

## Українське кіно в передчутті постмодернізму: 'Вавилон ХХ' та 'Солом'яні дзвони'

*В статті простежено перші спроби використання постмодерністських тенденцій в стрічках кінця ХХ століття 'Вавилон ХХ' та 'Солом'яні дзвони' режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка.*

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

Сучасний мистецтвознавчий дискурс пропагує використання терміну 'постмодернізм', який екстраполюється на різноманітні соціокультурні явища – епоха, період, світосприйняття та специфіка мислення, художній напрямок, стиль. Перехід від 1970-х до 1980-х – це свого роду рубіж, який дозволив побачити ряд 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 в своїй статті 'Еволюція кіномови' [1] пропонував розрізняти в історії кіно дві протидіючі тенденції, одна з яких була б представлена режисерами – прибічниками образності, інша – прибічниками реальності.

Усвідомлюючи ці принципово самостійні підходи до відображення дійсності, мистецтвознавці почали вбачати в кінотворах режисерів цього часу поступовий вихід на новий експериментальний рівень: розпочинається умовне трактування буття в сучасному кіномистецтві, яке починає з'являтися в формах побутоподібних або натуралістичних, а природньому пропонується метафоричне прочитання.

Проникнення постмодерністської естетики та світосприйняття в український кінематограф розпочинається з 1960-х років, які відзначені в історії українського кіно відродженням поетичного кінематографу. Стрічки цього періоду відрізняються специфічною образною системою та екранною поетикою, відзначеною 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 в своїх стрічках до міфів, легенд, філософських узагальнень.

Виникнення поетичного кіно пов'язане з режисером Олександром Довженко та оператором Данилом Демуцьким, в екранних творах котрих простежувалось тяжіння до експерименту, виокремлення національної ідентичності шляхом втілення режисерського задуму візуалізації образів операторською майстерністю. Сам поетичний кінотвір уявляє собою продукт, образи якого дуже різняться від реального життя, вони допомагають відтворити власну конструктивну цілісність твору, породжують символи та алегорії. Людина та її буття в контексті вічності світу природи в фільмах поетичного кіно розглядається як естетизований об'єкт дослідження на фоні візуального перетворення навколишнього світу – природи, предметів.

---

<sup>47</sup> Колос Діна Миколаївна, здобувач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв

Дослідженням творчого здобутку режисерів поетичного кіно в своїх наукових розвідках займається багато фахівців. Серед них кінознавець і педагог О. Мусієнко, яка в своїй роботі 'Українське кіно: тексти і контексти' [7] розглядає творчий спадок С. Параджанова, в фільмах якого вирішальним вбачає ігрове начало та Ю. Ілленка, кінотвори якого порівнює з космосом далеким від предметної і психологічної правдоподібності. Кінознавець І. Зубавіна в своїй роботі 'Кіно незалежної України' [6] окреме місце приділяє екзистенційному дискомфорту на вітчизняному кіно просторі та піддає аналізу стрічку Юрія Ілленка 'Солом'яні дзвони'. Дослідник кіномистецтва Любомир Госейко піддає детальному аналізу українську поетичну школу на сторінках своєї монографія 'Історія українського кіно' [4], а мистецтвознавець Лариса Брюховецька персоніфіковано займається вивченням творчого доробку майстрів поетичного кіно, а саме І. Миколайчука та Ю. Ілленка на сторінках таких праць, як 'Іван Миколайчук' [2] та 'Кіносвіт Юрія Ілленка' [3].

Поява в 1960-ті роки цілої плеяди режисерів поетичного світосприйняття, яке було проявом внутрішнього, авторського початку кожного з авторів творів, обумовила початок укорінення в українській кінокультурі постмодерністського дискурсу.

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

В українському кінематографі 1979 – 1987 років відбувається переосмисленням 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 відношення до життя. Акцентування уваги на внутрішньому відношенні до життя, яке притаманне цим стрічкам, означає, що людина прагне не тільки більше знати, а й глибше розуміти. Особливу роль в цих фільмах режисерів відведено формі, яка реалізує себе не тільки через загальну концепцію побудови сюжету стрічки, а й через технічні засоби виразності – динамічна камера, колір, звук.

При обговоренні фільму 'Вавилон ХХ' необхідно враховувати специфічне використання міфів, в яких можна прослідити поєднання умовного, 'ігрового' характеру з особливою сакральною сферою людської думки. В цій стрічці міф постає не через історичний час, а виривається з його контексту, й таким чином набуває певної самоцінності, а візуальні образи отримують 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 розповідає про післяреволюційне життя одного з українських сіл під гучною назвою Вавилон, в якому мешканці опиняються в пограничній ситуації: сприйняти нове життя у складі комуні, чи зберегти силоміць свій старий життєвий уклад. Певне роздвоєння особистості на фоні історичних подій можемо прослідкувати і в фільмі 'Солом'яні дзвони'. Події в стрічці розгортаються в повоєнний час, герой не може позбутися минулого, яким навіки заклеїла його Друга Світова війна: він роздвоюється між острахом бути викритим за пособництво 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 з науковими та філософськими поняттями, виступають на рівних метафора, алегорія, міф.

