

О. П. Драчова

Харків

**Комунікативні стратегії
сучасного українського документального кіно
(на матеріалі фільму І. Стрембіцького «Подорожні»)**

Драчова О. П. Комунікативні стратегії сучасного українського документального кіно (на матеріалі фільму І. Стрембіцького «Подорожні»). На прикладі фільму І. Стрембіцького «Подорожні» розглянуто стратегії репрезентації дійсності документального кіно, та їх віддзеркалення в комунікативному просторі України. Особлива увага приділяється семантиці невербального тексту, розгляду його окремих структурних елементів. Виділяється основний стратегічний прийом автора та його модифікація у кожній семантичній одиниці.

Ключові слова: *комунікативні стратегії, документальне кіно, постмодернізм, крос-культурний діалог.*

Драчева А. П. Коммуникативные стратегии современного украинского документального кино (на материале фильма И. Стрембицкого «Подорожні»). На примере фильма И. Стрембицкого «Подорожні» рассматриваются стратегии репрезентации реальности документального кино и их отражение в коммуникативном пространстве Украины. Особенное внимание уделяется семантике невербального текста, рассмотрению его отдельных структурных элементов. Выделяется основной стратегический прием автора и его модификация в каждой семантической единице.

Ключевые слова: *коммуникативные стратегии, документальное кино, постмодернизм, кросс-культурный диалог.*

Drachova O. P. Communicative strategies of modern ukrainian documentary pictures (on the I.Strembitsky's film «Wayfarers»). On an example of film by I. Strembitsky «Wayfarers» strategy of presentation of the reality of documentary films and their reflection in communicative space of Ukraine are considered. The especial attention is given semantics of the nonverbal text, its consideration separate structural elements. The basic strategic reception of the author and its updating in each semantic unit is allocated

Key words: *communicative strategies, documentary film, postmodernism, cross-cultural dialogue.*

Звукозоровий відбиток реального світу в документальному фільмі не тільки репрезентує дійсність, але й створює нові схеми її розуміння. У його основі лежить реальний факт, який режисерське бачення виймає «з хаосу життя». Зіставляючи факти реально-

сті автор моделює нову мистецьку реальність і запрошує глядача до дешифрування закладених смислів. Таким чином формується своєрідна екранна метамова, багатозначність та закодованість якої утворюють складну, багатопланову структуру з нерівномірною

ступінню складності, апелює до підготовленого, свідомого глядача і потребує належного підходу до її вивчення, і зумовлює *актуальність* цієї розвідки.

Розглядаючи культурний фон суб'єктів масової комунікації, варто відзначити визначений деякими дослідниками феномен так званої культурної експансії з боку нових засобів комунікації – головного виробника і постачальника культурної продукції. Зокрема дослідниця З. Алфьорова наголошує, що ця продукція певним чином уніфікована, але достатньо універсальна у ціннісному та образному сенсі система. «Основним принципом взаємодії є не ізоляціонізм, притаманний традиційній культурі, і навіть не діалог або обмін культурними цінностями, який характеризував національну культуру, а культурна експансія» [1:11].

Документальне кіно, з одного боку, є прообразом телевізійної журналістики, адже на початку свого існування мало на меті лише відтворення реальності як такої та інформування суспільства про важливі події. Але протягом свого становлення кінодокументалістика набуває інших мистецьких рис, а саме художньої образності і філософічності. Документальний твір стає не тільки відображенням реальності як вона є, але й «формою зримого віддзеркалення того, як ця дійсність переломлюється в свідомості людини» [2:66]. Таким чином, комунікативною стратегією митця є виявлення нових смислів існуючої реальності, але свідомість реципієнта повинна бути підготовленою до акту сприйняття як декодування закладених смислів. Відтак, кінодокументалістика набуває ознак елітарної культури, зберігаючи усталені традиції й форми, але разом з тим виходить за межі масового комунікативного простору, що закладає основи для формування нового типу зв'язків з цим простором, які у філософському та культурологічному дискурсі формуються як «крос-культурний діалог». Зазначений термін виявляє значущу для постмодернізму тенденцію: «художня комунікація в цей період передбачає саморефлексію митця з одного боку, і, з іншого, „вироблення” – творення діалогічних за структурою („відкритих”) текстів, які б дозволили їх автору узгодити в діалозі зі спільнотою або іншими авторами вагомими для нього смисли» [2:25].

