

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-100

МАРГОЛИТ Евгений Яковлевич
*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
отдела художественных проблем массмедиа
Государственного института искусствознания МК РФ
(Россия, Москва)
emargolit@mail.ru*

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»: ВОСКРЕШЕНИЕ ОДНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Фильм «Тени забытых предков» Сергея Параджанова открыл новую традицию – традицию украинского «поэтического кино» с ее опорой на народное искусство; как поэтическое, так и изобразительное. «Поэтическое кино» возникает не из подражания приемам Параджанова или, тем более, Донского. Сами эти приемы, опробованные в «Дорогой ценой» и «Тенях...» вырастают из углубления в культурные пласты национальной культуры, диктуются ею. Украинское кино с помощью их обретает общий язык с материалом. И, обретя его, провинциальное и поверхностно-этнографическое в 50-начале 60-х, с середины 60-х оно приобретает подлинную бытийную глубину в своей «литургической статике». Причем, речь идет не только о новых именах типа Юрия Ильенко или Леонида Осыки, но и тех, кто в предыдущий период уже поставил по несколько абсолютно проходных полнометражных фильмов, как, впрочем, и сам Параджанов. Чудо преображения происходит и с ним, и с Николаем Мащенко («Комиссары», столь ценимые Пазолини, «Иду к тебе»), и с Артуром Войтецким («Скуки ради» по рассказу Горького), Владимиром Денисенко («Совесть» – трагедия села времен гитлеровской оккупации).

Отсюда та вдохновенная естественность, с какой после выхода «Теней...» принимает эту стилистику новое операторское поколение, пришедшее в украинское кино за исключением Александра Антипенко и Вилена Калюты извне, через ВГИК: братья Вадим и Юрий Ильенко,

Михаил Беликов, Валерий Квас, Валерий Башкатов, чуть позднее – Александр Итыгилов и Юрий Гармаш.

Таким образом, можно предположить, что Параджанов в «Тенях...», опираясь на опыт фильма Донского и Топчего, возрождает уникальную изобразительную традицию украинского кино, практически не догадываясь об этом.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, «Тени забытых предков», Марк Донской, Алексей Калюжный, миф, украинское кино, «поэтическое кино».

Вступление

Понимаю, что формулировка темы звучит провокативно. Ведь фильм Сергея Параджанова знаменит еще и тем, что открыл новую традицию – традицию украинского «поэтического кино» с ее опорой на народное искусство; как поэтическое, так и изобразительное. Не случайно первый восторженный отклик во всесоюзной прессе, принадлежавший литературоведу Владимиру Турбину, назывался «Мир, открытый заново»¹. А в 1971-м критик Лев Аннинский будет настаивать: «Пластическая экспрессия, связанная для меня с "Тенями забытых предков" – лучшим фильмом С. Параджанова – самая "молодая" система, за нею нет явной традиции...»².

Меж тем, когда «Тени...» с триумфом вышли во Франции, в нескольких восторженных рецензиях тамошней прессы отмечалось: «Огненные кони» (так во французском прокате назывался фильм Параджанова) продолжают традицию замечательного фильма «Плачущая лошадь». «История гуцульских Ромео и Джульетты» (это определение сюжета «Теней...» в западной кинокритике шло рефреном) перекликалась в их представлении с «историей дунайских Тристана и Изольды» в «Плачущей лошади».

¹ «Комсомольская правда», 27.12.1964.

² Аннинский 1971, 134.

Изложение основного материала

В стране-производителе обоих фильмов понадобились некоторые усилия, чтобы понять: под названием «Плачущая лошадь» во Франции (как и в Англии) шла в конце 50-х картина Марка Донского «Дорогой ценой», поставленная в 1957 году на той же Киевской киностудии (которой только что присвоили имя Александра Довженко). В основе картины – одноименная повесть Михайла Коцюбинского; того самого, что создал и литературную первооснову «Теней...»³.

У себя на родине фильм Донского был практически не замечен. Даже в столь авторитетном издании, как аннотированный каталог Госфильмофонда «Советские художественные фильмы», не смогли установить дату премьеры в Москве (по ней, как правило, принято было датировать выпуск фильма на экран). Вероятнее всего, в столичных кинотеатрах картина вообще не шла. Это означало, что фильм расценен как неудача, и поэтому ему присвоена третья категория проката: картины этой категории шли лишь на периферии, а показы в Москве, Ленинграде и столицах союзных республик не предусматривались.

