

«Український кінопроцес важко вмістити в стандартну модель»

2017 року Центр О. Довженка видав книгу канадського дослідника, науковця українського походження Богдана Небесьо «Німа кінотрилогія Олександра Довженка», де автор пропонує особливий шлях, свій власний підхід до аналізу творчості всесвітньовідомого українського режисера. Відповідаючи на наші питання, Богдан Небесьо розказав про свою книгу та поділився думками про теоретичні засади українського кіно 1920-х років, про своє бачення сучасного українського кінопроцесу з далекої Канади і не тільки...

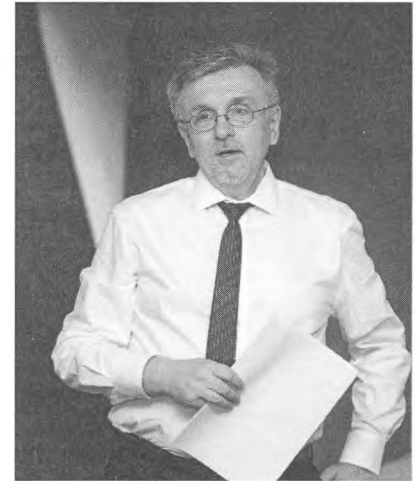
Запитувала Лариса Наумова

– Пане Богдане, розкажіть, будь ласка, докладніше про місце вашої роботи, про дисципліни, які викладаєте, коло наукових інтересів та ваші найвідоміші видання.

– Я працюю професором кінознавства в канадському університеті Брок. Вчився я у Торонтському та Альбертському університетах, а стажувався в університеті Вісконсін та в Гарварді. Регулярно викладаю курси історії світового кіно та класичної кінотеорії. Менш регулярно – курси національних кінематографій, теоретичний курс екранного реалізму та курс когнітивних теорій рухомого образу. Виглядає, що студії рухомого образу (*moving image studies*) нині витискають традиційне кінознавство як наукову галузь. І це, мабуть, добре, адже наші стосунки з фільмом щораз рідше відбуваються на великому екрані в кінотеатрі. Сьогодні кращі нарративні фільми – це телевізійні серіали. Інтернет поміняв спосіб виробництва, розповсюдження і перегляду фільмів.

Жоден із моїх студентів не бачив та не торкав кіноплівки. Традиційне кінознавство зробило велику роботу для нашого розуміння рухомих образів, але традиційне кіно за його формою та змістом перестало існувати десь на зламі століть, і ми повинні застосовувати великий досвід кінознавства для вивчення нових форм рухомих образів. Під традиційним кіно я розумію кіно, що вироблялося на кіностудіях та яке дивилися в кінотеатрах. Такі фільми продовжують існувати, але є лише частиною значно ширшого феномена. Кіноіндустрія й надалі відзначає свої досягнення «Оскарами» та іншими преміями, але для пересічного глядача – це лише частина його щоденного спілкування з кінематографом. Цей же глядач одного дня подивиться на своєму приватному екрані шматок ігрового фільму, два документальних, відео весілля свого друга, шість блогів та відео, що показує, як правильно цілуватися. Нині ми вертаємося до своєрідного кіна атракціонів (як називав раннє кіно кінця XIX століття історик і теоретик Том Ганінг), де всі форми кінематографа перемішані.

За освітою я не лише кінознавець, а й славіст. Тому мої



Богдан Небесьо. Фото Національного центру Олександра Довженка.

наукові дослідження пов'язані зі Східною Європою, а точніше з Україною. Друкуюся передусім англійською мовою, адже переконаний, що українське кіно цікаве не тільки українцям, тож так має розглядатися в контексті української культури, а не як мізерна галузь російського кіно.

Найвідоміша моя робота – це «Історичний словник України» (*Historical Dictionary of Ukraine*) у співавторстві. Більше за спеціальністю я видав бібліографічний довідник про Олександра Довженка, де близько двох з половиною тисяч посилань на друковані праці про режисера багатьма мовами. Маю також низку статей про різні аспекти кіно, зокрема про ідею національного кіно в Україні та про кіно 1920-х років.