Отже, *мета* статті – розглянути комунікативні стратегії документального фільму «По-

дорожні», його текстуальні складові, а також взаємозв'язки із медіа-середовищем.

Фільм був створений у 2005 році як учнівська робота випускника кінофакультету КДУ-ТКіТ, (майстерня Сергія Буковського, творчим кредо якого є «і гуманістична увага до зневажених та принижених, і критика системи, що відкидає „інакших”, і неодмінний у таких випадках пафос: то хто ж „нормальні” – ми чи вони?» [3]). Того ж року фільм потрапляє до конкурсу Канського фестивалю і отримує найвищу відзнаку – золоту пальмову гілку. Такої нагороди українські кіновиробники удостоїлись вперше за всю історію. Таким чином, ми бачимо певний комунікативний феномен: з одного боку, документальний фільм (продукт елітарної культури) з обмеженим колом поціновувачів, з іншого – фільм-призер найпотужнішого міжнародного фестивалю, об'єкт особливої уваги мас-медіа. Нажаль, документальний фільм І. Стрембіцького «Подорожні» не дійшов до масової глядацької аудиторії, але ставши об'єктом комунікативного простору, вступив у крос-культурні зв'язки з масовою аудиторією через інші тексти – відгуки, статті, рецензії тощо.

Кошторис студентської роботи впливає на візуальний ряд «Подорожніх»: тьмяне пожухле зображення, що відбите на простроченій, подекуди бракованій плівці, неакуратний монтаж, незграбне освітлення тощо. Але цей твір парадоксально перетворює свої вади на власні ж чесноти. Чимало рецензентів зазначали, що завдяки саме таким технічним умовам фільм віддзеркалює авторські настанови. «Тільки „Свема” з її неповторною сіро-зернистою фактурою здатна відтворити візуальну атмосферу тої буденності, про яку хоче розповісти автор. Білі спалахи поміж монтажними склейками, наголошують на абстрактності та універсальності відображених на плівці образів. Не сумніваюся в швидкій появі ображених голосів, невдоволених тим, що Україну в світі презентуватиме „бракований фільм про бракованих людей”: аякже, в нас стільки чудових творів про наші духовні скарби! Виявляється, скарби нікого не цікавлять. На чолі сучасної мистецької ієрархії знову опиняються сірі, непримітні твори, що їх легко сплутати з кінематографічним мотлохом» [3]. Таким чином автор спростовує очікування глядачем високої технічної якості твору висуваючи мистецьку стратегію, яку ми умовно назовемо „мінус-прийомом” і простежимо її функціонування протягом усього твору.

На початку фільму ми бачимо лікаря, який веде коридором, подекуди зупиняючись, щоб відрекомендувати пацієнтів. Ручна камера слідує за ним, заглядаючи в деякі кімнати, але жодного разу не заходячи в них. Потім лікар знайомить нас з пацієнтом на ім'я Жень, який позує перед камерою кілька секунд у близькому плані. Далі автор монтує нібито не пов'язаний з попередніми планами натурний кадр жінки, яка сидить, тримаючи на колінах дитя. Знімає її статичною камерою, а потім одразу переходить до короткого верхнього плану стола, на якому стоять склянка кави й тарілка з кубиками цукру. Ці три початкові сцени метафорично окреслюють структуру і зміст усього фільму – тобто більшість наступних кадрів розташовуватимуться за значенням співвідносно з однією з цих трьох перших сцен. Так режисер на початку прямо подає лексикон образів фільму та його смислових акцентів.