Действительно, в крайне немногочисленных отзывах на совещаниях союзного киноруководства и в прессе фильму пеняли на невыстроенность драматургии, постоянное отвлечение от фабулы в сторону различных экзотических подробностей и проч⁴. С недоумением восприняло ее и кинематографическое сообщество. Киновед Леонид Козлов рассказывал, что фильм тогда показался как бы выпавшим из времени, архаичным как по выбору материала, так и по художественным средствам. В эпоху принципиально черно-белых «Весны на Заречной улице», «Дома, в котором я живу» и «Летят журавли», снятая в цвете с преобладанием длинных статичных пла-

³ В отечественной кинокритике впервые на связь этих фильмов указал Александр Липков (А. Липков. Яка душа хоче вільно жить... – в сб. Марк Донской 1973, 135-136). В наши дни принципиальный характер этой связи неоднократно подчеркивал авторитетнейший историк украинского кино Сергей Тримбач.

⁴ См., напр., Соломонов 1958, 5.

нов история любовников-крепостных, бегущих за Дунай от панских притеснений, и впрямь выглядела эстетически маргинальной.

И это при том, что отечественный кинематограф ранней оттепели во многом шел в русле эстетики итальянского неореализма. Но творцы этого направления именно Донского признали одним из своих предтеч. Тем более странной казалась эта картина «отца неореализма» у себя на родине.

Но на западе (в особенности, во Франции и, прежде всего, молодыми критиками из «Кайе дю синема» – будущими режиссерами «новой волны» Годаром, Трюффо, Риветтом) картина Донского прочитывалась как экзистенциальная драма о человеческом бытии. А цветное буйство с его перепадами от воспаленной перенасыщенности до почти полного исчезновения воспринималось как эстетический прорыв.

Радикальностью своих средств «Дорогой ценой» выламывается из общего ряда фильмов Донского. Этот фильм предвосхитил тенденцию, заявившую о себе в мировом кино во второй половине 1960-х гг. Суть ее – в декларативном отказе от последовательного утверждения иллюзии трехмерности киноизображения и использования изначальной плоскостности экрана в качестве художественного средства. Образцы этой тенденции находим еще в «Презрении» Годара 1963 года – во фрагментах «Одиссеи», на съемках которой разворачивается действие этой экранизации романа А. Моравиа. (Напомним, что именно режиссеры «новой волны» создали культ фильма Донского в их бытность ведущими кинокритиками «Кайе дю синема»). В этой же эстетике позднее будут сняты «Путешествие комедиантов» Тео Ангелопулоса, «Медея» и «Царь Эдип» Пазолини, увидевшего принципиальное родство своих поисков с поэтикой украинского «поэтического кино» и фильмом Параджанова в первую очередь.

Именно так постулировал свои установки в середине 60-х и Сергей Параджанов, называя их «Антикино». Об этом свидетельствовал уже в 2008-м, вспоминая тогдашние разговоры с авто-

ром «Теней...», режиссер «Интервенции» Геннадий Полока на показе восстановленной версии фильма «Первороссияне». (Эту запрещенную по завершении ленфильмовскую картину 68-го года с полным основанием отнес к «поэтическому кино» Михаил Блейман в известной статье «Архаисты и новаторы», недоброжелательной но пронизательной).

Красноречиво программное заявление Параджанова той поры: «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному»⁵. Каждый кадр в этом случае стремится к завершенности – смысловой и соответственно композиционной. Не просто к живописному, но к фронтальному фресковому построению, которое демонстративно противопоставляет себя жизнеподобию. Соответственно и «Тени...» Параджанов определяет как «фрески из жизни человека»⁶.

Но вернемся к фильму Донского «Дорогой ценой». Радикальность ее эстетики, на мой взгляд, во многом обусловлена выбором оператора. Предыдущие работы режиссера, завоевавшие мировую известность – «Трилогии о Максиме Горьком», фильмах военных лет «Как закалялась сталь», «Радуга», «Непокоренные» – снимали операторы-москвичи: успешно работавший в 20-е с Протазановым Петр Ермолов, а затем Борис Монастырский, выпускник ВГИКа. Оператором «Дорогой ценой» был Николай Топчий – одна из самых ярких фигур в плеяде блистательных украинских операторов, пришедших в кино на рубеже 20-30-х гг. Таких как Даниил Демуцкий, работавший с Довженко над «Арсеналом». «Землей». «Иваном», Юрий Екельчик, участвовавший в съемках «Ивана», а затем

⁵ Сергей Параджанов 1966, 60.

