

## «ЧИТАННЯ АУР ДЛЯ ПОЧАТКІВЦІВ». ОБРАЗИ ФІЛЬМІВ РОМАНА БАЛАЯНА

*На основі аналізу фільмографії та біографії видатного режисера, з урахуванням культурного контексту та проведенням паралелей і порівнянь з іншими авторами епохи, за допомогою інтерв'ю, опублікованих у книзі Зари Абдуллаєвої «Роман Балаян. Без ілюзій», автор статті осмислює образну сторону кінокартин Романа Гургеновича Балаяна.*

**Ключові слова:** Роман Балаян, Вілен Калюта, Богдан Вержбицький, образність, символізм, кінокадр, зображення.

*На основе анализа фильмографии и биографии выдающегося режиссера, с учетом культурного контекста и проведением параллелей и сравнений с другими авторами эпохи, с помощью интервью, опубликованных в книге Зары Абдуллаевой «Роман Балаян. Без иллюзий», автор статьи осмысливает образную сторону кинокартин Романа Гургеновича Балаяна.*

**Ключевые слова:** Роман Балаян, Вилен Калюта, Богдан Вержбицкий, образность, символизм, кинокадр, изображение.

*Based on analysis of the filmography and biography of the famous director, considering cultural context and drawing parallels and comparisons with other authors of the epoch, using an interview which published in the book by Zhara Abdullayeva «Roman Balayan. Without illusions», author of the article interprets symbolic side of films by Roman Balayan.*

**Keywords:** Roman Balayan, Wilen Kaliuta, Bohdan Verzhbyskyi, imagery, symbolism, film frame.

«Людина засуджена на свободу» [4, 327]

Жан-Поль Сартр

«Принесіть мені зелену попільничку», — казав я, якщо нема лампи. І одразу ж перероблював сцену. На ходу. Погано чи добре я знімав, але дуже легко, без натуги, майже не вдаючись у подробиці. Є загальне уявлення про те, яка має бути картина, і мені цього достатньо. Я ніколи не розповідав групі, про що насправді знімаю. Дві людини завжди ображались. Оператор та художник. Художник просив робити завчасно розкадровки. Які розкадровки? Оператор питав, що ми завтра знімаємо? Якщо я буду знати, що ми завтра знімаємо, мені буде нецікаво (курсив режисера — І. Є.)» [1, 8].

Ціотливий захват від поцілунку незнайомки у темряві, гра у напівтмлі на сопілці для малої доньки, блукання холодним містом в тумані, ховання обличчя за мрячними стінами та деревами, обережне читання шрифту Брайля слідом за мурашкою, — неосяжна і містична, як у Тарков-

ського, природа, та невимушений карнавал життя навколо особистих трагедій, як у Фелліні — м'які напівтіні душ на тонкі відтінки характерів, гра на межі між легкою іронією та всеосяжною вірою у людину; сумні, та в той же час цілющі фінали. Історії не про форму, актори не про мізансцени, мистецтво не про пафос. Фільми Романа Гургеновича дуже прості.

«Мне главное во время съемок почувствовать общую атмосферу, тональность, так называемую вибрацию. Только в этом случае фальшь, вероятней, всего, не проскочит. Но как эта атмосфера возникает — сказать все-таки невозможно. Я, во всяком случае, не знаю. Единственное, в чем я уверен, — так это в том, что занимаюсь эгоистическим искусством. Я иду только от себя. Никогда не пишу режиссерского сценария, не работаю с оператором. Сначала мои товарищи обижались, потом привыкли (курс. реж. — І. Є.)» [1, 33].

Візуальна складова у Балаяна, на перший погляд, не відіграє таку важливу роль, як іноді

парадоксальна близькість, наче присутність поглядацький бік екрана, героя. Глибина взаємодії режисерського та акторського світосприйняття створює власну атмосферу, логіку розвитку історії, спонтанність та артеріальний струм.

