

НАРОД У ФІЛЬМАХ ПОЕТИЧНОГО КІНО. ДОВЖЕНКО - ТАРКОВСЬКИЙ - ОСИКА

На відміну від західного кіно, де народні маси, за винятком фільмів неореалізму, не були об'єктом зображення, зображення народу в кіно радянському всіляко заохочувалось, але в такому вигляді й тлумаченні, які б працювали на офіційну ідеологію. Але були винятки. Виходячи з таких ознак, як автентичність зображуваного середовища, автохтонність персонажів - жителів якоїсь конкретної місцевості (у фільмах не документальних, а ігрових), а також: історична конкретність подій, які завдяки таким стилістичним особливостям, як суб'єктивний погляд, метафоричність та символічність, - піднімаються до філософських узагальнень та епічного звучання, автор вибудовує в спадкоємно-послідовну лінію фільми «Земля» О. Довженка, «Андрій Рубльов» Андрія Тарковського та «Камінний хрест» Л. Осика. Трагічність історії, катастрофізм світобачення, а також означені вище особливості цих творів дозволяють стверджувати, що народ у них показано з повною мірою життєвої та естетичної правди.

Слово «народ» сьогодні не у фаворі - і це зрозуміло, адже за радянських часів ім'ям народу як надійною індульгенцією прикривалися ті, хто той народ нещадно винищував, тому й не дивно, що девальвувалося і саме слово. Можна звернутися до слова «демос», хоча слово «демократія» у нас, здається, також зазнало не крашої долі. Але так чи інакше - кіно від початків є найдемократичнішим із мистецтв, і тому логічно, щоб предметом його зображення був демос. Та чи любить народ дивитися на себе? Вважається, що ні, бо зображення демосу на екрані суперечить покликанню кіно, яке доносить на екран не реальну дійсність, а бажану глядачеві ілюзію, а відтак - кіно повинне розважати, відволікати від проблем, спрямовувати у потрібне русло. Що і роблять продуценти постійно, направляючи глядача туди, куди потрібно. Тож питання «чи любить глядач?» не стільки до глядачів, скільки до виробників, які достеменно знають, що глядач любить дивитися, а що ні.

Отже, як бачимо, проблема «народ в кіно» зайшла в глухий кут і невідомо, чи найближчим часом звідти вийде. Але трапляються винятки. Про них якраз і піде мова.

Народ як об'єкт маніпуляції
(«Земля» Олександра Довженка)

Микола Бажан вважав Олександра Довженка тим митцем, який синтезував злет національної культури наприкінці 20-х. І це справедливо, бо жодне інше мистецтво не сконцентрувало тогочасного буття України і не заявило світові про Україну такою мірою, як фільми О. Довженка «Звенигора», «Арсенал» і «Земля». Отже, чим є «Земля» з огляду на проблему, яка нас цікавить? У контексті світового кіно цей фільм і є тим вражаючим винятком, адже там якраз народ і зображено. Народ укорінений, так би мови-

ти, автохтонний, зображений без прикрас і взятий з реально існуючого села на Полтавщині. Індивідуалізований в одній родині, але присутній масово. Мені можуть заперечити - у чому винятковість цього фільму, якщо в пореволюційному радянському кіно тільки те й робили, що показували народні маси, бо, як висловився поет, «одиниця - нуль», тож чи варто на неї витратити плівку? А маса, та ще й охоплена революційним поривом - саме те, що потрібно. Так і перемішалась ця різнолика маса із фільму у фільм, виконуючи ідеологічне завдання утвердити переможну ходу революції. Щоправда, десь уже в другій половині 20-х років таке видовище вже почало набридати і не викликало ентузіазму у глядача. Але вся річ у тому - що це була за маса. Зімітована, штучно створена для фільму, вона повинна була переконати, що так і було насправді, наприклад, 1905 року на Потьомкінських сходах в Одесі чи ще десь.