⁶ Сергей Параджанов 1966, 64.

снявший культового сегодня «Строгого юношу», наконец Алексей Панкратьев, оператор запрещенных по выходе и ставших киноведческой сенсацией в конце прошлого века фильмов Николая Шпиковского «Шкурник» (1929) и «Хлеб» (1930). Сам Топчий был оператором киноэкспериментов Ивана Кавалеридзе – в первой половине 1930-х самого радикального режиссера-авангардиста украинского кино.

При всех различиях ярко индивидуальных почерков всех их объединяет стремление к завершенности, самодостаточности каждого, в конечном счете, кадра и, как следствие – статуарности, увеличения длины его, замедленности жестов персонажей. В результате возникает эстетика антимонтажная по сути своей.

И это не случайно. Все перечисленные мастера (а к ним можно добавить не менее полудесятка столь же изобретательных и изощренных, но работавших на фильмах менее известных) принадлежат к единой школе. У этой школы был свой мастер-идеолог, воспитавший все поколение и создавший собственную теорию операторского искусства, для советского киноавангарда 20-х вопиюще еретическую. Это Алексей Калюжный, пришедший в кино, как и Демуцкий, Тиссэ, Москвин, из художественной фотографии.

Судьба его трагична. Калюжный был репрессирован и погиб в годы большого террора.

Не сохранилась рукопись его основного теоретического труда, не дошел до наших дней и ставший легендой в истории советского кино фильм, где его теория наиболее полно воплотилась – «Ливень» (1929, режиссерский дебют знаменитого украинского скульптора-кубиста Ивана Кавалеридзе – по словам постановщика «попытка сочетать кино со скульптурой»).

По счастью, внятное изложение его теории представлено в книге «Три оператора», вышедшей в Киеве в 1930 году. Эта книга, содержащая портреты-эссе Демуцкого, Михаила Кауфмана и Калюжного, принадлежит перу замечательного русского поэта-киевлянина Николая Ушакова, в конце 20-х успешно пробовавшего себя и

в кинокритике. Сегодня это основной источник наших знаний о Калюжном и его художественной концепции.

Итак.

«Калюжный решил: если кино действительно искусство, то жизнь отдельных его произведений должна длиться не годы, не десятилетия даже, а века, подобно шедеврам мировой скульптуры, живописи и литературы. Чтобы жить жизнью творений Фидия, Гомера и Рафаэля, кино, полагает Калюжный, должно избежать всего преходящего, фельетонного, случайного. Оно должно оперировать лишь родовыми понятиями вещей»⁷.

Калюжный приходит к мысли «организовать материал так, чтобы он воздействовал на зрителя не из-за темы, не из-за того, что он изображает, а сам по себе, своей условностью, своей чистой формой.

Практически это вело к двойному его пересозданию.

Материал должен был переиначиваться до съемки. Человек, вещь, природа должны были быть организованы художником, декоратором, задача которых состояла в изменении их пропорций.

Вторичное пересоздание материала, по мысли Калюжного, должно было достигаться самой съемкой, то есть оптически»⁸.

«Экран, говорит он, это окно в мир. Большинство хочет видеть за этим окном огромные пейзажи и сцены, но они, словно вавилонская башня, вот-вот рухнут. Поэтому за окном Калюжного ничего нет. Его идеальные фильмы – «Ливень» он пока еще не считает таковым – это только рисунок на матовом стекле, вставленном в окно. И назначение этого стекла – скрывать жизнь от зрителя. Это даже не рисунок, а только философия на матовом стекле. Ее и называет Калюжный возрождением кинематографа, раскрепощением, освобождением от натурализма»⁹.

⁷ Ушаков 1930, 33.

⁸ Ушаков 1930, 33.

⁹ Ушаков 1930, 37.

Калюжный объявляет борьбу со стереоскопичностью. Он «уверяет, что фильм должен быть таким же плоскостным, как картина художника, почти таким же плоскостным, как египетская фреска, как старинная икона»¹⁰.

(Замечу: «Ливень» носил подзаголовок: «*Офорты* к истории гайдамащины»).