Але стрічки не стають театралізованими. Вони живуть за законами візуальних та часових трансформацій, які можливі лише у кіно — особливо дієвих тоді, коли глядач не помічає їх навмисність. Як у «На 10 хвилин доросліше» Герца Франка, дух людини сплітається з точкою зору на неї — лише тоді виникає кіно. Вибір обставин зняття зображення напряму впливає на зображуване. Світло залишається не лише на плівці, а і в очах героїв, у їх відчутті навколишнього середовища та внутрішніх мотиваціях. Питання «вдень чи вночі?» для конкретної ігрової сцени впливає не лише на тональність кадру, а й на тональність гри, звуку та іноді філософського підтексту. Тим паче це стосується самоідентифікації актора у масових та напівдокументальних сценах, у відкритих пейзажних просторах чи замкнутій темній хаті. Власне «атмосфера» — це не лише повітря навколо, це і кисень, яким дихаєш.

*«Как работают эквилибристы? Как ведет себя балерина во время фюэте? Если она не будет смотреть в одну точку, пропадет. Надо смотреть в эту самую точку — и тогда все тебе подвластно (курс. реж. — I. С.)» [1, 33].*

Сентиментальність режисера стосується не лише людей, а й, великою мірою, природи. Саме через пейзаж, його контекст, його унісон чи контрапункт з героєм ми відчуваємо те, що неможливо почути у репліках, передати жестами. Іноді космічний, іноді містичний, іноді ексцентрично забарвлений звуком, джерело якого в кадрі не зазначене, іноді напрочуд простий, — пейзаж, його стани, настрої, деталі стають повноправними, на рівні з людьми, гравцями історії. Те саме відбувається з тваринами, — і не лише за формальними сюжетними ознаками, а через заглибленість, спостережливість та емпатію авторів. Це великою мірою візуальні задачі.

«Щодо тварин, то вони не розмовляють. У світі слова, що зростає, у світі, де існує обов'язок зізнання і слова, вони єдині залишаються німими, і внаслідок цього нам здається, що вони відступили далеко від нас, ген за горизонт істини. Та саме через це ми перебуваємо з ними у близьких взаєминах. Важлива не екологічна проблема їхнього виживання. Важливою завжди була і досі лишається проблема їхнього мовчання (підкр. наше. — I. С.) У світі, який прямує до того, аби нічого не робити,

окрім того, щоб говорити, у світі, який пристав до гегемонії знаків і дискурсу, їхнє мовчання набуває дедалі більшого значення для нашої організації смислу» [2, 197].

Мовчання живого є неймовірно важливим знаком. Воно змушує кардіограму глобалізації вирівнятися та зупинитись. «Бірюк» Романа Балаяна мовчазний та природний, як ліс, у якому він живе. Антропоморфне штучне слово поступається місцем звуку природи. У цій спорідненості природного безслів'я та балаєнівської паузи, німого погляду, інтелігентського ступору криється один з чинників особливої оповідальної органіки режисера. Його актори на якусь мить стають героями японських хайку, зливаються з пейзажем (чого варті лише сам фінал «Польотів уві сні і наяву»). Головний герой Романа Гургеновича не лише рветься повернутись у лоно природи, а й прагне до мовчання, відмови від слів («Ніч світла»). Символічним є затяжний погляд персонажа Олега Янковського на двірника у «Філлері», який насправді виявляється поглядом на плакат з морем, шум хвиль і чайок якого заповнює весь звуковий (і розумовий) простір головного героя, щоб потім замкнутись у фіналі незбутньою мрією.

Сюжети картин 70–80 рр. підтримуються характерною звуковою чи музичною темою, яка іноді за сухим змістом видається абсурдом, хаосом, але за поетичністю стає виразною римою, відповідно зображенню та акторській лінії. Один з таких прикладів — повернення Фоми у село після побиття («Бірюк»). Чоловік бігає по коліно у воді, на нього озирається недруг, а навколо — десь абсолютно за кадром, але за інтенсивністю — просто у героя в голові — скаженіють собаки. Вертикальний монтаж, контрастне зіткнення зображення зі звуком (і взагалі певна умовність звуку) стали виразною ознакою ранніх картин режисера.

