

АНАСТАСІЯ КАНІВЕЦЬ

## «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У ПОЕТИЧНОМУ Й ПОЛІТИЧНОМУ КІНО 1960-Х РР.

У 1960-ті рр. світом пройшла низка «нових хвиль», від Швеції і Фінляндії до Алжиру, від Японії до Британії та обох Америк. Не минула вона й СРСР, де яскравим зразком світового «авторського» кіно стала кінострічка «Тіні забутих предків». Мистецькі взаємовпливи були неминучими в умовах активного культурного обміну. Наприклад, певні паралелі з естетикою «нової хвилі» (фрагментарність сюжету) американський дослідник Дж. Ферст вбачає вже у «Сні» В. Денисенка<sup>1</sup> — іншому прикладі «кіношістдесятицтва». Але саме у фільмі С. Параджанова яскраво проявилися риси «нової хвилі»: монтаж, розкута камера, актор — маловідомий, обраний за принципом типажності (хоча у даному випадку це було не свідомим прийомом, а випадковістю). Ріднила «Тіні...» із сучасним європейським «авторським» кіно і така важлива риса, як вже згадана фрагментарність сюжету, що в кіно радянському вважалася серйозним недоліком.

Зупинимося на моментах монтажу, операторської і акторської роботи.

«Нова хвиля» декларувала свій підхід до камери: суттю кіно є рух, і зупинки його можливі як відпочинки для глядача; зображення при цьому не повинне ставати «картиною»<sup>2</sup>. Щоправда, якраз останнє є характерним параджанівським прийомом. Загалом, зображення у «Тінях забутих предків» поєднує обидва способи, в результаті синтезу двох творчих манер — статичної параджанівської і динамічної ілленківської<sup>3</sup>. Цікаво, що любов'ю до вибудованого, «картинного» зображення також вирізнявся інший режисер, який не належав до «нової хвилі», але нею цікавився — Ж. Кокто. Він та-

<sup>1</sup> First, Joshua J. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s*. — ProQuest. UMI Dissertation Publishing, 2008. — С. 38.

<sup>2</sup> Hammond R. *The New Wave Washes the American Screen // The American Cinema / Edit. By D. E. Staples*. — United States Information Agency Forum Reader Series, 1991. — P. 348.

<sup>3</sup> Брюховецька Л. *Кіносвіт Юрія Ілленка*. — К.: Задруга, 2006. — С. 43–44.



«Типажний» метод в кіно 1960-х. Непрофесійний виконавець Енріке Іразоки в ролі Христа. «Євангеліє від Матвія» П. П. Пазоліні. 1964.

кож виступав проти жорстких правил операторської майстерності, зокрема «дозволених» ракурсів, відстаней, кількості кадрів на секунду, і закликав до того молодих кінематографістів<sup>4</sup>.

Новий підхід до камери в той період поєднувався з новим підходом до монтажу, що також міг відходити від «підручника»; популярними ставали як задовгі, так і дуже короткі плани<sup>5</sup>. Загалом же настрої нового кіно чи не найкраще схарактеризував Ж.-Л. Годар: «...фільм, де все дозволено [...] Я хотів відштовхнутися від умовної історії і переробити, переінакшити все існуюче кіно. Я хотів також створити враження, що кінозасоби щойно відкриті чи вперше відчуті»<sup>6</sup>. І разом із тим: «Не можна забувати про те, як ці фільми були зроблені. Вони були куди більше вибудуваними, ніж здається, просто будувалися вони іншим способом. Ми однаково любили рух з плеча і рух, відзнятий з крана [...] Але, загалом, правил нема...»<sup>7</sup>.

Нова поетика включала «саморефлексивність» кіно, яке свідомо «викриває» себе: порушення «правил» формальної побудови кінооповіді стає свого роду вивільненням з-під влади ілюзії; зображення «маніфестує» себе. П. П. Пазоліні у своєму дослідженні

<sup>4</sup> Hammond R. The New Wave Washes the American Screen // The American Cinema / Edit. By D. E. Staples. – United States Information Agency Forum Reader Series, 1991. – P. 348–349.

<sup>5</sup> Там само. – P. 349.

<sup>6</sup> Годар о Годаре // <http://lib.ru/PXESY/GODAR/interview.txt>

<sup>7</sup> Годар Жан-Люк. Страсть: между чёрным и белым / Сост., пер., инт., ст. М. Ямпольский. – Париж, 1991.