Длина кадра, внутренне завершенного, предназначенного для пристального взглядывания, неизбежно и принципиально увеличивается. Это грозит разрушением монтажной поэтики. Теория Калюжного принципиально антимонтажна, и он это осознает. «По мысли Калюжного, резкие скачки лишают картину покоя и непрерывности, требующихся для того, чтобы кинематография была подлинным искусством»¹¹.

Текст очерка-эссе Ушакова завершается фразой: «Самый последовательный ученик Калюжного – Топчий, который только что начал снимать»¹².

Нетрудно разглядеть здесь будущие постулаты изобразительного канона «поэтического кино» 1960-х. Именно в этот период украинскому кино удалось, наконец, решить проблему, поставленную Калюжным: «...найти подходящую тему, которая освободила бы <...> от предметов будничного обихода, от вещей, среди которых суеются люди»¹³.

Необходимо уточнение: речь идет все же не о теме, но о материале.

И материалом этим оказалось пространство обряда, ритуала. Теория Калюжного здесь обретает, наконец, ту почву, из которой выростала, того, похоже, не осознавая. Недаром, однако, наиболее полно свои идеи на практике ему удалось реализовать в «Ливне»,

¹⁰ Ушаков 1930, 37.

¹¹ Ушаков 1930, 34.

¹² Ушаков 1930, 40.

¹³ Ушаков 1930, 34.

где коллективным героем выступает украинское крестьянство, идущее к свободе из «тьмы веков».

Глазами селянской по преимуществу Украины еще смотрят на мир в 1920-е годы вышедшие из ее лона мастера. И прежде всего – мастера изобразительного искусства. Поэтому абсолютно закономерно, что украинская культура открывает себя миру в кинематографе крестьянского сына Александра Довженко, в первую очередь в его «Земле». Ибо она дает наиболее полный портрет сознания, глубоко укорененного в многовековом опыте. Сознания, где человек полностью слит с миром. Сознания архаического, языческого, по сути, где пространство реальности неотделимо от магии верований, ритуалов, обрядов.

Это сознание и порождает тот специфический плоскостной характер изображения, на котором настаивает Калюжный.

П.-П. Пазолини (кстати, одним из первых ощутивший родственность Параджанова и украинского «поэтического кино» своим устремлениям), рассуждая о «классовых отличиях в видении, и возможности кино как «записанного языка реальности» их передать, приводит пример, возможно «Тенями...» и навеянный: «Взгляд крестьянина, возможно целой области, пребывающей в доисторических обстоятельствах отсталого развития, охватывает иной тип реальности, нежели взгляд на ту же реальность образованного горожанина-буржуа»¹⁴.

«В ритуале конструируется особого рода реальность – семиотический двойник того, что было “в первый раз” и что подтвердило свою высшую целесообразность уже самим фактом существования и продолжения жизни. Ритуальная реальность с точки зрения архаического сознания – отнюдь не условность, но подлинная, единственно истинная реальность, поскольку только ритуал дает возможность приблизиться и даже заново пережить ту драму, которой

¹⁴ Цит по: Брюховецька 2013, https://web.archive.org/web/20190120074852/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561

должен руководствоваться человек в своей жизни. Ритуал как бы высвечивает ту сторону вещей, действий, явлений, которые в обыденной жизни затемнены, не видны, но на самом деле определяют их истинную суть и назначение. Отсюда и двойственность всех явлений (ср. «удвоенное преобразование материала», которое постулирует Калюжный – Е.М.), способность быть чем-то одним в быту и совершенно другим в ритуале, та двойственность, которая обеспечивает удивительное переключение с уровня ежедневной жизни, забот и рутины на уровень актуальных ценностей»¹⁵.

В принципе, режиссеру «Дорогой ценой» всегда свойствен был интерес к миру доличностного архаического сознания, обрядово-ритуального жеста – будь то народы Севера (на этом материале он снял три картины, причем первую еще в немом кино), мари́йцы Поволжья или украинские селяне крепостной эпохи и цыгане в придунайском пограничном пространстве. С жадным интересом он пристально вглядывается и в камлания шамана («Романтики», «Алитет уходит в горы»), и в ворожбу призывающей домового бабушки Алеши Пешкова («В людях») или старой цыганки-знахарки («Дорогой ценой»). Собственно бытовой жест в кульминационных сценах его фильмов и до того нередко преобразуется в откровенно символический, ритуальный. Так происходит, например, в знаменитой сцене тайных похорон убитого оккупантами мальчика в «Радуге»: тело закапывают в сених, и последующее утрамбовывание места матерью ребенка с остальными детьми начинает выглядеть ритуальным языческим танцем на могиле.