...Вічний лозунг «Хліба і видовищ!» у Довженковій «Землі» набрав несподіваного повороту - видовищем стає хліб: звідки він береться і що відбувається, коли він приводить до соціальних конфліктів. Саме таким чином, несподівано для всіх, люди, які споконвіку орали землю волами і вирощували на ній хліб, прорвалися на екран, який уже понад 30 років служив для задоволення людських потреб у «видовищах», скажімо так, зовсім іншого гатунку. Заслуга О. Довженка в тому і полягає, що він у кіно не документальному, а ігровому показав людей не вигаданих, не фальсифікованих, а справді існуючих. Тих, яких можна назвати народом. Їхня поява і стала потрясінням для цінителів кіно (за словами Йоріса Івенса, О. Довженко досяг у «Землі» абсолютної гармонії між формою і змістом) [1]. О. Довженко не грався у кіно, а проживав і змушував учасників фільму проживати конкретну історичну подію, яка у підручниках з історії дістала назву

«колективізація». Стрижневий конфлікт фільму історично вірогідний - зіткнення провідників колективізації з приватними власниками землі. Але багато з того, що бачимо на екрані, виривається за межі класового конфлікту. Насамперед тому, що замість схематичної мертвечини на екрані завирувало життя. А по-друге, тому що багато дійових осіб цього фільму виходило за межі класового протистояння. Наприклад, епічна лінія смерті діда Семена, або лірично-драматична лінія Наталки - нареченої Василя. Зрештою, всі погоджуються з тим, що повноцінними персонажами фільму є коні, небо, пшеничний лан, соняхи, баштан, яблука, дощ. Це реальна природа і водночас це символи плодючості землі. Тому жива плоть бере реванш у ідеології. Під словом «плоть» я розумію і згадану «персонажа-природу», і людей, які не знімаються у фільмі, а живуть своїм природним життям, ходять у своєму повсякденному одязі і яких неможливо уявити загримованими. Актор Степан Шкурат, який грає Опанаса, батька комсомольця Василя, зі своєю густою чорною чуприною і бородою нагадує чорну скибу землі, яку він оре волами. Цікаво, що вдома, коли до хати заходить «ячейка» і її найактивніший оратор починає агітувати Опанаса вступати до колгоспу, той, напіввідвернувшись і опустивши голову, мовчки жує хліб. Хліб - немов тотем, захист від словесної тріскотні, мета якої - маніпуляція простодушними селянами. Дуже скоро їх позбавлять їхнього щастя і земного покликання - вирощувати на землі хліб, розоривши і виморивши голодом. Бо саме мітинговість і пустомолотство знецінюють працю, тотально принижують трудівника, зводять його до «гвинтика державної машини». В епізоді похорону Василя, на велелюдному мітингу, бачимо, як слухняно повертають люди голови туди, куди показує їм оратор, де має пролітати аероплан, що «рознесе славу про нашого Василя по всьому світі».

Народ у «Землі» має індивідуальне обличчя: дід Семен, батько, мати, Василь, його антагоніст Хома, його родина. Всі вони - жертви тотального насильства. Насильство чинилось і над людьми, і над споконвічним устроєм їхнього життя. І не випадково Данило Демуцький знімає масовку згори. Зрозуміло, що знизу він не зміг би охопити панораму, але все-таки думка про те, що народ є об'єктом маніпуляції, прочитується досить виразно.

На образ народу у «Землі» «працює» і структура фільму. Було помічено відразу, що фільм близький до народної творчості. Прийом паралелізму, притаманний пісенному фольклору (спершу природа, а потім людина: «Ой у полі вітер віє, а жито половіє, а козак дівчину та вірненько любить...»), так само присутній у «Землі». Спершу природа - пшеничний лан, квітучі соняшники, а вже потім люди. Обрамлюючи фільм, природа домінує, як ознака вічності. Зрештою, вона стає визначальною в оцінках історичних подій. Хоча й захитався суспільний устрій, але в при-

роді все незмінне, як було десять, сто, тисячу років: цвітіння - жнива, народження - смерть. Оця опозиція: гармонія природи з одного боку і людський безлад, криваві порахунки між собою з іншого - це також характерна ознака світогляду народного.