– Як виникла ідея книги «Німа кінофрллогія Олександра Довженка»? Наскільки взагалі є на сьогодні актуальною тема кінотворчості Олександра Довженка у світі?

– Книга «Німа кінотрилогія Олександра Довженка» – це переклад моєї докторської дисертації (*The Silent Films of Alexander Dovzhenko: A Historical Poetics*), захищеної ще 1996-го року. Український переклад розрахований на ширшого читача, тому у виданні пропущено весь науковий апарат.

Ідея дисертації виникла ще перед тим, як я подався в аспірантуру. Як студент кінознавства в Торонтському університеті я помітив, що насправді дуже небагато написано про фільми Довженка. І це не через недостатність праць про Довженка, а через те, що майже всі вони лише поверхово розглядали довженківські фільми. Незалежно від того, писалися вони українською, російською, англійською чи французькою мовами, всі вони повторювали ту саму «made in USSR» казку про першого в історії кіно селянина, що завдяки революції став кінорежисером і нібито оспівував неньку Україну. Ще й до того ж цей селянин-бідняк придумав собі «поетичну мову» кіно.

Як скептична та допитлива людина, я не міг собі пояснити, чи справді через це глядачі та знавці кіно в цілому світі захоплювалися фільмами Довженка. Їм байдуже і до класового походження режисера, і до України, і до революції,

та навіть до тракторів. Отже, справа не в історіях довкола фільмів, та не в сюжетах тих же фільмів, а в тому, що і як Довженко робить, щоб викликати у глядача сильні емоції та почуття. Образ матері, яка б'є голодних дітей, тому що немає чим їх нагодувати, не може залишити байдужим нікого. Довженко знайшов спосіб виразності рухомого образу, який є дуже економним та одночасно надзвичайно безпосереднім. Це образ, що не сприймається інтелектом. Ми емоційно сприймаємо відчай матері, співпереживаємо сльозам та болю дітей, а рука матері вдаряє прямо в нашу людяність.

Довженко увійшов в історію світового кіно не тими джерима, що належало. Зарахований у «монтажну традицію» радянського кінематографа, він залишився в тіні Ейзенштейна, Пудовкіна та Кулешова. Річ у тім, що ті ж Ейзенштейн і компанія, крім зйомок фільмів, ще й багато писали про кіно, пояснювали свої стрічки, їх перекладали на інші мови. Теорія кіно Ейзенштейна зовсім спірна як теорія, тому що вона базується лише на фільмах Сергія Михайловича та не тестувалася на широкому підборі фільмових прикладів. Західні, переважно ліві, критики мали полегшену роботу, коли режисери самі пояснили свої фільми та ще ідеологію за так званим «монтажним кіно». Проте в Довженка в тому часі не було ніяких теоретичних робіт, ні пояснень, «що він мав на думці», коли знімав фільми, він не казав глядачеві, як дивитися його фільми. Тому Довженкова творчість, на жаль, залишається поза тим вузьким каноном, що його потрібно знати випускникам кінознавчих факультетів Заходу.

– В Україні праця Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», на якій фактично базоване ваше дослідження, відома лише вузькому колу спеціалістів. Як на сьогодні оцінюють науковий доробок Леоніда Скрипника західні науковці, чи вони обізнані з його працями?

– Леонід Скрипник – людина, що заслуговує значно більшої уваги як в Україні, так і на Заході. <...> Скрипникові «Нариси з теорії мистецтва кіно» – це книжка надзвичайно необхідна, щоб зрозуміти, що робив не тільки Довженко, а й ВУФКУ взагалі, і як їхня робота вписується у світовий процес кіно. Скрипник спонукав мене зацікавитися справою ритму в кіно як і досі не вивченим елементом кіноестетики. Учасником конференції Товариства для когнітивних досліджень рухомого образу (*Society for Cognitive Studies of the Moving Image*) вже довгі роки доводиться слухати про те, як Скрипникове інтуїтивне розуміння ритму сьогодні підтверджується когнітивними науками.