Еще более яркий пример такого превращения находим в «Дорогой ценой» в сцене обрезания волос героини. Чисто фабульная мотивировка (переодевание беглянки в мальчика), благодаря используемым приемам (открывающие эпизод кадры обнаженной женщины, входящей в воду, замедление действия, рапид, за кадро-

¹⁵ Байбурин 1993, 16В.

вый хор), становится поводом для многозначного символического действия с эротическим подтекстом лишения девственности¹⁶.

Однако принципиальное отличие «Дорогой ценой» от предыдущих фильмов Донского состоит в том, что здесь действие развивается не в конкретно-историческом, но, по сути, во вневременном пространстве. Это пространство внебытовое, внеисторическое. Это сакральное пространство мифа, сюжет которого игровыми средствами и воспроизводится в обряде.

Именно это пространство в дальнейшем и делает основой поэтики своего кинематографа Параджанов.

Поэтому Юрий Лотман, анализируя «Легенду о Сурамской крепости» в статье под выразительным названием «Новизна таланта» (по сути, это анализ поэтики кинематографа Параджанова в целом – недаром сам Параджанов очень ценил этот текст), предлагает рассматривать фильм как иллюстрацию некоего первичного, а, по сути, пра-текста, который, как подразумевается, известен зрителю. Отсюда ученый выводит специфику структуры параджановского кино: «сюжетный стержень, вынесенный за пределы фильма <...>, разбит на экране на отдельные, резко разделенные сегменты»¹⁷.

И продолжает: «Одна из основных особенностей киноязыка – зависимость смысловой значимости кадра от монтажного эффекта – в фильме ослаблена. Каждый кадр как бы выделен, странен, рассчитан на замедленное восприятие. Он настолько полон смысла, что как бы приглашает зрителя не сопоставлять его с предшествующим и последующим, а взглядеться в его глубину»¹⁸.

Вывод: «Книжную иллюстрацию можно представить себе как повествование, состоящее из одних стоп-кадров. Создатели «Леген-

¹⁶ Примечательно, что из дальнейшего повествования сам мотив переодевания попросту исчезает. Здесь можно провести параллель со сценой из «Теней...», где Иван кормит Маричку с руки земляникой с крупным планом красного сока ягоды на ладони.

¹⁷ Лотман 1987, 65.

¹⁸ Лотман 1987, 65.

ды» как бы расчленяют свой фильм на стоп-кадры, а затем приглашают нас внутрь этих остановленных кусков и там развертывают полную движения новеллу. Серия иллюстраций превращается в серию новелл»¹⁹.

И вот как раз в «Дорогой ценой» мы обнаруживаем обнажение этого приема.

Пра-текстом по отношению к сюжету фильма Донского оказывается известная притча о жене из захваченного врагом города. Воспользовавшись разрешением захватчиков покинуть город только женщинам, взяв с собой самое ценное, она на плечах выносит своего мужа. История эта непосредственно введена в фильм как представление площадных комедиантов – не то скоморохов, не то масхарбозов. Но они, танцуя и комментируя, не разыгрывают ее, но *показывают* на панно в виде серии рисунков, выполненных в манере – разумеется! – «наивной» живописи.

Были ли известны Параджанову взгляды Калюжного? Вернее всего – нет. Десятилетия сталинского террора приучили людей прятать многие имена в тайниках памяти – тем более, что обвинения с Калюжного были сняты лишь в 1989 году. А книга Ушакова, в которой эти взгляды были изложены, в киноведческий обиход вернулась лишь в постсоветский период – в русском переводе ее опубликовали «Киноведческие записки» в 2002 году (выпуск 56).

А вот фильм «Дорогой ценой» снимался буквально на глазах будущего создателя «Теней...». Тем более, что именно Донской опекал на Киевской киностудии в 50-е годами маявшийся без постановки режиссерский молодняк – Алова и Наумова, Чухрая, Параджанова²⁰.

¹⁹ Лотман 1987, 65.

²⁰ Об этом подробнее см. Григорий Чухрай. Мое кино (О времени и о себе), М., «Алгоритм», 2001. Описанный здесь характер общения студийной молодежи с Донским отчасти объясняет отсутствие публичных упоминаний Параджановым «Дорогой ценой».