«Поетичне кіно» (а це окремий аспект світового контексту фільму С. Параджанова, розглянутий О. Брюховецькою<sup>8</sup>), аналізуючи кінострічки Антоніоні, наводить дві «стилістичні операції». Перша — «послідовне зближення двох точок зору, різниця між якими семантично не навантажена, в одному зображенні» (монтаж двох подібних кадрів), що дає «породження настійливості, одержимості, з якою заявляє про себе міф [...] про автономну красу речей»<sup>9</sup>. Другий момент — прийом, що зводив монтаж до низки «неформалістичних» кадриків, «повертаючи кадр до свого чистого і абсолютного значення»; «так світ виявляється ніби підкореним міфу про чисту живописну красу...». Такі «нав'язливі» кадри, за Пазоліні, говорять про «домінування формалізму як вивільненого міфу, тобто міфу поетичного»; загалом же для нього каноном мови поетичного кіно є «відчутна» камера<sup>10</sup>. Подібним чином діють операторська робота і «неправильний» монтаж у «Тінях забутих предків» (що, на думку дослідника Р. Лакатоша, допомагало передати традиційний гуцульський світ<sup>11</sup>). Характерними рисами фільму є і увага до природного й предметного світу, що фактично стають повноправними «персонажами», і «вільне» існування персонажів у кадрі — щоправда, тут це досягається не непорушністю камери, а, навпаки, її «свободою» у переході від одного об'єкта зображення до іншого.

Знаковим типом актора 1960-х стає той, що ніби не «грає», а «живе» в ролі. Режисери «нової хвилі» у своїх фільмах віддають перевагу непрофесійним виконавцям, а не артистам з їхньою «лакувальною» манерою гри<sup>12</sup>. Говорив про свою нелюбов працювати з професійними акторами і П. Пазоліні, причому як «автор»: такий актор, зі своїм стилем, баченням персонажа, може порушити стилістичну єдність твору. Так відбувалося свого роду повернення до ідеї «натурника»: виконавець внутрішніми якостями мав від-

<sup>8</sup> Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років // Магістеріум. Культурологія. – Вип. 52. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2013. – С. 48–54.

<sup>9</sup> Пазоліні П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. – М.: Радуга, 1985. – С. 58.

<sup>10</sup> Там само. – С. 59.

<sup>11</sup> Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / Упоряд. Л. Брюховецька. – К.: Вид-во «АртЕк»: Ред.журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 40.

<sup>12</sup> Венсандо Дж. Французская «новая волна»: рождение звезды // Искусство кино. – 2010. – №3. – С. 97–103.



Іван Палійчук на полонині.

повідати персонажу. Наприклад, Христа Пазоліні бачив як такого собі «інтелектуала у світі бідняків», і в цій ролі бачив зокрема поетів — Керуака, Євтушенка. Апостолів же грали представники відповідних верств (за традиціями неореалізму)<sup>13</sup>. Актор для «авторського» кіно стає передусім елементом зображення, підкореним волі режисера. За виразом Антоніоні: «Актор кіно не повинен мислити, він має існувати»<sup>14</sup>. У «Тінях...» Миколайчук також, хоч



Вербна неділя в гуцульській церкві. Лариса Кадочникова – Марічка.

і був професійним актором, привертав увагу передусім своєю «типажністю», тому сприймався майже як натурник.

Такий підхід до актора, разом з іншими техніками на кшталт ручної камери, пов'язаний з принциповою рисою світового «нового кіно»: відбувається нове відкриття «дійсного життя». Ігрове кіно звертається до документалізму.

<sup>13</sup> Пазоліні П. П. Теорема. – М.: Ладомир, 2000. – С. 240, 266.

<sup>14</sup> Антоніоні об Антоніоні. – М.: Радуга, 1986. – С. 113.

Варто зазначити, що «документалізм» в сенсі відображення «правди життя» в авторському кіно цілком міг поєднуватися з вигадливою фантазією і активним перетворенням фізичної реальності. Так, наприклад, оператор «Тіней...» Ю. Ілленко згадував про те, як мертвий «срібний» ліс для зйомок спеціально привезли з іншого місця<sup>15</sup>. Пізніше, вже як режисер, він перефарбовуватиме натуру. Подібний епізод можна знайти і в спогадах М. Антоніоні: у тому ж 1964 році для «Червоної пустелі» у біле перефарбовували лісок, випалювали траву. Подібним було ставлення до природи і в деяких інших режисерів, зокрема А. Рене і Ж.-Л. Годара<sup>16</sup>.