Не склалося поки що завершити ці досліді ніякою серйозною публікацією. Скрипник – більше ніж іще один забутий теоретик, якого потрібно повернути в історію кінодумки. Його розуміння кіно цікаве тим, що кіно для нього – це складний процес, що сприймається глядачем лише як особлива цілість, або «гештальт», вживаючи німецьку термінологію сучасних йому психологів та філософів. Тому Скрипникові цікавий глядач та його емоції, викликані фільмом. В його переконанні ритм фільму організує ці емоції у своєрідний емоціональний маршрут для глядача.

Кожному, хто переглядав український журнал «Кіно» 1920-х років, видно, що кіно розглядалося в тому часі як світовий процес. Російському радянському кіно присвячувалося там зовсім небагато місця, не більше, ніж французькому, німецькому та американському. Таке ж мислення й у Скрипника. Кіно і його мова не знають кордонів, а кінорежисер – не лише натхнений митець, а й майстер, що у своєму фаху користується досвідом цілого кінематографа. Скрипник також розумів що режисери мають робити фільми не для себе, а для глядачів.

– Я зрозуміла, що вас цікавить не тільки історія й теорія українського кіно. Ви також добре обізнані з його сьогодинішнім станом. Які враження викликають українські фільми? Чи є певне, установлене розуміння українського кіно в Канаді?

– На жаль, українських фільмів зовсім не знають на Заході. Нові фільми, навіть коли вони потрапляють на кінофестивалі, не розповсюджуються у прокаті. Тому не витворюється у закордонних глядачів якась цілісна уява, що таке «українське кіно». Не асоціюється воно у глядачів насправді ні з чим. Інші кінематографії зуміли заявити себе низкою фільмів, які викликають у глядачів деякі сподівання щодо національних кінематографій. Тому навіть молодший глядач знає сьогодні, чого сподіватися від іранського та південнокорейського кіно, які проголосили себе як щось нове, оригінальне та цікаве. Цього не можна досягнути поодиноким фільмом, а потрібно й плановано сприяти цікавим режисерам, й зкупчувати фільми у збірках, які заявляли б про нові течії в українському кіно.<...>

Ще 1928 року Скрипник слушно зауважив, що глядач не знає, чого хоче, доки не подивиться фільм, і тому митець кіно має «відчувати» ці бажання глядача задалегідь. Таке було з фільмами В'ячеслава Криштофовича кінця 1980-х та 1990-х років, які подобалися західному глядачеві щирою і дотепною розповіддю про радянську й пострадянську дійсність та дозволяли вперше глянути за «залізну завісу». Не так давно зацікавлення викликало «Плем'я» Слабошпицького на хвилі фільмів про людей з інвалідністю. У глядачів у різних країнах світу не виникала проблема зрозуміти фільм, у якому нічого не говориться й де немає субтитрів. Та пересічному глядачеві він не сподобався. Я показав «Плем'я» студентам. Наприкінці в залі залишилося менше половини глядачів. Студенти пояснили, що фільм дуже понурий, жорстокий та гнітючий, і немає в ньому ні крихітки надії, яка б дозволила їм додивитися його до кінця. Майстерність фільму не спромоглася компенсувати всі негативні емоції, яким у фільмі немає кінця.

– Думаю, що ви, як теоретик кіно, маєте свій особливий погляд і на сучасний український кінопроцес. Поділіться, будь ласка, вашими міркуваннями з цього приводу.

– Мене цікавить питання «національного кінематографа» як теоретичний концепт. Український кінопроцес цікавий тим, що важко вмістити його в якусь стандартну модель історичних кінопроцесів. Сучасні намагання дивитися на нього як на постколоніальне кіно або як на якусь іншу жертву імперіалізму, на мою думку, ведуть у нікуди.

2018 рік.