Но у Донского эта работа осталась лишь одним из эпизодов (пусть и самых ярких) в творческой биографии. Роль оператора Топчего переоценить в ней трудно – он оказался идеальным посредником-толмачом в диалоге между режиссером и материалом. Сам же Донской к подобному материалу больше не возвращался. Соответственно – и к использованным в фильме приемам.

Параджанов же в «Тенях...», открывая новый для него мир архаики, вступает с материалом в непосредственный диалог, и материал начинает сам предлагать режиссеру средства его обработки – именно об этом его известная статья-манифест «Вечное движение». Он учится понимать язык материала и – более чем успешно – учит этому своего оператора Юрия Ильенко. В результате, зачарованный в первых своих операторских опытах сверхдинамичной камерой Урусевского, режиссерский дебют «Родник для жаждущих» Ильенко строит вслед за Параджановым на принципиальной статике.

Одна из важнейших особенностей украинского «поэтического кино» 1960-х состоит в том, что для его мастеров, в отличие от поколения Довженко, Кавалеридзе, Калюжного и его школы, этот материал – новый. С особой остротой они переживают открывшуюся им его новизну и уникальность. Способность к диалогу с странством принципиально иного сознания, иного культурного опыта, определяет специфику этого кинематографического феномена.

Мирон Черненко, применительно к Параджанову, эту способность пронизательно объяснял его происхождением из Тбилиси – «города множества культур». «Нетрудно предположить, что он был генетически предрасположен не только к восприятию целостной «тифлисской» культуры, но и каждой ее составляющей отдельно, в ее естественной среде обитания...»²¹.

²¹ Черненко 1990, 97.

Но это объяснение в той же степени применимо и к Донскому, выходцу из Одессы – этого классического образца перекрестка культур, неизбежно глядящихся друг в друга.

Наконец, это восприятие горожанина (вспомним цитировавшееся выше рассуждение Пазолини), вглядывающегося в доличностный архаический мир с точки зрения своего личного опыта.

Поэтому «поэтическое кино» возникает не из подражания приемам Параджанова или, тем более, Донского. Сами эти приемы, опробованные в «Дорогой ценой» и «Тенях...», вырастают из углубления в культурные пласты национальной культуры, диктуются ею. Украинское кино с помощью их обретает общий язык с материалом. И, обретя его, провинциальное и поверхностно-этнографическое в 50-начале 60-х, с середины 60-х оно приобретает подлинную бытийную глубину в своей «литургической статике» (по выражению Мирона Черненко). Причем, речь идет не только о новых именах типа Юрия Ильенко или Леонида Осыки, но и тех, кто в предыдущий период уже поставил по несколько абсолютно проходных полнометражных фильмов, как, впрочем, и сам Параджанов. Чудо преображения происходит и с ним, и с Николаем Мащенко («Комиссары», столь ценимые Пазолини, «Иду к тебе»), и с Артуром Войтецким («Скуки ради» по рассказу Горького), Владимиром Денисенко («Совесь» – трагедия села времен гитлеровской оккупации).

Отсюда – та вдохновенная естественность, с какой после выхода «Теней...» принимает эту стилистику новое операторское поколение, пришедшее в украинское кино за исключением Александра Антипенко и Вилена Калюты извне, через ВГИК: братья Вадим и Юрий Ильенко, Михаил Беликов, Валерий Квас, Валерий Башкатов, чуть позднее – Александр Итыгилов и Юрий Гармаш²².

²² Справедливости ради надо заметить, что В. и Ю. Ильенко, А. Итыгилов – выпускники мастерской А.В. Гальперина, тесно общавшегося с Калюжным в период жизни того в Москве, и хранившего рукопись его книги, погибшую во время войны, могли слышать о Калюжном от своего мастера.

Заключение

Таким образом, можно предположить, что Параджанов в «Тенях...», опираясь на опыт фильма Донского и Топчего, возрождает уникальную изобразительную традицию украинского кино, практически не догадываясь об этом.

Переключки слишком наглядны, чтобы рассматривать их как случайность. Так, принципиально сходным способом решен образ пространства в фильмах «Хлеб» (1930) и «Каменный крест» (1967): земля, где горизонт срезан верхней рамкой кадра. Сама выбранная локация делает изображение естественно плоскостным. Обе работы уже в наши дни вошли в список ста лучших фильмов в истории украинского кино. Притом, создатели «Каменного креста» не могли знать о существовании «Хлеба» (фильм режиссера Шпиковского и оператора Панкратьева не был выпущен на экран и, более того, в конце 60-х единственная копия находилась в Госфильмофонде в беспозитивном хранении).