«Зараз все кричить у всіх колірних тонах, але кричить у глухі вуха. Ми звикли до візуального забруднення навколишнього світу, і воно, не сприймаючись, проникає крізь наші очі у нашу свідомість. Воно проникає в підсвідомі шари, щоб функціонувати там і програмувати нашу поведінку <...>

Звичною є сама зміна, вона надлишкова, «прогрес» став неінформативним, ординарним. Інформативним, екстраординарним, фантастичним стало б для нас затишшя: отримувати щодня до сніданку одну і ту ж газету, бачити місяцями одні і ті ж плакати на вулицях» [5, 77].

Уся історія «Бережи мене, мій талісмане» не відбулася б без наскрізних карнавальних, ігрових, документальних та псевдодокументальних сцен, без

неповторних епізодичних героїв, без постійної фіксації дійсності на аудіо-, фото- та кіноносії у кадрі. Це створює не лише темп, історичний та соціальний бекграунд, а й, у порівнянні з пейзажем, візуальну атмосферу, контрапункт та формує авторський погляд, висловлення. Інформаційний простір культурного кітчу протиставляється архетипічним образам мокрої дощової галявини, трави, у якій губиться вода та врешті і герой Янковського. Постійна присутність мікрофона, кінокамери, штучного диму, гілля, що трясеться в руці перед об'єктивом фотоапарата і ніби на наших очах створює новий виток культури із реакції на минулі, — усе це нагадує про наростаючий конфлікт екстравертного та інтравертного, масового та особистісного, інформативного та змістовного, надлишкового та спокійного. Сенси, які можна винести з фабули, значно розширюються саме у контексті проблем сучасного інформаційного суспільства, набувають іронічного та все одно не менш людського, чесного забарвлення. Перший план особистої трагедії стає виразнішим на тлі другого плану — продукуванню надлишкових образів та запитів.

Подібно до багатохвилинного тревелінгу японськими автострадами чи наїзду трансфокатором на вушну раковину актора у «Солярісі» Андрія Тарковського, Роман Балаян широко використовує часові та внутрішньокадрові метаморфози. Незважаючи на ліричну простоту сюжетів та домінування акторської гри, режисер будує сенси на відчутті часу, на наповненості паузи, монтажності. Пауза взагалі є одним з основних психологічних елементів у картинах режисера — вона містить рефлексію та резонує зі станом більшості його головних героїв, які у нездатності визначитись зі своїм напрямком ніби беруть перерву у життєвому марафоні. Трансфокатор у свою чергу дає змогу Р. Балаяну розтягувати монтажні акценти у часі, уповільнювати темп реакції глядача на стан героя, вибудовувати медитативну (у поєднанні з шумо-музичним компонентом) структуру твору, знаходити абсолютно кінематографічні рішення. Оптичний наїзд на нічну хатинку у «Бірюкові», де з загального плану кадр звужується до одинокого теплового вікна з обличчям дівчинки, яке на загальнішій крупності не зчитувалось; чи одна з фінальних сцен «Бережи мене, мій талісмане» що побудована на зумуванні на плакат з двома фігурками людей за спинами головних героїв, після якого відбувається від'їзд зі стрибком у часі, де герой «проспав хвилин сорок»; чи проїзди панорамами по інтер'єрові героя, предметах та деталях — операторські засоби стають елементами поетичності.

*«"Если ты пришел к какой-то интересной мысли, передай ее сначала осмеянию". Речь, разумеется, идет не о поругании серьезного, но о другом — чуть ироничном — взгляде на него. В этом, собственно, и состоит то дистанцирование, которому необходимо учиться. Когда я отсматриваю материал, то фиксирую не только цвет, свет, игру актеров, но обязательно еще какой-то еле заметный штрих. В этот момент я нахожусь в состоянии отстранения. Но надо суметь отключиться и во время съемок, в ту секунду, когда ты весь поглощен захватившей тебя идеей. Если этого не происходит и ты продолжаешь увлекаться, то неизбежно теряешь не менее существенный в данном эпизоде взгляд, поворот, ракурс. Однако умение в определенный момент выключиться безумно тебя печалит, потому что вдруг понимаешь: можно было, вероятно, многое сделать не так. Но "иначе" по каким-то причинам оказывается порой невозможно реализовать (курс. реж. — І. Є.)» [1, 61].*

