

УДК: 791.038.6(477)“1970/1980”

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В ПЕРЕДЧУТТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: “БАВИЛОН ХХ” ТА “СОЛОМ’ЯНІ ДЗВОНІ”

Діна КОЛОС

*Кафедра кіно-, телемистецтва,
Луганська державна академія культури і мистецтв,
вул. Червона площа, 7, Луганськ, Україна, 91055
тел.: (+38)066 315-17-41*

Звернуто увагу на заявлені в назві статті фільми, в яких постмодерністське світосприйняття відображене у підході до створення фільмів режисерами українського поетичного кіно 1970–1980-х. Наголошено на тому, що саме ці фільми входять до числа тих, які стали постмодерністським проявом внутрішнього світу автора кінотвору і які обумовили початок укорінення в українській кінокультурі постмодерністського дискурсу.

Ключові слова: гра, постмодернізм, міф, реальність, поліфонія.

Сучасний мистецтвознавчий дискурс пропагує використання терміна “постмодернізм”, який екстраполюється на різні соціокультурні явища – епоха, період, світосприйняття та специфіка мислення, художній напрямок, стиль. Перехід від 1970-х до 1980-х – це свого роду рубіж, який дав змогу побачити низку нових тенденцій, особливі підходи режисерів до матеріалу дійсності, нові способи звукозображальних перетворень, особливі форми контактів, які склалися між твором кіномистецтва та глядачем. Ще в 1950-ті роки Андре Базен у своїй статті “Еволюція кіномови” [1] пропонував розрізнити в історії кіно дві протидіючі тенденції, одну з яких представляли режисери – прибічниками образності, іншу – прибічниками реальності.

Усвідомлюючи ці принципово самостійні підходи до відображення дійсності, мистецтвознавці почали вбачати в кінотворах режисерів цього часу поступовий вихід на новий експериментальний рівень: розпочалося умовне трактування буття в сучасному кіномистецтві, яке з’являється у формах побутоподібних або натуралістичних, а природному пропонують метафоричне прочитання.

Проникнення постмодерністської естетики та світосприйняття в український кінематограф розпочалося з 1960-х років, які відзначені в історії українського кіно відродженням поетичного кінематографу. Стрічки цього періоду відрізняються специфічною образною системою та екранною поетикою, автентичним національним колоритом, який ґрунтується на традиціях народної культури з її звичаями, віруваннями, світорозумінням, моральних, правових, етичних і естетичних нормах, режисери поетичного кіно не перестають звертатися у своїх стрічках до міфів, легенд, філософських узагальнень.

Виникнення поетичного кіно пов'язане з діяльністю режисера Олександра Довженка та оператора Данила Демуцького, в екранних творах котрих простежувалося тяжіння до експерименту, виокремлення національної ідентичності шляхом втілення режисерського задуму візуалізації образів завдяки операторській майстерності. Сам поетичний кінотвір становить продукт, образи якого дуже відрізняються від реального життя, вони допомагають відтворити власну конструктивну цілісність твору, породжують символи та алегорії. Людина та її буття в контексті вічності світу природи у фільмах поетичного кіно розглянута як естетизований об'єкт дослідження на фоні візуального перетворення навколишнього світу – природи, предметів.

Дослідженням творчого здобутку режисерів поетичного кіно у своїх наукових розвідках займається багато фахівців. Серед них кінознавець і педагог О. Мусієнко, яка у своїй роботі “Українське кіно: тексти і контексти” [7] розглянула творчий спадок Сергія Параджанова, у фільмах якого вирішальним вбачала ігрове начало, та Юрія Ілленка, кінотвори якого порівнює з космосом далеким від предметної і психологічної правдоподібності. Кінознавець І. Зубавіна у своїй роботі “Кіно незалежної України” [6] окреме місце приділила екзистенційному дискомфорту на вітчизняному кінопросторі та проаналізувала стрічку Ю. Ілленка “Солом'яні дзвони”. Дослідник кіномистецтва Любомир Госейко ґрунтовно дослідив українську поетичну школу на сторінках своєї монографії “Історія українського кіно” [4], а мистецтвознавець Лариса Брюховецька персоніфіковано займається вивченням творчого доробку майстрів поетичного кіно, а саме – Івана Миколайчука та Ю. Ілленка на сторінках праць “Іван Миколайчук” [2] та “Кіносвіт Юрія Ілленка” [3].