По-перше, ми бачимо лікарню та її пацієнтів, на яких зосереджено основну увагу в картині. Показ портретів своїх численних героїв – психічно хворих і старих людей – магістральна сюжетна лінія режисера. Погляд камери не принижує, не применшує, не спекулює, швидше співчуває, співпереживає, розуміє. І. Стрембіцький немовби перевертає звичайну ієрархію між глядачем та об'єктом споглядання. Начебто благає своїх героїв через посередництво камери зрозуміти його самого. Ще більше це підтверджується тим, що кінематографіст утримується від будь-яких пояснень, – ми не знаємо, хто ці люди і які їхні долі.

По-друге, у фільмі є нібито випадково вмонтовані натурні кадри, розташовані поза контекстом. Ці кадри непослідовні, без очевидного зв'язку з епізодами в лікарні. Мати з дитиною на колінах – перший приклад, але інші так само несподівано виникають упродовж усього фільму.

По-третє, фільм має абстрактну, поліморфну композицію, логіка якої лежить не тільки в межах окремих об'єктів-кадрів, але й у їхньому концептуальному поєднанні.

Одним із таких концептуальних образів є стіл, знятий прямо з верхньої точки. Таким чином він не лише дає унікальну (незвичну) перспективу, а й виносить зображення на перший план, роблячи пласким тривимірний простір. «Цей кадр має той самий ефект, що й деякі натюрморти французького художника-імпресіоніста Поля Сезанна, в яких подіб-

не „сплощення” простору передає психологічну тривогу і хвилювання» [4]. Звернімо увагу на те, що фільм «Подорожні» – короткометражна стрічка (хронометраж картини обмежений технічними умовами навчальної роботи). Саме це спонукає автора насичувати кожен кадр додатковими смислами, що впливає на загальну поліморфну структуру як окремого епізоду, так і фільму в цілому.

Наведемо приклад одного з таких епізодів. Перший план – жінка, яка стоїть на порожньому полі, обіймаючи дитину (тут можна говорити про архетипічний образ матері, оскільки герої – цілком абстрактні). Камера від'їжджає: постаті в кадрі меншають, а поле навколо них більшає. У цьому кадрі знову ж таки можна побачити власний зміст: тема вічного – земля, природа, і бистроплинне – дитинство, людське життя. Монтажний стик: фотознімки на столі, накриті лупою, як закріплення попередньої теми: вічне і бистроплинне. У фонограмі звучать телефонний дзвінок і шум дощу. Близький план крапель, що падають на листя. В останньому кадрі можна побачити алюзію на довженківський дощ на яблуках, що знову ж таки спонукає глядача звернутися до підсвідомих, засвоєних раніше образів, адже в даному випадку це не є прямим цитуванням, а лише певним натяком, так би мовити, образом-спогадом.

Якість кіноплівки, що нагадує стару хроніку, та парадоксальність монтажних стиків створюють несподіваний імпресіоністичний ефект, який можна продемонструвати на прикладі наступних епізодів. Ми бачимо розумово недорозвинутого хлопця, який стоїть перед загорожею, тримаючись за неї. Він нервово усміхається, сам до себе. Але потім виникає спалах світла, – можливо, це навмисна перевитримка плівки або ж просто її дефект – у фонограмі в цей момент ми чуємо звук грому, а потім – дощу. І тут автор несподівано переходить до ближчого плану – портрета – того самого хлопця, у тій самій позі. Це в першу чергу створює ефект несподіваності, по-друге – порушується монтажний принцип просторової орієнтації, що дезорієнтує і тим самим викликає занепокоєння у глядача.

Черговим прикладом такого підходу слугує також і серія портретів: п'ять чоловіків по черзі сідають перед білим простиратлом. Але звук раптом зникає. Повна тиша виносить на перший план свідомість героїв, або її відсутність, оскільки, як було вже зазначено, біль-

шість героїв – пацієнти психіатричної лікарні. Такий прийом змушує сприймати, різних людей, не відволікаючись на жоден звук і не піддаючись його впливові, але викликає певний дискомфорт, адже глядач підсвідомо очікує синкретичної єдності зображення і звуку в кінематографі. Таким чином ми спостерігаємо модифікацію зазначеного „мінус-прийому”: глядач чекає звуку, а він відімкнутий. Дивися, глядачу, в тиші, чи не стане тобі моторошно від побаченого, а, можливо, ти впізнаєш у зображенні себе?