Але основним все ж ставало максимально точне відображення життя — побуту, манери спілкування, стосунків тощо. Недарма «новим хвилям» в ігровому кіно передували «нові хвилі» в документалістиці («Вільне кіно» в Англії, Нью-йоркська школа документалістів, «Група 30-ти» у Франції та ін.), причому кінематографісти могли працювати в обох галузях або переходити з документального кіно в ігрове. Параджанов також перший досвід опанування народної «фактури», такої принципової для поезики «Тіней...», одержав у документалістиці (щоправда, була відповідна спроба і в художньому «Перший парубок» (1958), але вдалою її назвати важко). Згодом у своїй статті «Вічний рух» він напише про те, як хотів «передати народне «бачення» без музейного гриму»<sup>17</sup>. Це вказує на окремих, «антропологічний» вимір ігрового кіно з прийомами документального.

Так, ідею документалізму як «відбиття реальності» можна пов'язати і з ідеєю репрезентації «народу поза історією». Вже в наступному десятилітті, говорячи про свій «Декамерон», П. Пазоліні пояснював: сенс фільму — в «онтології реальності», а «неаполітанці, існуючи поза історією, являють собою реальність у чистому вигляді, онтологічну реальність»<sup>18</sup>. У певному сенсі, можна поширити це і на параджанівських гуцулів, що також мали існувати «поза історією» (принаймні, «знаки сучасності» сильно розчарували режисера, коли той приїхав на зйомки; він навіть переселився у сільську хату, відмовившись від готелю<sup>19</sup>). «Антропологічний

<sup>15</sup> Фомин В. Пересечение параллельных. — М.: Искусство, 1976. — С. 91.

<sup>16</sup> Антониони об Антониони. — М.: Радуга, 1986. — С. 131–136, 157.

<sup>17</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 61.

<sup>18</sup> Пазолини П. П. Теорема. — М.: Ладомир, 2000. — С. 532.

<sup>19</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 63.



вимір» загалом характерний для кіно 1960-х. «Вивчення» людини відбувалися в різних напрямках. Це і дослідження розмаїтих аспектів «міської» людини: екзистенційні проблеми інтелігенції й середнього класу, картини міського дна, зображення бунтівної молоді, що стає своєрідним типом «природної людини» — індивідуаліста, який протистоїть соціуму, не дозволяючи йому підкорити (репресувати) своє «я». Це і звернення до «природної людини» «традиційного типу», переважно в інших культурах. Та ж Гуцульщина для урбанізованого населення СРСР, зокрема України, сприймалася як місцева екзотика, свого роду «свій» «інший»; кінематографічне «відкриття» Гуцульщини, таким чином, стало відкриттям «іншого» в собі. А це відкривало вже інший, «політичний» вимір «Тіней забутих предків».

### «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» І «ПОЛІТИЧНЕ КІНО»

«Тіні забутих предків» безпосередньо важко віднести до політичного кіно. Утім, політизованою стрічка таки стала, що засвідчили події на прем'єрі в кінотеатрі «Україна». Перехід кінематографічної акції в політичну був у певному сенсі закономірним, адже у 1960-ті роки на різних континентах кіно стає політичним актом. За виразом кінокритика Михайла Трофименкова: «...в новому світі 1960-х вихід на екрани «Китайки» чи «Вікенда» Годара рівноцінний Травневому, 1968 року, загальному страйку у Франції. «Битва за Алжир» (1966) Понтекорво — якщо не самій битві міської герильї за квартали старого Алжира проти французьких парашутистів, то якійсь невеликій, компактній такій, революції. «Космічна Одиссея» Кубрика — висадці астронавтів на Місяць. «Доктор Но» — Карибській кризі»<sup>20</sup>. Кіно стає політикою: 1960-ті — час зародження протестного, політичного кінематографу, що розквітне в наступному десятилітті. Знаковою темою цього періоду стали стосунки людини і соціуму, мотив «відчуження». Саме «кіно відчуження» низка французьких критиків (А. Голдман, К. Клузо, Ж. Півассе) вважали основною тенденцією в західному

← Мотив «відчуження» в «Тінях забутих предків».