Гра стає провідним лейтмотивом цих фільмів, а гра як форма людської діяльності набуває для постмодернізму особливе значення в силу її адогматичності, можливості пояснити світ на дореілексійному рівні. В фільмі 'Вавилон ХХ' режисер грає з образом сільського філософа Фабіана, в якому комічне, саркастичне домінує над авторитетним, розважливим началом. Юрій Ілленко в 'Солом'яних дзвонах' гра зі свідомістю головного героя, з його псевдореальним та надминулим життям, яке здатне взаємозамінюватися та доповнюватися одне іншим. В грі актуалізуються 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 уявляє собою постійний повтор, повернення та чергування чогось минулого, що поступово входить в русло постмодерністської логіки припоминання тексту. Гра як явище культури володіє низкою ознак та якостей, які знаходять своє місце і в естетиці цих фільмів режисерів. Найголовніше, що гра процесуальна: в 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 людині відчути себе творцем. Емоційне напруження та переживання притаманні постмодерністській грі та стають наступними її якісними характеристиками. Відомо, що сфера постмодерністського інтуїтивізму говорить 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.

В фільмах 'Вавілон 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 подійних 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]. В цих фільмах провідними стають образи дволикого Януса, 'грішниці', філософа, мученика, які подані в нових інтерпретаціях з врахуванням 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 порушуються в цих фільмах, вимагають 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 кіноповідь реальних елементів побуту, місцевих жителів, предметів доби, яка відтворюється в 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 в стрічках режисерів І. Миколайчука та Ю. Ілленка стає камера, яка набуває статусу безпосереднього учасника дії – 'суб'єктивна камера', яка ототожнює себе з персонажем. Максимально використовуються можливості камери: демонструються різноманітні типи руху, ракурси, плани, які здатні емоційно наповнити та вирішити різні за складністю епізоди фільмів. Слід також зазначити, що відмова від більшості крупних планів на користь загальним дозволяє сприймати людину як частину довколишнього світу.

Особливе місце в стрічках 'Вавілон ХХ' та 'Солом'яні дзвони' займає автор фільму зі своїм суб'єктивним баченням теми, яку висвітлює кінематографічний твір. Мішель Фуко пропонує передивитися відношення 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 більш детального ознайомлення. Саме автор уявляє собою фігуру, яка є джерелом змістів, які пронизують та наповнюють твір, а знаходить це своє проявлення саме в моментах гри та інтерпретації.

Згідно Фуко, автор, коли діє в певному історичному просторі, прагне передивитися, перевернути власну реальну функцію та автоматично, є продуктом своєї епохи, служить своєрідною зброєю, за допомогою якої глядач може виявити, якого явища життя необхідно сторонитися, над чим варто замислитися, взяти до уваги чи за взірць. Саме тому твори українського поетичного кінематографу не знаходили належної реакції у керівництва держави того часу. Найкращим автором, наприклад, У.Еко, називає автора, 'якого непомітно, а можна ідентифікувати лише на макрорівні – метанарративному, де він (автор) стає помітним лише в своїй естетиці стиля' [9, С. 164]. Позиції Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, У. Еко сходилися в тому, що позиція автора, як єдиного творця твору, ними повністю заперечувалась. Митець (автор) в постмодерністському творі не може презентувати фігуру першого творця, оскільки він не має справи з 'чистим' матеріалом, який до нього вже культурно опановано, та який уявляє собою 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. В 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. В постмодернізмові дійсність існує в межах тексту та мислиться як текст, дискурс. Автор постмодерністського екранного твору є втіленням декількох іпостасей – одночасно виступає 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 в кінематографічних постмодерністських творах зображується з позиції своєрідного поліфонізму, який реалізується в поєднанні різноманітних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій. Монополістичною владою на остаточну істину про світ в постмодерністському творі, у зв'язку з неоднозначністю та суперечливістю світобудови, не володіє жоден з учасників кінопроцесу. Український літературознавець Д. В. Затонський наголошує: '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]. Відповідно, авторська дійсність в постмодерністських екранних творах буде трактуватися автором та глядачем по-різному, залишаючи простір уяві для пошуку втрачених моральних домінант та орієнтирів.

Не можемо не погодитися з кінознавцем Іриною Шиловою [11], яка в своїй науковій розвідці, присвяченій вітчизняним режисерам 1980-х років, й українським в тому 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' через художнє '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 даної 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 через відсторонення об'єктів, встановлення нових зв'язків між ними; 3) сумісні варіанти, в 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: виконується естетизація достовірного, введення свідомо життєподібного матеріалу в межах умовної жанрової конструкції, робиться акцентування образних основ дійсності, яка фіксується немовби хронікально; 4) колажні варіанти – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів в композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення їх часто дає можливість продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтв, дозволяє проводити експерименти в області не тільки форми, а й актуалізувати важливу проблематику.

З огляду на це й все вищезгадане, можемо дійти висновку, що з виходом на екрани фільмів 'Вавілон ХХ' та 'Солом'яні дзвони', розпочинається шлях українського кінематографа до широкого використання постмодерністських принципів, а саме: від оповідальності до травестування, від композиції до ризому, від персонажу до інтерперсонажу, 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 слідство подолання наслідків соціалістичного реалізму; відбувається активне переосмислення з точки зору сучасності модерністичних мистецьких течій початку ХХ століття; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

### Література

1. Базен А. Еволюція киноязыка. – Режим доступа к статье: <http://www.cinematheque.ru/threadtree/12222>
2. Брюховецька Л. І. Іван Миколайчук / Л. І. Брюховецька. – К.: Редакція журналу 'Кіно-театр'; К.: 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 / Л. Госейко. 1986-1995. – Київ.: КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.

5. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере Д. Затонський // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 197
6. Зубавіна І. Кіно незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: ФЕНІКС, 2007. – 296 с.
7. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – 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. – Мн.: 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.

### **Ukrainian cinema in anticipation of postmodernism: ‘Babylon XX’ and ‘Straw Bells’**

**Kolos D.**

*Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine*

*Lugansk State Institute of Culture and Arts, Lugansk, Ukraine*

*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.*

**Keywords:** *game, postmodernism, myth, reality, polyphony.*