Поява у 1960-ті роки плеяди режисерів поетичного світосприйняття, яке було проявом внутрішнього, авторського начала кожного з авторів творів, обумовила вкорінення в українській кінокультурі постмодерністського дискурсу.

Особливу увагу хотілося б звернути на такі фільми, як “Вавилон ХХ” (1979) режисера І. Миколайчука та “Солом'яні дзвони” (1987) режисера Ю. Ілленка, в яких постмодерністський менталітет знаходить відображення у підході до створення фільмів.

В українському кінематографі 1979–1987 років відбувається переосмислення орієнтирів крізь специфічну призму, завдяки якій людина змогла б по-новому оцінити власний внутрішній світ та оточення, в якому вона існує, оскільки, постмодернізм звертає увагу людини на ставлення до життя. Зосередження уваги на внутрішньому ставленні до життя, яке притаманне цим стрічкам, означає, що людина прагне не тільки більше знати, а й глибше розуміти. Особливу роль у цих фільмах режисерів відведено формі, яка реалізує себе не тільки через загальну концепцію побудови сюжету стрічки, а й завдяки технічним засобам виразності (динамічна камера, колір, звук).

Обговорюючи фільм “Вавилон ХХ”, доцільно враховувати специфічне використання міфів, в яких можна прослідкувати поєднання умовного, “ігрового” характеру з особливою сакральною сферою людської думки. У цій стрічці міф постає не через історичний час, а виривається з його контексту й відповідно набуває певної самоцінності, а візуальні образи набувають самодостатнього значення.

Тут до системи міфологічного було залучено історію та літературу, які допомогли при злитті з міфом створити особливу поетичну форму: аудіовізуальна поезія переплітається з історією. Режисер І. Миколайчук розповідав про післяреволюційне

життя одного з українських сіл під гучною назвою Вавилон, у якому мешканці опиняються в пограничній ситуації: сприйняти нове життя у складі комуни, чи зберегти силоміць свій старий життєвий уклад. Певне роздвоєння особистості на фоні історичних подій можемо простежити і у фільмі “Солом’яні дзвони”. Події у стрічці розгортаються в повоєнний час, герой не може позбутися минулого, яким навіки заклеїла його Друга світова війна: він роздвоюється між острахом бути викритим за підсобництво фашистським загарбникам та бажанням насильно позбутися єдиного свідка, який заважає йому “мирно” жити.

Такий постмодерністський метод прочитання кінотекстів фільмів “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони”, як деконструкція, ставить перед собою основне завдання – подолати традиційну систему мислення та змінити ракурс бачення глядача, й наголошує на тому, що будь-яка думка є продуктом художньої творчості. Це свого роду теж гра з новими горизонтами буття, яке відкривається перед людиною – це побудова нового світу, в якому поряд із науковими та філософськими поняттями, постають на рівних метафора, алегорія, міф.

