

Сергей ТРИМБАЧ

КИНОПОЭЗИЯ И КИНОПРОЗА. УКРАИНСКАЯ ВЕРСИЯ

Один литератор недавно рассказывал о том, как редактировал книгу Юрия Ильенко «Доповідна Апостолові Петру / Докладная Апостолу Петру» (фолиант в трех томах, эдакое мемуарно-философское эссе, увидел свет в 2008 году). Редактировал, постоянно общаясь с автором. Пытаясь склонить его к большей литературности, к большему соответствию нормам литературного языка. Но автор слушался плохо (еще бы, поколение шестидесятников вообще неважно относилось к институту редакторства, воспринимая его как идолище цензорское). Но главное не это. Литератор сказал, что самый существенный для него итог общения с Ильенко был в другом. Он понял простую вещь: нужно жить вот так, как Ильенко—поменьше зависеть от внешних обстоятельств, от норм всеобщего общежития. По внутреннему закону, который в каждом из нас сидит—даром, что ли, Кант восхищался наличием того закона как одним из двух главных чудес света (рядом со звездным небом)...

Почему запомнился этот разговор? Да потому, что в нем уловлено, на мой взгляд, фундаментальное отличие существования поэтического и прозаического. Свобода—вот категория, с помощью которой можно ухватить суть поэтического бытия. А она, свобода эта, по классическому определению, есть «такое состояние, которое не имеет внешней детерминации». Нет у нее видимого внешнего источника, поэт, словно барон Мюнхгаузен, тянет себя за волосы из бытийного и бытового болота ввысь, куда подальше.

Поэзия тогда и заканчивается, когда автор начинает прислушиваться к импульсам извне. Об этом, кстати, Ильенко и рассказывает в своей весьма неординарной книге. Как он был Поэтом (в «Тенях забытых предков», вместе с Сергеем Параджановым, в «Криниці для спраглих»/«Роднике для жаждущих», в «Вечере накануне Ивана Купала», в «Белой птице с черной отметиной»). А затем внешние силы взяли верх. И на фильме «Мечтать и жить» (1974) совершился перелом, ибо Поэт начал—вынужденно, конечно, но это уже детали, хотя и важные—прислушиваться к голосам извне. И стал прозаиком... Перевоплощение в прозаика, эдакая катастрофа поэта, произошла в картинах «Праздник печеной картошки» (1976) и «Полоска несовершенных диких цветов» (1979), поэзия осталась лишь в каких-то формальных проявлениях (экспрессивные ракурсы, выразительная композиция кадра и пр.), а по сути дела это уже была унылая проза, исполнение желаний начальства видеть Поэта в общей упряжке, несущейся в светлое будущее впереди колесницы с вождями партии и правительства.

И только годы спустя Ильенко вернулся в лоно поэзии, пройдя через несколько фильмов («Лесная песня. Мавка», «Легенда о княгине Ольге», «Соломенные колокола»), в которых он очень старался вернуть себе былую свободу. Но получалось не очень, примеренные однажды кандалы все

никак не спадали. И только в картине «Лебединое озеро. Зона» (1989) это наконец-то случилось. Не в последнюю очередь потому, что снова случилось—впервые после «Теней забытых предков»—союз с Параджановым (в основу лег анекдот о сбежавшем зеке, который прячется в огромном символе эсесеровской системы, серпе и молоте). Сам фильм про свободу и ее, сказать бы, поэтическую иллюзорность. Иначе говоря, рассказ про то, что в самой реальности никакой свободы не существует, даже если заглянуть внутрь той реальности, даже если поселиться во чреве одного из ее заглавных символов,—она тебя не родит, и даже не абортирует, не выпустит в свободное пространство.

Ну вот, только получается, что прозаики это исключительно скучные и зависимые люди. Не совсем так. Еще Фридрих Ницше в своей «Веселой науке» заметил, что «великие прозаики почти всегда были и поэтами, независимо от того, известно ли об этом миру или оставалось тайной, творчеством в “своем углу”»; ведь действительно, писать хорошую прозу можно, только помня о поэзии! Проза—это непрерывная учтивая война против поэзии: вся прелесть ее заключается в том, что она постоянно избегает поэзии и противоречит ей»¹.