Но еще значительней то обстоятельство, что на новом этапе возрожденная образная система начинает выполнять принципиально новые задачи.

Жанр «Хлеба» обозначен как «историко-революционная эпопея». Это эпическое полотно, где герой – недавний красноармеец, вернувшийся с гражданской войны в родное село – олицетворяет собой, подобно Тимошу у Довженко, народ в целом, который становится хозяином своей земли.

«Каменный крест» – история западноукраинского крестьянина, который, будучи не в силах обработать свою землю, продает ее, чтобы с семьей уехать в Канаду. Отрыв от родной земли – то есть отпадение от целого – он переживает как трагедию.

Именно человек, впервые переживающий свою отдельность, и становится теперь героем «поэтического кино». Мир доличностного архаического сознания оно открывает для себя именно в тот момент, когда внутри этого мира впервые вызревает личностное в своей первозданной остроте сознание. Отсюда – сверхэкспрессив-

ность цветковых взрывов «Дорогой ценой», «Теней забытых предков», равно как и экстатическая изоциренность контрастной черно-белой графики «Родника для жаждущих» или «Каменного креста».

Поэтому главное открытие Донского и Параджанова на основе воскрешаемой изобразительной традиции это уже не коллективное, но «крупное, изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие единственного человека, к которому прикована мысль художника. Именно данного, этого, а не "любого из..."»²³.

Литература

1. Аннинский Л. Три звена, «Искусство кино», № 9, 1971.
2. Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре, Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов, СПб., «Наука», 1993.
3. Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіни забутих предків», «Кіно-Театр», № 6, 2013, <https://web.archive.org/web/20190120074852/>, http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561
4. Лотман Ю. Новизна таланта, «Искусство кино», № 5, 1987.
5. «Марк Донской», М., «Искусство», 1973.
6. Параджанов С. Вечное движение, «Искусство кино», № 1, 1966.
7. Турбин В. Мир, открытый заново, «Комсомольская правда», 27.12.1964.
8. Ушаков М. Три операторы, Київ, «Теакіновидав», 1930.
9. Черненко М. Проблема этнического кинематографа и «казус» Параджанова, Киноведческие записки, № 6, М., 1990, ВНИИК.
10. Чухрай Г. Мое кино (О времени и о себе), М., «Алгоритм», 2001.

²³ Аннинский 1971, 142.

Եվգենի ՄԱՐԳՈԼԻՏ

*արվեստագիտության թեկնածու,
ՌԴ Մշակույթի նախարարության Արվեստագիտության պետական
ինստիտուտի լրատվամիջոցների գեղարվեստական
հիմնախնդիրների բաժնի ավագ գիտաշխատող
(Ռուսաստան, Մոսկվա)
emargolit@mail.ru*

«ՄՈՌԱՑՎԱԾ ՆԱԽՆԻՆԵՐԻ ԱՏՎԵՐՆԵՐԸ».**ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅՅՈՒ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ**

Սերգեյ Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմն ստեղծեց նոր ավանդույթ, այն է՝ ուկրաինական «պոետիկ կինոյի» ավանդույթը, որի հենքը ժողովրդական արվեստն է՝ իր պոետիկ և պատկերային կողմերով: «Պոետիկ կինոն» չի գոյացել Փարաջանովի կամ էլ, առավել ևս, Դոնսկոյի ոճաձևերը նմանակելուց: Այդ ոճաձևերն իրենք էլ, փորձարկված լինելով («Թանկ գնով» և «...ստվերները» ֆիլմերում, ձևավորվել են ազգային մշակույթի խորին շերտերն ընկղմվելու շնորհիվ, դրանով են թելադրվել: Ուկրաինական կինոն ու կինոնյութը դրա օգնությամբ են ընդհանուր լեզու գտել: Արդյունքում 50-ականների ու վաղ 60-ականների գավառականն ու մակերեսային-ազգագրականը 60-ականների կեսերից ստացել է հիրավի էկզիստենցիալիստական խորություն՝ իր «ժամերգային անշարժության» մեջ: Ընդ որում, խոսքը ոչ միայն նոր դեմքերի մասին է, ինչպիսիք են Յուրի Իլյենկոն կամ Լեոնիդ Օսիկան, այլև նրանց, ովքեր նախորդ շրջանում արդեն հեղինակել են մի շարք բավականին հաջողված լիամետրաժ կինոնկարներ, ի դեպ, այդ թվում է նաև Փարաջանովը: Կերպարանափոխման հրաշքը պատահում է և՛ նրա, և՛ Նիկոլայ Մաչչենկոյի (Պազլիինիի կողմից բարձր գնահատականի արժանացած «Կոմիսարները», «Քեզ մոտ եմ գալիս»), և՛ Արտուր Վոյտեցկու («Ձանձրոյթից») ըստ Գորկու պատմվածքի), և՛ Վլադիմիր Դենիսենկոյի հետ («Խիղճը»)՝ հիտլերյան զորքերի կողմից բռնազավթված գյուղի ողբերգության մասին):