Гра стає провідним лейтмотивом цих фільмів, а гра як форма людської діяльності набуває для постмодернізму особливого значення. У фільмі “Вавилон ХХ” режисер грає з образом сільського філософа Фабіана, в якому комічне, саркастичне домінує над авторитетним, розважливим началом. У “Солом’яних дзвонах” Ю. Ілленко грає зі свідомістю головного героя, з його псевдореальним та надминулим життям, яке здатне взаємозамінюватися та доповнюватися одне іншим. У грі актуалізовано архаїчні навички та цінності, які втратили протягом часу свій першопочатковий практичний зміст. За Й. Хейзингом, “гра одразу фіксується як культурна форма, будучи одного разу зіграною, вона залишається в пам’яті як деяке духовне творіння чи цінність, передається далі як традиція та може бути відтвореною в будь-який час” [10, с. 28]. Оскільки гра є певною формою пам’яті, вона становить постійний повтор, повернення та чергування чогось минулого, що поступово входить в русло постмодерністської логіки пригадування тексту. Гра як явище культури володіє низкою ознак та якостей, які наявні і в естетиці цих фільмів режисерів. Найголовніше, що гра процесуальна: у будь-якій грі важливий не тільки результат, а й процес, живий, наповнений гострими відчуттями, азартом, рухом та задоволенням. Ця гра в пригадування слів, почуттів, емоцій, сюжетів, літератур дає можливість будь-якій людини відчути себе творцем. Емоційне напруження та переживання притаманні постмодерністській грі та стають наступними її якісними характеристиками. Відомо, що сфера постмодерністського інтуїтивізму свідчить не стільки про світогляд, скільки про світовідчуття, тобто про рефлексію людини на рівні глибоко емоційного, чуттєво забарвленого розуміння світу. Емоційна реакція на навколишній світ супроводжується саморефлексією, притаманною авторові твору як резервуару, джерелу змістів.

У фільмах “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” відбувається апелювання режисерів до переосмислених традиційних образів-символів. Така запозиченість, за А. Нямцу, передбачає “принципову драматизацію формально однозначних структур, активну психологізацію загальновідомих схем, інтенсивну розробку оригінальних подвійних планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтацію на сучасні уявлення про людську природу, змістовну контамінацію загальнокультурних зразків з національно-історичними і предметно-побутовими реаліями доби реципієнта тощо” [8, с. 27]. У цих фільмах провідними стають

образи дволикого Януса, “грішниці”, філософа, мученика, які подані в нових інтерпретаціях з урахуванням історичного досвіду, що передбачає ускладнення персонажа, його переосмислення. Ці різнопланові та характерні образи набувають особливої гостроти та своєрідного забарвлення завдяки перенесенню у відповідний часовий простір: провідна дія відбувається в обмеженому просторі – проходить переосмислення триєдності місця, дії та часу.

Важливі питання соціального, національного та екзистенційного характеру, які порушені в цих фільмах, потребують відповідної форми кінотвору, звідси максимальне заглиблення у відтворюваний та перетворюваний світ, ретельне дослідження його матеріальної та духовної складової. Особливе місце в них займає автентичне зображення, завдяки введенню в кінооповідь реальних елементів побуту, місцевих жителів, предметів доби, що відтворено у стрічці. Можемо також наголосити на тому, що типовою моделлю цих фільмів є притча з її виходом за межі фабульної історії та піднесенням поставленої проблеми до загальнолюдських масштабів. Звідси сприйняття кінострічки в контексті множинності смислів.

Специфічним засобом поетики у стрічках режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка стає камера, яка набуває статусу безпосереднього учасника дії – “суб’єктивна камера”, яка ототожнює себе з персонажем. Максимально використано можливості камери: ролдемонстровано різноманітні типи руху, ракурси, плани, які здатні емоційно наповнити та вирішити різні за складністю епізоди фільмів. Варто також зазначити, що відмова від більшості крупних планів на користь загальним дає підстави сприймати людину як частину довколишнього світу.

Особливе місце у стрічках “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” займає автор фільму зі своїм суб’єктивним баченням теми, яку висвітлив кінематографічний твір. Мішель Фуко пропонує переглянути ставлення до автора як до головного творця твору. На його думку, автор є певною функціональною ознакою, використовуючи яку, реципієнт в особі глядача здатен самостійно обрати, які саме аспекти культури вимагають з його боку детальнішого ознайомлення. Саме автор становить фігуру, яка є джерелом змістів, що пронизують та наповнюють твір, а знаходить цей прояв саме в моментах гри та інтерпретації.