Народ стероризований

1956 року падають пута тоталітаризму - енергія оновлення, здавалося б, має дати поштовх життєствордності, але в мистецтві виразно прочитується трагічне світосприйняття. Стає зрозуміло, що злочини, про які дізналося населення однієї шостої земної кулі, - це злочини ніким не контрольованої влади. Втім, правда про злочини Сталіна була доступною недовго. Після перевороту 1964 року мистецька творчість, яка була спрямована на відновлення в правах потерпілого народу, вступила в суперечність з новими офіційними установками. Митцям уже не дозволяли говорити про невинно репресованих, про народ як жертву. Нічого не лишалося як обирати форму іносказання, метафори, аби пізнавати істину на просторах історії. Звісно, йшлося не про той історичний фільм, який культивувався на Заході як костюмоване видовище. Йшлося про історію малопривабливу для іміджу країни, фактично невідому. Наприклад, про становлення Московського князівства, яке викликало асоціації з буднями сталінської доби. «Андрій Рубльов» Андрія Тарковського - класичний взірць такого історичного філософського фільму. У фільмі сила грабіжників (татаро-монгольської орди) подвоюється, оскільки існує князівська ворожнеча. Жорстокість народжує нову жорстокість, і вже найманці одного князя осліплюють безневинних художників, аби ці не розписали собору сусідньому князеві. Брат іде на брата військом, а в результаті летиться кров невинних людей, того самого народу. Майже три години на екрані смерть, розорення, гвалтування, яке чинять не тільки загарбники, а й свої, особливо потворні тоді, коли під благочестивою смиренністю монаха криється зрадник, який доносить на ближнього.

В «Андрії Рубльові» влада в руках обмежених людей, охоплених тільки одним - жаданням влади - саме це і є причиною ворожнечі Великого і Малого князів. Розвиток подій веде до нищення народу. Цей народ гине також і через власну ущербну свідомість, яка не здатна дорожити життям. Чи не є, наприклад, безглуздою смерть безіменного мужика, який захотів полетіти на саморобній повітряній кулі? Тарковський показує цей політ на самому початку фільму без замилювання, об'єктизовано, навіть приземлено.

Такою постала перед світом Росія в інтерпретації Андрія Тарковського. Фільм відтворив не тільки «смутний» період російської історії, а й епоху Андрія Тарковського. Бо картина розорення після сталінського деспотизму була не менш жахливою. І в сталінські часи так само віддавали в заклання митців, як і в XV столітті скоморохів.

Режисер показує безмежну терпеливість народу, його збайдужілість до насильства і жорстокості, які не просто зустрічаються на кожному кроці, а й культивуються. Люди не захищають і навіть не висловлюють жалю до скомороха, який щойно розважав їх і якого схопили стражники. Єдиний протест, на який здатні кращі представники цього народу - це смиренність і обітниця мовчання, яку взяв на себе іконописець Андрій Рубльов.

Трагізм становища в тому, що народ гине від нападів ординців і не має ніякого захисту, навіть не пробує якось захистити себе. Тарковський іде далі, даючи метафору розумової капітуляції народу в образі нещасної юродивої, яку гвалтують грабіжники і яка ласиться на кинутий їй шматок м'яса.

З одного боку - нестерпно жорстока влада, з іншого - стероризований, покірний народ, який гине, нездатний захиститися. Ось та оголена правда, яка струмує з кожного кадру і від якої просто моторошно.

Стан катастрофи - панахида по живих

Той стан, який переживав Андрій Рубльов - головний герой фільму Тарковського, це стан катастрофи. Катастрофізм є визначальною рисою і фільму Леоніда Осика «Камінний хрест», який створювався в один час з «Андрієм Рубльовим» (фільм Л. Осика випущено 1968, робота над «Рубльовим» тривала з 1963 по 1969 рік). В «Камінному хресті» об'єктом художнього дослідження також став народ, а конкретніше - покутські селяни, які зривалися з рідних місць й емігрували за океан.

У тому, як зображено народ у «Камінному хресті», можна знайти багато спільного з характером зображення його в «Андрії Рубльові». Насамперед слід звернути увагу на жорсткий характер зображення (Микола Бажан у своїй рецензії на «Камінний хрест» зробив закид режисерів: «Ох, ці фламандці, ох, цей Брейгель! Зовсім не треба було б своє справедливе захоплення його "Сліпцями" виявляти в надмірному захопленні показом людських потвор, нещасних і жалюгідних сліпців-музикантів, хворих і хворобливих типів серед селянської маси, що гідно і навіть величаво проводить в далеку дорогу бідняка Івана Дідуха і його родину» [2]. І вже зовсім роздратовано звинуватив у неймовірній жорстокості Л. Осика московський критик В. Бушин у статті «Жертва цілує ката» за те, що він змусив злодія, якого ось-ось стралять, цілувати газді руку) [3]. Спільним є те, як веде себе камера - вона в гущі людей, максимально наближена до людини, ловить усі її мимовільні рухи. В обох фільмах зображення реалістичне і водночас узагальнене.