Սրանից է բխում այն ոգեշունչ բնականությունը, որով, «...սովերների» էկրաններ դուրս գալուց հետո, կինոօպերատորների նոր սերունդն ընդունեց այդ ոճաձևը: Նկատի ունենք ուկրաինական կինո մուտք գործած Վադիմ և Յուրի Իյենկո եղբայրներին, Միխայիլ Բելիկովին, Վալերի Կվասին, Վալերի Բաշկատովին և փոքր-ինչ ավելի ուշ հայտնի դարձած Ալեքսանդր Իտիգիլովին և Յուրի Գարմաշին: Այս շարքում չեն հիշատակվում դրսից՝ ՎԳԻԿ-ից եկած Ալեքսանդր Անտիպենկոն ու Վիլեն Կալյուտան:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ, հենվելով Դոնսկոյի և Տոպչիի փորձի վրա, Փարաջանովը «...սովերներում», ոչ կանխամտածորեն, վերաստեղծում է ուկրաինական կինոյի յուրահատուկ պատկերային ավանդույթը:

Բանալի բաներ՝ Սերգեյ Փարաջանով, «Մոռացված նախնիների սովերները», Մարկ Դոնսկոյ, Ալեքսեյ Կալյուժնիյ, առասպել, ուկրաինական կինո, «պոետիկ կինո»:

Yevgeny MARGOLIT

Doctor of Arts, senior researcher at the Department of Artistic Problems in Mass Media at the State Institute for Art Studies of RF Ministry of Culture (Russia, Moscow)
emargolit@mail.ru

“SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS”: RESURGENCE OF ONE CINEMATOGRAPHIC TRADITION

Sergey Parajanov’s “Shadows of Forgotten Ancestors” gave rise to a novel tradition – the tradition of the Ukrainian “poetic cinema” relying on folk art, on its both poetic and pictorial aspects. “Poetic cinema” does not appear from imitating the techniques of Parajanov or, the more so, Donskoy. These techniques, having been tried out in “At Great Cost” and “Shadows...”, grow from delving into the deep strata of national culture and are dictated by it. Thereby, Ukrainian cinema acquires common language with the film material and through that,

being provincial and superficially ethnographical in the 50s and early 60s, beginning from the mid-60s it obtains authentical existential depth in its “liturgic statics”. Note that it is not only about such new names as Yuri Ilyenko and Leonid Osyka, but also about those who in the previous period had already shot a few successful full-length films, incidentally, Parajanov among them. The miracle of transfiguration did not only occur to him, but also to Nikolay Mashchenko (“Comissars”, so highly appreciated by Pasolini, “Coming to You”), Arthur Voytetsky (“Out of Boredom” after Gorky’s story), Vladimir Denisenko (“Conscience” – a tragedy of a village which appeared under the Hitler occupation).

Hence the inspired naturality of adopting the said stylistics by the newer generation of cinematographers who entered the Ukrainian cinema: the Vadim and Yuri Ilyenko brothers, Mikhail Belikov, Valeriy Kvas, Valeriy Bashkatov, and, somewhat later, Aleksandr Itygilov and Yuri Garmash (except Aleksandr Antipenko and Vilen Kalyuta who had come from outside, from VGIK).

Thus, supposedly, Parajanov in his “Shadows...”, relying on the experience of Donskoy and Topchiy, without even realizing it, regenerates the peculiar pictorial tradition of Ukrainian cinema.

Key words: Sergey Parajanov, “Shadows of Forgotten Ancestors”, Donskoy, Kalyuzhny, myth, Ukrainian cinema, “poetic cinema”.