Згідно з М. Фуко, автор, коли діє в певному історичному просторі, прагне передивитися, перевернути власну реальну функцію та автоматично, є продуктом своєї епохи, слугує своєрідною зброєю, за допомогою якої глядач може виявити, якого явища життя треба сторонитися, над чим варто замислитися, взяти до уваги чи за взірєць. Саме тому твори українського поетичного кінематографа не знаходили належної реакції у керівництва держави того часу. Найкращим автором, наприклад, У. Еко називав автора, “якого непомітно, а ідентифікувати його можна лише на макрорівні – метанарративному, де він (автор) стає помітним лише в своїй естетиці стилю” [9, с. 164]. Позиції Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, У. Еко сходилися в тому, що позицію автора як єдиного творця твору вони повністю заперечували. Митець (автор) у постмодерністському творі не може презентувати фігуру першого творця, оскільки він не має справи з “чистим” матеріалом, який до нього вже культурно опановано, та який становить мережу алюзій на інші твори. Мета автора постмодерністських творів, до яких ми відносимо фільми режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка, не в тому, щоб бути своєрідним, унікальним, ні на кого не схожим, парадигма постмодернізму визначила роль митця в якості дослідника, який займається пошуками та пропонує аудиторії ідеї, цінності, стереотипи.

Постмодерністський фільм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, наголошує на втраті моральних орієнтирів. У дисгармонічному та деструктивному авторському світі не має певних та сталих величин, які наповнені заплутаністю, невизначеністю, глибиною кризових явищ та безвихіддю, все постає в жахливому і химерному забарвленні. Філософська категорія “дійсність” використовується на позначення здійсненої, втіленої в життя реальності, яка складається з реальності речей, втілення ідей, цілей та ідеалів. У постмодернізмі дійсність існує в межах тексту та мислиться як текст, дискурс. Автор постмодерністського екранного твору поєднує декілька іпостасей – одночасно постає і автором твору, і його героєм, і його глядачем, а в самому художньому творі зникають межі між реальністю та ірреальністю, сновидінням та дійсністю.

Світ дійсності у кінематографічних постмодерністських творах зображено з позиції своєрідного поліфонізму, який реалізується в поєднанні різних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій. Монополістичною владою на остаточну істину про світ у постмодерністському творі у зв'язку з неоднозначністю та суперечливістю світобудови не володіє жоден з учасників кінопроцесу. Український літературознавець Д. Загонський наголошував: “Немає у цьому світі нічого певного, вповні завершеного: ні морального витоку, який не може бути переглянутий, ні морального заохочення, яке ніколи й нікому не здається незаслуженим. Кожна брехня приховує у собі частинку істини, і кожна істина приховує у собі краплинку отрути, так слава й ганьба нерідко переходять одна в одну, навіть заміняють одна одну...” [5, с. 197]. Відповідно, авторську дійсність у постмодерністських екранних творах автор та глядач трактуватимуть по-різному, залишаючи простір уяві для пошуку втрачених моральних домінант та орієнтирів.

Не можемо не погодитися з кінознавцем Іриною Шиловой [11], яка у своїй науковій розвідці, присвяченій вітчизняним режисерам 1980-х років, й українським у тім числі, наголошує на чотирьох типах художнього моделювання реальності в фільмах режисерів: 1) відтворення реальності, яке пропонує не пряму фіксацію дійсності для отримання ефекту достовірності, натуральності, “подібності” шляхом художнього “відновлення” самої реальності засобами ігрового кіно – через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, “живу” просторово-часову систему; 2) відтворення умовної реальності – не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз певної системи та ключ до її розуміння, а кожна одиниця звукозображального ряду претендує на самостійну образну значущість, приховує символічне або метафоричне значення, виявляє його в зіткненні чи зчепленні з іншими. Предмети та явища претендують на більшу значущість, ніж їх екранне втілення, накопичення смислів проводиться завдяки відстороненню об'єктів, встановленню нових зв'язків між ними; 3) сумісні варіанти, у цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, “образне” та “подібне” тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого. Часто підкреслюється “люз” форми та змісту: естетизовано достовірно, введено свідомо життєподібний матеріал у межах умовної жанрової конструкції, акцентовано образні основи дійсності, яка фіксується немовби хронікально; 4) колажні варіанти – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів у композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення часто дають змогу продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтва, уможливають проводити експерименти не тільки з формою, а й актуалізувати важливу проблематику.