«Два місяці, три сонця» — повернення до «Філлера», нові вхідні обставини для старого персонажа — людини, що «і не з тими, і не з тими», і не сама з собою. Дощі, сірість вулиць та однотонні темні костюми головних героїв, загальна безпросвітність та хворобливість (наче відголосок «Астенічного синдрому» К. Муратової у всіх жіночих персонажах картини) повторюють драму 1987-року, змінюючи епоху та історичний мотив, але залишаючи основний конфлікт. І якщо у «Філлері» центром мрій та марень, точкою емоційного тяжіння було море, то в «Двох місяцях...» образний, метафоричний акцент проявляється у тривожному сні героя, де одне з перехресть знайомого безбарвного міста розпадається на блакитні текстилі від реставраційних риштувань, — і серед холодних будинків з'являється жінка у білому, що кличе до себе. А у епілог фільму з «Польотів...» прибігає хлопець на ковзанах — тільки тепер він не далеко за вікном, де його було видно з архітекторського бюро, а ось тут, поряд, у самому центрі заклочного карнавалу, наче з «Восьми з половиною», коли все заграло, все рушило. І знову ж, з «Польотів...» і «Талісману...» з'являється рефлексія на кінопроцес, на полювання за дійсністю, на гру в культуру та власне в життя. Настрої Достоєвського огортаються у постмодернізм та ніби коментуються трагікомедійним «Эх, Киса, мы чужие на этом празднике жизни» Ільфа та Петрова. Цього разу у боротьбу з совістю втручається доля, не даючи героєві втілити вистражданий вибір — і замість пари з потяга, чоловік входить у пару людського дихання.

«Сгорая, они слепнут. Сбившись с орбит, падают на землю».

«Ніч світла» — картина, у якій знову, як і в «Талісмані...», «Польотах...» та «Двох місяцях...», у структуру сюжету вплетено процес «знімання» зображення, сприйняття дійсності через штучний механізм. Але відеоопівка тепер стає не способом культуротворення, не методом гри чи маніпуляції, а інструментом спостереження, свідченням. Сплетення документальності місця дії, реальних героїв та вигаданої ігрової лінії додає фільмові площину несаркастичного мокументарі, утворює, як це відбувалось у «Талісмані...», сильну взаємодію між сюжетом та контекстом, першим планом та атмосферою. «Чтение аур для начинающих» у символічній структурі «Ночі...» певною мірою заміняє томи Пушкіна з «Талісману...». Магія слова та сенсу переміщується на другий план перед магією чуття та інтуїції. Акт дослідження піддається оцінці з боку моралі («Нравственной или безнравственной науку делает человек», — слова з «Солярису» Тарковського), а саме явище людського сприйняття розбивається на жіноче і чоловіче. «Здесь высоко, здесь — выемка». Картина цілого будується через елементи, котрих бракує. Вся історія наповнена акцентами на зчитуванні та трактуванні — сприйняття оголеного тіла, утроби матері, аур, стосунків та самоідентичності (діалог між Олексієм та Олею через деталі рук та очей); шулерство через підглядання в карти, тонка гра інтонаційного «а-а-а», таємне спостереження вночі за коханим у вікно — і його реакція «да мне уже три года так кажется, никого там нет», містична реакція на грозу. Ці сцени стають непомітними при першому перегляді «етюдами сприйняття», рефлексією на вибірковість нашого зору, слуху, голосу. «Я могу говорить» у «Дзеркалі» Тарковського змінюється на «Я его слышу!» у «Ночі...».