На что обращаешь внимание, читая «Докладную Апостолу Петру» Ильенко,—это рассказ о своем изгойстве, отлучении от общества, а точнее периферийности своего существования. То есть самого себя Ильенко мыслит как маргинала. В этом контексте понятнее делается причина раздражения, которое вызывает у автора Богдан Ступка. Актер, в чьих выдающихся достижениях вряд ли кто-то усомнится, вызывал большую неприязнь Ильенко. Не потому ли, что тот не принял роль изгоя, а напротив—в последнее десятилетие своей жизни подвинулся в самый центр культурной, общественной и даже государственной (побывал в кресле министра культуры) жизни. А Ильенко, тоже побывав, в начале 1990-х, в роли министра, только кино, тут же ушел в тень. За двадцать последних лет он сделает только одну картину, «Молитва о гетмане Мазепе», и это все. Многие удивляются этому обстоятельству, но оно производно именно от роли маргинала, в которой хотел видеть себя режиссер. В интервью, а затем и в книге он раскаивается именно в том, что некогда предал миссию поэта, подвинувшись в центр, в то время как место его—на краю.

Ильенко вспоминал, как оно все случилось, как пришел в кинопоэзию. На фильме Артура Войтецкого «Где-то есть сын» (1962), где оператор Ильенко, по его же определению, «выработал всю изобразительную поэтику своих будущих фильмов». И вот что его мучило тогда: то, что «совсем не тому учился в институте. Меня научили убивать жизнь. Ибо объектив камеры, который выделяет из буйствующего мироздания мертвый кусочек кадра, в то же мгновение обрезает все связи этого кадра, делает его дискретным, анемичным, незагруженным полнотой жизненной информации. Кадр уходит из контекста жизни»². И вместе с тем «я сходил с ума от того, что когда мой глаз фокусируется на каком-то объекте (кадре), то в этом кадре присутствует и то, что остается вне кадра в тот момент, и то, что находится даже позади меня <...>. Более того—информация будто расширяется в прошлое и будущее—у кадра, который видит глаз, центровка на простран-

венно-временную парадигму. Грубо говоря—каждый мгновенный снимок вбирает в себя все 360 градусов окружающего и все векторы времени»³.

Вот такие противоречивые ощущения: с одной стороны, понимание ограниченности отдельно взятого кадра, с другой—что кадр может вобрать в себя куда больше фиксируемого предкамерного пространства и времени. Вобрать-то может, только каким образом?

В качестве примера Ильенко приводит «Улисс» Джойса—«временной дискурс произведения создается из того, что не написано, но пронизывает каждое слово»⁴. Вот молодой оператор и «искал в себе, моргая глазами и пуская пузыри, такой метод съемки, чтобы он предоставил мне точно такую же возможность в языке кино, как у того долбаного Джойса.

Я хотел снимать не текст, а создавать дискурс. Про дискурс я тогда ничего не знал. Даже не слышал такого слова.

Поэтому на съемочной площадке фильма режиссера Артура Войтецкого «Где-то есть сын» появилась ручная камера, которая начала безумный танец в пространстве-времени, поэтому появился широкоугольный объектив, который воссоздавал динамику реального зрения, поэтому исчез искусственный свет, сковывавший движения актера и камеры. Поэтому мизансцена стала раскованной, непредсказуемой, почти случайной.

Я рвался на свободу киновысказывания.

Я фактически гробанул (от слова “гроб”) Артуру Войтецкому фильм. Ибо сценарий был фуфловый и не выдержал перегрузки изобразительного ряда. Эксперимент был слишком тяжел для слабеньких ножек драматургии Дмитрия Холендро.

Но когда фильм “Где-то есть сын” увидел Сергей Параджанов, он закричал:

—Вот так нужно снимать!

И именно тогда прислал мне телеграмму-приглашение снять его “Тени забытых предков”»⁵.

Вот так оно и случилось. Параджанов, быть может, именно в тот момент понял, чего

ему не хватало и что не давало развернуться его режиссерской фантазии—вот этой самой камеры, ее безудержной свободы, которая и была свободой личного самовыражения. Эта камера видела мир столь же прекрасным и выразительным, как и камера немцев в 1920-е или украинца Даниила Демуцкого, и вместе с тем она была свободнее, она позволяла достичь феномена непрерывности кинематографической речи, о которой мечтал еще Сергей Эйзенштейн, вчитываясь в того самого джойсовского «Улисса».