З огляду на це й усе вищезгадане, можемо дійти висновку, що з виходом на екрани фільмів “Вавилон ХХ” та “Солом’яні дзвони” розпочався шлях українського кінематографа до широкого використання постмодерністських принципів, а саме: від оповідальності до травестування, від композиції до ризому, від персонажа до інтерперсонажа, від автора до гіперавтора, від твору до інтертексту, від тиражності до серійності, від конфронтації до симбіозу, від аналізу до інтерпретації. Саме з кінця 1980-х починається новий період в історії українського кіномистецтва, якому віднині притаманні: самоідентифікації митця, як результат подолання наслідків соціалістичного реалізму; відбувається активне переосмислення з погляду сучасності модерністських мистецьких течій початку ХХ століття; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

Список використаної літератури

1. *Базен А.* Эволюция киноязыка / А. Базен. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/threadtree/12222>
2. *Брюховецька Л. І.* Іван Миколайчук / Л. І. Брюховецька. – К. : Редакція журналу “Кіно-театр”; Видавничий дім “КМ Академія”, 2004. – 272 с.
3. *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2006. – 288 с.
4. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа 1986–1995 / Л. Госейко. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
5. *Затонський Д.* Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонський // Вопросы литературы. – 1996. – № 3.
6. *Зубавіна І.* Кіно незалежної України : тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.
7. *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
8. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
9. *Усманова А. Р.* Умберто Эко : парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск : Пропилеи, 2000. – 198 с.
10. *Хейзинга Й.* Homo Ludens / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
11. *Шилова И. М.* Кинематограф 80-х (новые тенденции) / И. М. Шилова. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2013

Прийнята до друку 27.03.2013

UKRAINIAN CINEMA IN ANTICIPATION OF POSTMODERNISM: “BABYLON XX” AND “STRAW BELLS”

Dina KOLOS

*Department of Cinema and Television Arts,
Lugansk State Academy of Culture and Arts,
Krasna Plosha, 7, Lugansk, Ukraine, 91055
tel.: (+38)066 315-17-41*

This article focuses on modern art history that promotes the analysis of cinematographic use of the term “post-modernism”. The use of this notion belongs to 1970s and it is extrapolated to different socio-cultural phenomenon – era, period, and specific world view thinking, art direction and style. There the post-modern world is reflected in the approach for film making by film directors of Ukrainian poetic cinema 1970–1980s. The article emphasizes that these films belong to those which became the postmodern manifestation of the film director’s inner world and they caused the beginning of establishment of the Ukrainian film culture of postmodern discourse.

Key words: game, postmodernism, myth, reality, polyphony.

УКРАИНСКОЕ КИНО В ПРЕДЧУВСТВИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА: “БАВИЛОН XX” И “СОЛОМЕННЫЕ КОЛОКОЛА”

Дина КОЛОС

*Кафедра кино-, телеискусства,
Луганская государственная академия культуры и искусств,
ул. Красная площадь, 7, Луганск, Украина, 91055
тел. (+38)066 315-17-41*

Особое внимание обращено на заявленные в названии статьи фильмы, в которых постмодернистское мировоззрение находит отражение в самом подходе к созданию фильмов режиссерами украинского поэтического кино 1970–1980-х. Подчеркивается, что именно эти фильмы входят в число тех, которые стали постмодернистским проявлением внутреннего мира автора кинопроизведения, и которые обусловили начало укоренения в украинской кинокультуре постмодернистского дискурса.

Ключевые слова: игра, постмодернизм, миф, реальность, полифония.