«Вишня! Красота! И вкус, и запах — все при ней». «Ніч світла» нерозривно пов'язує сприйняття та його проекцію у часі — дорослішання. Проблема підліткових зрушень кристалізується та очищується, підіймається на філософський рівень. Романтизм і максималізм «Талісману...» знаходить себе у вишні, блискавці, згорячій кометі та пластиліновому голубі. А образ Сергія Макарова з «Польотів...» іронічно трансформується у маленького інфантильного хлопчика, що літає з обривів та дерев. Мабуть, ключ до всіх любовних трикутників Балаяна (а вони є в основі більшості його картин) лежить саме в цьому хлопчикові — любов до жінок закінчується замерзлою пташкою за вікном, чимось третім між синицею в руках та журавлем у небі. А хлопчик літатиме уві сні.

Ніби тою самою самоіронією чи самовідстороненням, Балаян повертається до польотів. Окрім суцільних паралелей з картиною 1982-го року, що стала культовою в свою епоху та універсальною на всі часи, можна помітити кардинальну трансформацію образу Олега Янковського у порівнянні з післяпольотним «Поцілунком», «Талісманом...» та «Філлером» — його персонаж знову повертається від сентиментів та мігрени до фрейдистських «польотів» — статевої активності. Це загалом коментує певну особисту ностальгію режисера та, можливо, римує застій 80-х із застоєм 2000-х. Але, на відміну від внутрішнього конфлікту, який штовхав дію «Польотів...», «Птахи...» побудовані на зовнішньому та явному. Якщо раніше герой був один проти всього світу, тепер він стає лише проти диктаторської системи — і це спрощує та зменшує передусім самого героя. Фільм 82-го живе боротьбою з невидимим ворогом, фільм 2008-го — будується як мелодрама у заданих історичних обставинах. Сама манера викриття до того вербальних, поетичних образів, їх пряма демонстрація фактично обрублює глядачеві крила та зменшує глибину зображуваного. Певною мірою, Париж для Балаяна — незалежна Україна, у якій роман про свободу пишеться вже не так легко, як писалося за залізною завісою.

«Я всім кажу, що після 1985-го року, після “перебудови”, коли ми нарешті припинили шушукатися на кухні, могли робити що хотіли — реалізувати задуми: знімай, чого душа бажає, а вийшов пшик. Все тому, що ми не мали досвіду свободи (підкр. наше — *I. С.*). На усьому радянському просторі панувала ментальність невільника, котрий прагне скинути рабовласника, аби зайняти його місце, помститися. На тому культурному просторі ми були цікаві як носії свободи. Тому що її не вистачало — дефіцит. Після звільнення, можна було б очікувати, що митці почнуть знімати прості історії — фільми про кохання (щось на кшталт «Мужчина і Жінка»), проте подібну історію могла вигадати лише вільна людина, ми ж звикли створювати щось таке викривальне» [3, ст. 33].

Невиправдані сподівання від отриманої волі — екзистенційна приреченість на самовідповідальність.

Кожен головний герой Романа Балаяна ходить сам навколо себе, час від часу зазираючи собі у очі, наче намагаючись прикласти до життя знайдене у «Читанні аур для початківців», книжці з фільму «Ніч світла». Alter ego режисера завжди залишається нереалізованим початківцем — але початківцем у читанні аур.

### Література

1. Абдуллаєва З. Роман Балаян. Без ілюзій 1989/2015 / Зара Абдуллаєва. — К. : Дух і літера, 2015. — 128 с.
2. Бодрійяр Жан. «Симулякри і симуляція» ; пер. з фр. В. Ховхуна / Жан Бодрійяр. — К. : Вид-во Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. — 232 с.
3. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Ірина Зубавіна // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Фенікс, 2007. — 296 с.
4. Сартр Жан-Поль. Екзистенціалізм — это гуманізм / Жан-Поль Сартр // в кн. «Сумерки богів». — М. : Политиздат, 1989. — С. 319–344. — 398 с.
5. Флюссер Вілем. За філософію фотографії / Вілем Флюссер ; пер. з нім. Г. Хайдарової. — СПб. : Вид-во Санкт-Петербурзького університету, 2008. — 146 с.