Приблизительно в то же время Пьер Паоло Пазолини пишет статью «Поэтическое кино», где в качестве одной из определяющих доминант, или же «характеристик знаков, составляющих кино поэзии», называет «феномен, который обычно банальнейшим образом определяется специалистами выражением: “Дать почувствовать камеру”. Основным противоречием,—замечает дальше Пазолини,—между ними и подавляющим большинством мудрейших кинематографистов, работавших вплоть до начала шестидесятих годов, был лозунг последних “Не давать чувствовать камеры!” Эти два

гносеологических и гномических принципа, противоположных друг другу, совершенно бесспорно определяют присутствие двух различных подходов к созданию кино: два различных киноязыка».

Хотя дальше Пазолини говорит и о явлениях, где вроде бы «камера не чувствовалась» (от Чаплина до Мидзогути и Бергмана), но, тем не менее, поэзия в них присутствовала—имплицитно⁶.

И еще, из текста Пазолини: он отмечает то, что «техничко-стилистическая традиция поэтического кино рождается в обстановке неоформалистского поиска, соответствующего материалистическому и, в основном, лингвостилистическому типу вдохновения». Материалистическая, или, как сформулировал Жиль Делёз, материальная функция—«у Довженко и его последователя Параджанова <...> тяжелая материя, которую поднимает дух (“Цвет граната”—это, несомненно, шедевр материального и объектного language’a)»⁷. То есть говорится о том—у Пазолини прежде всего,—что поэтическая речь приводит к исчезновению различия между реальностью и образом, образ становится составляющей реальности и наоборот—реальность сама становится, в зрительских ощущениях, образом. Фотографическая природа кино позволяет достичь этого с невиданной доселе выразительной силой. Точнее сказать, с появлением кино связь жизненных реалий и образов, едва ли не мгновенно образующих смысложизненную «дугу» в зрительском сознании, только усилилась. В качестве примера приведу строки Велимира Хлебникова: «О, достоевскиймо бегущей тучи! / О, пушкиноты млеющего полдня!». И ведь так: пейзаж—хоть самой природы, хоть человеческого лица или тела—просматривается нами с платформы априорно сформированных культурной практикой образов... Конечно, в осмыслении подобных явлений существует большая философская традиция, полагающая, что не только предметы рождают идеальные образные конструкции, но и то, что существование определенного ресурса идеальных, доопытных образов является источником производства явлений вполне материального порядка. Собственно, именно наличие такого ресурса есть предпосылка существования поэзии и поэтической речи как таковой—иначе, откуда бы взяться тому же фильму «Тени забытых предков», равно как и одноименной повести Михайла Коцюбинского?

Новое поэтическое кино, возникшее в Украине на рубеже 1950–1960-х годов—вослед Довженко и Ивану Кавалеридзе, их фильмам 1920–1930-х—имело ту особенность, которая характеризует и явления европейского кино (французскую Новую волну, к примеру, итальянское и польское кино). Здесь наблюдается, в частности, то, что отрефлексировано в приведенных выше высказываниях Ильенко, и на что указывает Пазолини: «тип речи, который используется для внутренних монологов» <...>, речь “от первого лица” человека, видящего мир в основном в иррациональном свете и для самовыражения вынужденного прибегать к самым кричащим средствам “языка поэзии”»⁸.