Разом з тим, «Камінний хрест» відрізняється від фільму А. Тарковського. Осика менш об'єктивізований, він заодно з цими людьми, він їм глибоко співчуває. Якщо у фільмі А. Тарковського народ покинутий Богом, то тут він глибоко віруючий - не випад-

ково ж слово «хрест» винесено в назву. А головна відмінність - у центрі фільму Л. Осика знову опиняється земля. Тільки земля вже не така, як у О. Довженка - це не щедра годувальниця. Це клопоть зраного поля серед майже пустельного простору. Вона нездатна прогудувати людину.

Отже, знову земля, знову селяни. Яюсь у 60-х роках Григору Гютюннику дорікали за надмірне захоплення селом. На що він відповів у пресі: «Молода новелістика відійшла від "брехливого романтизму", вона перестала розповідати байки з селянського побуту. Вона почала аналізувати те, що їй найближче, а найближче - село. Якщо ми будемо писати про те, як хтось з українців роздобув величезну рибину і довів до берега одні кістки, то це буде незвично, бо рибу в полі спіймати важко. Ми - нація корінних хліборобів. І нема нічого дивного, що ми так багато пишемо про село» [4].

Л. Осика, як і О. Довженко, як і А. Тарковський, прагнув автентичності й вірогідності показаного на екрані. Тому його масовка - це реальні селяни, і знову, як і в «Землі», актори розчиняються серед цієї масовки, стають з нею єдиним і неподільним цілим. Або іншими словами: актори ставали втіленням народу, а народ відповідно знаходив індивідуалізоване втілення в акторах. Якщо в «Землі» це була родина Василя, то в «Камінному хресті» - родина Івана Дідуха. Так само, як і в Д. Демуцького, неповторними є портрети простих селян, зняті камерою Валерія Кваса.

Як бачимо, в другій половині 60-х українське кіно знову звернулося до землі, до укоріненості. Не тільки тому, що цей образ запліднив думки і творчі сили тих, хто приходив в українське кіно і відчував себе спадкоємцем О. Довженка. А й тому, що в цій країні праця на землі - сенс існування людей.

Л. Осика подивився на взаємини людини і землі іншими очима, аніж О. Довженко. Л. Осика відтворював на екрані трагедію Івана Дідуха, якого відривали від споконвічної праці на землі, як трагедію цілого народу, висланого до вічної мерзлоти чи вимореного голодом. Тобто це був узагальнюючий образ - не лише галицьких, а й усіх українських селян, які пережили насильницьке відчуження від землі. Аби дати більше відчуття напруги трагедії, Л. Осика звертається до первинних формул життя. Він підкреслює, що покидати навіть цей згорьований клопоть землі - несила. Сльози, плачі, спазматичний танець і нарешті панахида, яку править батюшка, і зболені слова та спів лунають, супроводжуючи родину Дідуха, яка рухається серед снігової заметілі біля воза з пожитками. Панахида по живих - тому що покинуті рідну землю для Дідуха було рівнозначно смерті.

Село залишилось - і статечний газда Михайло, і незрячі музиканти, і всі тітки й дядьки, котрі через якийсь час, може, також подадуться за океан. А поки що вони прив'язані до своєї нивки, до нехитрих статків, тримаються землі, дідівських звичаїв, бо жили тут споконвіку.

1. Кіно- 1930.- № 6.
2. Бажан М. Три фільми довженковців // Новини кіноекрану,- 1968.-№9.
3. Бушин В. Жертва целует палача // Октябрь- 1968.- № 10.
4. Литературная газета- 1968.- 17. IV.

Bryuchovetska L. I.

FOLK IN FILMS OF THE POETICAL CINEMA. DOVZHENKO - TARKOVSKY - OSYKA

To the contrary of the western cinema where folk, excepting neorealistic films, wasn't object of portrayal, representation of the folk in soviet cinema was approved, but in such aspect and interpretation which would work for the official ideology. But there were exceptions. Underlining such signs as authenticity of the represented environment, autochthony of the heroes - the inhabitants of some concrete place (not in documentalistic but in playing films), historical concretization of the events which thanking to the such stylistic peculiarities as subjective view, metaphorism and symbolism rise to the philosophical generalizations and epical sounding, author builds up in heritable-following line films «The land» by O. Dovzhenko, «Andrey Rublyov» by A. Tarkovsky and «The stone cross» by L. Osyka. Tragedy of the history, catastrophe of the worldview and peculiarities signed above of this works allow to prove that folk in them is represented with vital and aesthetic truth.