У фінальному епізоді автор демонструє авторську гру не тільки із часово-просторовими категоріями, але і з образами-спогадами. Ми бачимо як дитина в пальтечку біжить собі по снігу. У фонограмі жіночий голос лагідно заспіває колискову. Наступний кадр повертає нас до лікарні. Камера дивиться назовні зсередини будівлі – це ніби інверсія: глядач знаходиться в лікарні, а герої – поза нею, на балконі. Камера панорує вздовж змодельованої пацієнтами сцени, але колискова триває. Наступний і фінальний кадр фільму – потяг, що мчить уздовж кадру. Колискова скінчилася. Камера повільно панорує праворуч до хлопчика, який сидить на фоні потягу і грає на акордеоні. Мелодія продовжується й починаються титри.

Якщо перцептивний образ переосмислює власний зміст за допомогою автономної свідомості-камери, він знаходить статус невласно-прямої суб'єктивності, яку Ж. Дельоз вважає властивою поетичному кінематографу [5; 130]. Персонаж діє на екрані, і вважається, що в нього є власна манера бачити світ. У той же самий час камера бачить і персонажа, і його світ з іншого погляду, що осмислює, переосмислює і трансформує точку зору персонажа. Але камера не просто показує світобачення персонажа, вона ще й нав'язує інше бачення, у якому трансформується і переосмислюється перше. Це подвоєння і є тим, що називається «невласно-прямим суб'єктивним». Воно вже припускає не рухливості образу між двома полюсами, а відсутність його руху під впливом естетичної форми вищого порядку.

В анотації до стрічки для Канського фестивалю І Стрембіцький відзначив, що «Подорожні» – про «дитинство, яке не повертається, про мрії, які не можуть здійснитись, і про божевілля, яке може бути і щастям, і горем». Усі ці образи – дитинство, мрії, божевілля; час, та породжені ними емоції глядача – здивування, сумнів, дослідження – існують у те-

матичних рамках фільму. «Сноподібна якість монтажу й зображального ряду змушує думати що пам'ять – пізнавальна спроба передивитися минуле – й сюрреалістичний інтерес до підсвідомого, бажання знати про те, що ми могли б знати, але чого нам пізнати (тобто викликати подавлене через алогічне) не вдається» [4].

Хоча кожен кадр можна прочитувати окремо, структура фільму та його монтаж створюють не тільки певну послідовність та єдність, але й провокують глядацьку свідомість до дешифрування глибинних смислів. Наприклад, після описаного вище епізоду фільму з хлопцем за парканом – ми бачимо матір і дитину. Який тут зв'язок? Чи автор шукає пояснення станові хлопця, чи намагається прочитати його думки, чи кадри не пов'язані? Від'їзд камери, яка залишає маму й дитину все далі й далі, вказує на можливу інтерпретацію, що малюк тепер дистанційований як фізично, так і духовно від своєї сім'ї, від свого дитинства. Можливо, режисер ставить питання про існування такого духовного стану, як постійне дитинство (чи заперечення або викрадення дитинства).

