

«КАРТИНА СВІТУ» В «АВТОРСЬКОМУ» КІНО Суспільний вимір

Визначальною рисою кіно, відомого як «авторське», є наявність лише для нього характерного світу, специфічної картини світу. Прикметно, що при цьому частим є використання часопросторових структур, притаманних міфу, причому як архаїчному (циклічна часова структура), так і новітньому (християнському та похідним від нього державним міфам). На їхній основі можуть виникати й авторські міфологеми, що визначають притаманний конкретному режисеру кінохронотоп. Покликання на міфологічні структури дає широкий простір для авторського перетворення простору, оскільки подає сконденсований символістський погляд на світ, вільний від законів реалістичного відображення — і водночас зрозумілий загалом як певний інформаційний код.

Яскравим прикладом авторського кіно, будованого на міфі — і архаїчному, і державницькому — є українське поетичне кіно. При цьому поетичний кінематограф 1920–1930-х ґрунтується на поєднанні українського національного і радянського державницького міфу; точніше, міф національний стає іншою, «глибинною» стороною державницького радянського. Так, у фільмах О. Довженка («Звенигора», «Земля») й І. Кавалерідзе («Злива») за начебто лінійною схемою наближення до щасливого комуністичного майбутнього вбачається циклічна структура «одвічного повернення». Таким чином, кінострічка здійснювала подвійну функцію, одночасно відображаючи картину світу нового радянського суспільства та зберігаючи код традиційного українського соціуму.

Фільми українського поетичного кіно 1960–1970-х, навпаки, відверто покликаються на циклічну часову структуру, притаманну міфу — і виходять при цьому на відображення ритмів природи, тим самим виводячи оповідь на рівень «космічного» («Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка). Характерним є обігрування у кінокартинах поетичного напрямку мотивів світоруйнування і світонародження, що цілком відповідало настроям суспільства, яке переживало руйнацію ідей «сталінської» доби і водночас — вибух молодії культури шістдесятництва. Важливим моментом стало й прагнення донести через твір важливу суспільну інформацію, що також визначило дивовижну насиченість простору кінотексту. Так, «Тіні забутих предків» показові зокрема високим рівнем автентики: фільм став мистецьким конденсатом етнічної культури. Функцію часового конденсату виконували кінокартини історичної тематики — чи «історичного звучання». Так, Юрій Ілленко визначив «Вечір на Івана Купала» як «міфологічну історію України». Леонід Осика у «Камінному хресті» і «Захарі Беркуті» хотів зобразити переламний для суспільства момент; причому особливо важливим було відображення того, як сприймав його сам соціум. Характерно, що нездійснений фільм С. Параджанова «Київські фрески», принаймні за сценарієм і кінопробами, покликався на структуру пам'яті: це й орієнтація на відображення знакових об'єктів, що закарбувалися в колективній свідомості, і підкреслена дискретність, фрагментарність фільмового плину (події, образи ніби «зринали в пам'яті»).

Якщо кіно 1920–1930-х вибудовувало нове світобачення, а 1960–1970-х — прагнуло зберегти й транслювати традиційне (що стало формою опору державній машині та її версії української історії), для фільмів 1990–2000-х характерним є вже своєрідне переосмислення попереднього історичного досвіду. Звідси любов до історичних тем, особливо заборонених раніше, й експерименти з часовою структурою кінострічки, що мала передати нові уявлення про плин історичного часу (наприклад, ідея «спіралеподібної» структури історії в «Юденкрайз» В. Домбровського). Характерним стало і представлення фільмового простору як свого роду «перехідного», де відбувається «ініціація» героя

(«Фучжоу» Ю. Ілленка, «Голос трави» Н. Мотузко, «Мамай» О. Саніна) — яскравий зразок мистецького відображення атмосфери структурних культурних змін у соціумі.

Суспільний вимір авторського фільмового часопростору в радянський час визначався передусім двома чинниками: з одного боку, державна політика розглядала кіно як транслятора своєї картини світу, з іншого — митці у своїх творах пропонували альтернативу їй. У кінематографі незалежної України, можливо, за традицією, зберігається високий статус «соціального» кіно. Більше того: помітна тенденція «прочитання» авторського кіно передусім в соціальному вимірі. Яскравим прикладом стало «Плем'я» М. Слабошпицького: підкреслено закрите, маргіналізоване середовище дії фільму одразу зчиталося як відображення «українського світу». З іншого боку, не втрачає свого значення і кіно, що позиціонує себе як зберігач і транслятор українського етнічного коду за виразного авторського почерку (М. Ілленко, Л. Санін). Таким чином, можна говорити про різні форми суспільного виміру світів авторського кіно.