Следует остановиться на видении мира «в иррациональном свете». Поэзия—и в кино, несомненно, тоже—как бы противостоит прозаическому благоразумию и рациональности. Украинский опыт поэтического кино (о феномене украинского поэтического кино впервые достаточно внятно

написал польский критик Янош Газда во второй половине 1960-х) свидетельствует об этом вполне определенно, и книжка Ильенко о том же. Поэт по определению маргинал, и ничто маргинальное ему не чуждо. Сергей Параджанов свою позицию бунтовщика и маргинала, пожалуй, отчетливо осмыслил после премьеры «Теней забытых предков», состоявшейся в киевском кинотеатре «Украина» в начале августа 1965-го года. Перед началом показа фильма несколько интеллектуалов (Иван Дзюба, Вячеслав Черновил, Василь Стус) заявили протест против начавшихся арестов украинской интеллигенции. Неслыханный по тем временам жест, и его неслучайность, его сопряженность с фильмом Параджанова и Ильенко режиссер осознал, судя по всему, пусть и не сразу, но достаточно внятно. Ведь Параджанов везде и неизменно представлялся гением, он эту маску—карнавальную, конечно,—и не снимал почти. А тут подтверждение того, что твой внутренний протест находит отклик... Да и в параджановском гении то и дело просматривался ницшевский «сверхчеловек», только в радикально сниженной, карнавальной ипостаси.

Поэтому звание украинского националиста (с добавлением «буржуазного», разумеется, другого национализма тогда не существовало) Параджанов себе присваивает, и тем самым вызывает неудержное желание власти упрячь его куда подальше. Националист, да еще «буржуазный», да еще—о, ужас,—украинский—это уже был имморализм, или то, что ученые люди называют «пограничной нравственностью». Однако одного национализма Параджанову было недостаточно, и вскоре всплыл еще и гомосексуализм. Явный он был или придуманный—не в этом дело, главное, что это была еще одна роль маргинала и имморалиста. А еще—спекуляция (в терминах тех времен), скупка и перепродажа антикварных вещей...

Дальше последовало и политическое фрондерство, резкие, хулиганские даже высказывания в адрес руководства СССР и Украины, которые тщательно фиксировались органами («очень внутренними», по определению самого Параджанова). Закончилось все это, как известно, печально—арестом и четырехлетним заключением в лагерях.

То, что некогда Михаил Пришвин называл «искусство как поведение». Достаточно традиционное представление о том, что истинный художник всегда является бунтарем и посему маргиналом. Не бунтует и не отползает на периферию общественной жизни—значит, попадает под подозрение: а художник ли? Что не поэт—так это уж точно. Правда, в XX веке авангардисты задали несколько иное представление: они ведь неистово желали перестроить мир по своему плану и разумению, а достичь этого без прямого контакта с властью имущими было практически невозможно. Довженко был близок к Сталину, неоднократно приглашавшему его на ночные прогулки по улицам Москвы и выслушивающему от художника советы о том, как лучше благоустроить окружающий мир и собственно человека. И поэтому большей кары для Довженко (после истории с киноповестью «Украина в огне» и последовавшей опалы), чем отлучение от государственных тел, Сталин выдумать не мог.

Не то Параджанов (хоть он ритуально и осенял себя именем Довженко, гения), не то украинские «шестидесятники». Даже в геополитическом

смысле—ведь после «Теней...» устремления большинства молодых украинских кинематографистов связывались в основном с Западом Украины, а не с традиционной Центральной, которую еще называют Большой, Шевченковской и Гоголевской. Язык культурной периферии—вот что им было близко, вот что было мило. Прочь, прочь из центра—не только советской империи, но и советской Украины!

«Тени...» не случайно срифмовались с протестами политических радикалов. Фильм, пожалуй, стал манифестом эдакого «подрывного эстетического сознания» (в терминах Мишеля Фуко), с акцентом на работе социокультурной интуиции, работе бессознательного. Ведь главный герой фильма, гуцул Иван Палийчук (в исполнении Ивана Миколайчука) уходит от гнета коллектива в бессознательное, в нирвану—только там виделось спасение от неусыпного и тотального контроля патриархального коллектива.

Безумцы, деревенские и городские сумасшедшие, дурачки—непременная составная фильмов украинского поэтического кино. Которое, однако, было бы гораздо точнее называть мифопоэтическим—ведь и в основе «Теней...», и ильенковских «Вечера накануне Ивана Купала», «Белой птицы с черной отметиной», и «Каменного креста» Леонида Осыки лежит вполне определенная мифология, а собственно мифологическая образность есть производное от обрядной ритуальности. Последняя и позволяет человеку испытать свободу, как это ни странно. А потому, что именно праздничные ритуалы, обряды освобождают от рутинной, каждодневной маски, от исполнения каждодневной, рутинной роли, погружают в эдакое карнавальное безумие.