Механізм камери дає змогу індивідові зафіксувати особисте бачення, створити мистецький твір і віддзеркалити свою особистість на плівці. Але автор фільму Ігор Стрембіцький створює інший комунікативний текст – власну статтю-коментар до свого фільму, в якій доповнює стрічку новими смислами: «У фільмі виведено три іпостасі єдиного головного героя: Ігор-„Режисер”, який шукає героя для свого фільму; Ігор-„Герой”, на якого випадково натрапляє „Режисер”; Ігор-„Видатна постать”, про яку знято офіційний фільм-портрет» [6]. Таким чином, автор пропонує споживачеві своїх текстів нові правила і умови гри і спонукає до виймання нових, не помічених раніше змістових пластів, а це в свою чергу приводить до творення нових текстів. Відтак, ми бачимо наявність трикомпонентної структури «візуальне – віртуальне – медіальне», де сфера візуального перетворюється на «відкриту систему», існування якої стає можливим лише в режимі кроскультурного діалогу:

„Насправді всі три персонажі представляють одну людину, яка намагається знайти себе: в кіно; у фотографії, в кар'єрі. Це фільм про мене, про того, який жив до мене, про минуле, про того, який житиме після мене і який усе-таки „Я”. Слова Стрембіцького

відкривають грайливе, але щире сюрреалістичне внутрішнє протиріччя. Він пропонує вважати його фільм автопортретом, хоча фізично жодного разу в ньому не з'являється. Незважаючи на це, його присутність у картині – повсюди. Він не герой. Він лише грає його, і грає так добре, що здається нам самим героєм: ілюзія існує тільки для нас, він-то добре знає, що залишається самим собою» [6]. Зазначимо також, що автопортрет передбачає наявність у творі одного зображення, але автор подає множину – «Подорожні» що підкреслює парадоксальність сприйняття даного образу.

Образ «Подорожніх» передбачає семантику дороги, але фільм не містить прямих її образів, лише наприкінці стрічки автор подає декілька планів минаючого потягу, на фоні якого сидить дивний хлопець і грає на акордеоні. І можна припустити, що під дорогою й подорожніми розуміються ті, хто сидить при дорозі, а ми їх минаємо, не помічаючи. Але для фестивального показу автор перекладає назву свого твору англійською як „Wayfarers”, що в російському варіанті означає «Странники». Це слово походить не тільки

від слова «сторона», з якої прийшов і яку репрезентує «странник», а й від прикметника «странный» (тобто, дивний). «Странничество» являє собою могутнє історіософське явище в російській культурі. Таким чином ми знову констатуємо наявність «мінус-прийому»: глядачі чекають образу дороги, а її немає, і це спонукає їх до пошуків, роздумів.

Спростування очікувань аудиторії та використання модифікації „мінус-прийому” є основною комунікативною стратегією І Стрембіцького у документальному фільмі «Подорожні». Завдяки своєму визнанню фільм викликає інтерес у масовій аудиторії і продукує множинність смислів як усередині самого тексту, так і навколо нього, що є репрезентативним для розгляду проблеми кроскультурного діалогу у сфері мас-медіа. Таким чином не тільки виявляється сутність постмодерного тексту та розкривається внутрішній світ митця через твір мистецтва, але й розширюються межі самого твору, запрошуючи свого реципієнта не лише до роздумів, але й до власної мистецької діяльності – створення власних смислів сприйняття невербального тексту.

Література

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до проявів масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісник ХДАДМ. — 2007. — № 2. — С. 8—15.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX — початку XXI століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 — «Теорія та історія культури» / Зоя Іванівна Алфьорова. — Х., 2008. — 40 с.
3. Радинський О. Поетика буденності («Подорожні» Ігора Стрембіцького) [Електронний ресурс] / Олексій Радинський. — Режим доступу до журн. : <http://www.kinokolo.ua/articles/344/>
4. Рак С. Подорожні. Кінематографічна подорож [Електронний ресурс] / Стівен О. Рак // KINO КОЛО. — 2005. — № 30. — Режим доступу до журн. : <http://www.kinokolo.ua/argument/1760/>
5. Делез Ж. Кино / Жиль Делез — М. : Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
6. Стрембіцький І. Автопортрет мені невідомого (режисерська експлікація до фільму «Подорожні») [Електронний ресурс] / Ігор Стрембіцький // KINO-КОЛО. — 2005. — № 26. — Режим доступу до журн. : <http://www.kinokolo.ua/articles/358/>

© О. П. Драчова, 2009