<sup>20</sup> <http://www.cinematheque.ru/post/141704/print/>



(«буржуазному») кіно 1960-х. Воно показувало «відносини між самотньою асоціальною особистістю і незрозумілою для неї відчуженою реальністю, з котрої герой шукає виходу». Це визначило і нову поетику: на думку Ж. Півассе, передати ідею відчуження можна було, лише відмовившись від старих кінематографічних конвенцій; звідси — прийоми дедраMATИзації, документалізму тощо. «Кіно відчуження» вважалося чимось на кшталт першого ступеню «кіно протесту»<sup>21</sup>. Характерно, що «протестний» характер носила вже поетика кіно: відмова від старих конвенцій кіно-мови викривала їх, показувала ідеологічну роботу кінематографа. Відповідно могли сприйматися і «Тіні забутих предків», як за поетикою, так і за тематикою (Параджанов зокрема так означив героя кінострічки: «Це поет, що втратив одного разу музу і приречений жити незрозумілим, нерозуміючим»<sup>22</sup>). Принаймні, і влада, і опозиція сприймали фільм як «антирадянський».

Важливим став і інший посил фільму — антиколоніальний, як нової репрезентації українського етносу, який мав однозначно сприйматися для соціалістичної спільноти як «інший». Враховуючи фактичне становище України як імперської провінції, варто прив'язати «Тіні забутих предків» до контексту постколоніального кінематографа, що також став яскравим явищем 1960-х. Так, народжується кінематографія нового типу у країнах, які стали незалежними після розпаду колоніальної системи — так званий «третій кінематограф», що мав яскраве політичне забарвлення. Важливим ідеологічним інструментом було і кіно колишніх колоній, що безпосередньо не відносилося до «третього...», зокрема кіно колишніх французьких колоній у Африці (до речі, за підтримки колишньої метрополії)<sup>23</sup>, Латинської Америки. Офіційно СРСР співчував фільмам, що викривали колоніалізм і виступали за національні і соціальні права колишніх колоній<sup>24</sup>. Але, разом із тим, проводив зовсім іншу політику на під-

<sup>21</sup> Дьяченко Н. П. Вопросы политизации кинематографа во французской лево-радикальной теории // Актуальные проблемы зарубежного кино. — М., 1979. — С. 45.

<sup>22</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 64.

<sup>23</sup> Грей Г. Кино: Визуальная антропология. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 127.

<sup>24</sup> Як приклади див.: Балковой С.А. Политическое кино Алжира; Шахов А.С. Борьба прогрессивных и реакционных тенденций в египетском кино // Актуальные проблемы зарубежного кино. — М., 1979. — С. 140–167.

владних собі територіях, де в цей час існував свій національний рух. С. Параджанов же, за свідченням І. Дзюби, різко реагував на національний гніт<sup>25</sup>. У цьому контексті особливо гостро сприймаються його слова зі статті «Вічний рух»: «Гуцули пройшли через страждання, самі зазнали всього, що випало моему Івану Палійчуку: кабалу, самотність, приниження. Але все ж залишилися вільними — якими бачиш їх і сьогодні. І ми хотіли зробити фільм про вільну людину, про Данко цієї землі...»<sup>26</sup>.

Нарешті, можна побачити й інші політичні підтексти. Так, Ольга Брюховецька проінтерпретувала образ мольфара Юри як метафору культу особи. На неї натякає як виконавець — Спартак Багашвілі, відомий за знаковим фільмом сталінської доби «Арсеном», так і спосіб його репрезентації<sup>27</sup>.

Після 1968 року кіно стане по-справжньому політичним актом: за виразом Півассе, молодь «залучила кіно до повстання і спробувала застосувати революцію до кіно і кіно до революції»<sup>28</sup>. У цьому контексті виглядає цілком гармонійно те, що радянське «кіно відчуження» набуло політичних конотацій — незалежно від інтенцій автора.

<sup>25</sup> Іван Дзюба: Параджанов більший за легенду про Параджанова // Кіно-Театр. — № 4. — 2003. — С. 26.

<sup>26</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 64.

<sup>27</sup> Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків». — Кіно-Театр. — 2013. — № 6. — С. 36.

<sup>28</sup> Цит. за: Дьяченко Н. П. Вопросы политизации кинематографа во французской леворадикальной теории // Актуальные проблемы зарубежного кино. — М., 1979. — С. 45.