Безумие и, соответственно, социальные изгои привлекали внимание Ивана Миколайчука—и актера, и сценариста, и режиссера (в его режиссерском дебюте, фильме «Вавилон XX», деревенский мир населен людьми неортодоксального поведения, которые, собственно, и противостоят «рациональным безумцам», коммунарам, верящим в коммуны и пришествие коммунизма). В набросках несостоявшегося сценария «Чистая доска» рассказ о женщине, потерявшей память,—в чем-то похожие коллизии возникают в сценарии «Куковала кукушка в бабье лето...». Вообще, Миколайчука чрезвычайно интересовали вопросы психиатрии, материал из жизни обитателей психушки—только ранняя смерть помешала ему осуществить творческие планы, связанные с этой проблематикой.

«Вечер накануне Ивана Купала» Ильенко о том же. Герой фильма, сделанного по мотивам гоголевских и фольклорных текстов, совершает преступление, убийство во имя любви, и в итоге становится безумцем, дабы защититься от невыносимого суда своей же совести. Через годы, уже в начале 2000-х, Ильенко сделает «Молитву о гетмане Мазепе»—об историческом безумии, коллективном помешательстве. Сюрреалистическая картина наполнена—в избытке—людьми, разум которых помрачен, и серьезно. Безумен российский царь Петр Первый, к тому же он извращенец. Сознание украинского гетмана Ивана Мазепы и вовсе распадается на части, которые плохо друг с другом монтируются. Визуально тоже, ведь гетмана играют, помимо Богдана Ступки, еще два актера (весьма невыразительных, к сожалению).

В условиях новой украинской государственности Ильенко решился— снова, как некогда в «Роднике для жаждущих», где Украина предстала вне своей привычной пышной, шароварной ипостаси—на бунт против всех и вся. Вослед Тарасу Шевченко он не славит гетманов, ведь они «рабы, подножки, грязь Москвы, варшавский сор...», не более того. Хотя Мазепа в исполнении Ступки все же трагическая фигура—столько лет служил верой и правдой, пусть и напоказ, российскому царю—что теперь попытки снять маску оказываются во многом тщетными.

Сам Ильенко тоже выпадал за рамки радио. Помнится, твердил он до и во время съемок, что фильм его завоюет мировой экран и принесет около 200 миллионов долларов, или же миллиард гривен. Увы, фактический провал на Берлинском кинофестивале, более чем холодный прием в Украине—большинству фильм показался темным, вялым, затянутым и невразумительным. Последнее есть правда, хотя после реплики французской журналистки в Берлине на пресс-конференции о том, что фильм ей понравился, только она, бедная, ничего не поняла, Ильенко радостно сообщил ей, что так вот и надо смотреть фильм—на интуицию рассчитывать, а не пытаться что-то понять, как это делают глупые критики.

«Молитва...» режиссера не дошла до адресата, в новой украинской государственности и в новом украинском обществе отклик был слишком слабым. Однако вполне достаточным, чтобы Ильенко убедился в том, что он таки изгой, маргинал—был таким в Украинской Советской республике, остался и в новые времена. Но позиция аутсайдера, судя по всему, лишь укрепляла его в убеждении в собственной исключительности и наличии огромного ресурса противостояния государству и обществу, которое никак не может состояться...

Да нет, украинская кинопоэзия (мифопоэзия!) в украинских реалиях— и старых, и новых—остаётся важным звеном культурной жизни. Будучи и вправду больше поэзии как таковой, она не оставляет надежд завести мотор нации. А там уж как получится.

1. *Ницше Ф.* Веселая наука // Пер. М.Кореневой, С.Степанова, В.Топорова // Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. СПб.: Азбука, 1997.

2. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Автопортрет Альтер Его (Себе Іншого) внатурЄ. Книга 1. Тернопіль, 2008. С. 356.

3. Там же. С. 357.

4. Там же. С. 358.

5. Там же. С. 359.

6. *Пазоліні П.П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга, 1985. С. 63–65.

7. *Делёз Ж.* Кино / Пер. Б.Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 322.

8. *Пазоліні П.П.* Указ. соч. С. 65.