

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



МІЖДИСЦИПЛІНАРНЕ ПІЗНАННЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО ДИСКУРСУ

Збірник наукових праць

Інститут культурології
НАМ України
КИЇВ – 2014

УДК 161.2.004.353.2

ББК 87.4

М43

**Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України**

**Виконано в рамках
фундаментального дослідження Інституту культурології
Національної академії мистецтв України за темою:
«Візуалізація сучасного культурного простору»**

Редакційна колегія:

Ю. П. Богуцький, академік Національної академії мистецтв України, кандидат філософських наук, професор (голова редколегії, головний редактор); **С. Д. Безклубенко**, доктор філософських наук, професор; **О. М. Берегова**, доктор мистецтвознавства; **С. М. Волков**, доктор культурології (відповідальний секретар); **Б. А. Головка**, доктор філософських наук; **О. М. Немкович**, доктор мистецтвознавства; **О. С. Олійник**, кандидат культурології; **С. В. Оляніна**, кандидат архітектури; **О. І. Оніщенко**, доктор філософських наук; **Є. М. Причепій**, доктор філософських наук; **В. І. Судаков**, доктор соціологічних наук; **М. В. Туленков**, доктор соціологічних наук; **Г. П. Чміль**, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук; **В. М. Шейко**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук; **В. М. Щербина**, доктор соціологічних наук, професор (заступник головного редактора); **І. М. Юдкін**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства.

М43 Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наукових праць / відп. ред. Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2014. — 240 с.

ISBN 978-966-2241-37-2

Збірник містить матеріали наукових розвідок сучасного екранного дискурсу, за допомогою якого вибудовується світ сучасної культури й світ мистецтва, які передують екранній символіці й лежать в її основі, сприяючи створенню власних принципів організацій простору, подібного до кіно, живопису, перфоменсу, архітектури.

УДК 161.2.004.353.2
ББК 87.4

ISBN 978-966-2241-37-2

© Чміль Ганна, Зубавіна Ірина, 2014
© Богуцький Юрій (передне слово), 2014
© Інститут культурології НАМ України, 2014

ЗМІСТ

Переднє слово	7
РОЗДІЛ 1. ДІАЛОГ МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ	9
Чміль Ганна. Прирошення філософського дискурсу екранними мистецтвами	11
Ірина Зубавіна. Візуальні коди постмодернізму та їх інтерпретація в арт-авангардних проектах Метью Барні	26
Мусієнко Оксана. Імпресіонізм у кінематографі.....	39
Чепелик Оксана. Сучасний екранний дискурс як своєрідний полілог інтерпретацій часо-простору: на прикладі мистецтва відео-інсталяції	52
Сидор-Гібелинда Олег. Змагання дискурсів: кінематограф та образотворчість на венеційських бієнале	66
Мусієнко Наталія. Місто як артпростір кінематографу	76
Котляр Надія. Філософія творення-сприйняття екранного образу у східній моделі світу	87
Канівець Іван. Мобільне телебачення як результат та інструмент соціального та технічного прогресу	95
Оленев Олег. Антропологія соціальних мереж: критика цифрової сучасності	105

Ковальчук Людмила. Естетичні трансформації мистецтва театрального художника в контексті розвитку сучасного екранного мистецтва	122
---	-----

Саєнкова-Мельницька Людмила. Живописний інтертекст как смыслообразующий компонент в игровом кино	133
---	-----

РОЗДІЛ 2. ДІАХРОНІЧНИЙ ДИСКУРС ВІТЧИЗНЯНОГО КІНЕМАТОГРАФА

Росляк Роман. Засади державної політики в галузі українського кінематографа доби «Военного комунізму» (1918–1921 років)	143
--	-----

Наумова Лариса. Конструктивістська теорія в українській кінематографічній практиці 20-х років ХХ ст.	151
--	-----

Циба Ганна. Кіно доби Перебудови як оригінальний феномен пострадянської екранної культури	172
--	-----

Пашенко Анастасія. Фільмові світи українського поетичного кіно 1990–2000-х як простір ініціації	182
--	-----

Погребняк Галина. Світоглядна позиція режисера і формування авторської кінематографічної моделі	193
--	-----

Безручко Олександр. Творчо-педагогічний досвід О. С. Мусієнко	204
--	-----

Дмитрик Олена. Світ відчуттів: гаптична візуальність у фільмах «Крила» та «Короткі зустрічі»	115
---	-----

Трофимчук Олена. Передумови виникнення та застосування деталі в драматургії ігрового фільму	125
--	-----

Про авторів	238
--------------------------	-----

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Дослідження кінематографу в культурі із префіксом «пост» має вагоме теоретичне та світоглядне значення. Бо в наш час саме екран поступово займає центральне місце в архетипіці людської свідомості, та в же в другій половині XX ст. остаточно утверджується як головний чинник формування культури, організації і способів людського мислення й світопізнання.

Ідеться не лише про провідну роль саме кіномистецтва в контексті сучасної візуальної культури, його гегемонію завдяки поєднаному впливові на всі органи чуття, його одночасної належності до пластичних і ритмічних мистецтв. Справа в тім, що кінематограф наразі долає свою вторинність щодо філософії, науки й навіть щодо фізичної, так званої «об'єктивної» реальності, конкуруючи за пальму світоглядної й онтологічної першості.

Сьогодні кіно не просто пропонує спрощені візуалізації наукових відкриттів про світ, але подекуди випереджає останні, адже, як свідчить сучасна філософія науки, ірраціональне передує раціональному: спочатку ми не ясно відчуваємо, а вже потім вербалізуємо і концептуалізуємо. Згортання проекту Просвітництва й повернення до безпосереднього позараціонального сприйняття світу суттєво змінило баланси влади у співвідношенні різних світоглядних форм: наука поступилася мистецтву в своєму впливові на світогляд пересічних людей, адже останнє допомагає краще осягати, відчувати й опановувати сучасні реалії.

З іншого боку, кіно дедалі очевидніше поступається місцем екранним мистецтвам взагалі як більш традиційним (телебаченню, веб-кінематографу), так і сучасним відгалуженням

екранних реалізацій — перформансу, відеоарту, тощо. Окрім того тенденції до опосередкованості життєсприйняття — споглядання на світ через екран — виводить на авансцену сучасної екранної культури медіа, що неуклінно перебирають на себе функції небезпечного посередника між глядачем та буттям, медіуму, здатного маніпулювати масовою свідомістю, деформувати ментальність та світоглядні настанови споживачів екранного продукту.

То ж звернення до міждисциплінарного дослідження дискурсу екранних мистецтв є вкрай актуальним і доречним. Цьому власне і присвячено означений збірник наукових праць.

Юрій Богуцький
директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України,
академік, професор

РОЗДІЛ 1

ДІАЛОГ МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ





ПРИРОЩЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ ЕКРАННИМИ МИСТЕЦТВАМИ

Екранні мистецтва є тією культурною формою, за допомогою якої вибудовується світ сучасної культури й наповнюється відповідними смислами. Виступаючи символічною формою, екранні мистецтва є шляхом до свідомості й емоційної сфери глядача-реципієнта, вони продуктивні у тому розумінні, що за образним виразом. «Людина розуміє лише остільки, оскільки вона творить, і ця умова виконується повною мірою лише в світі духу, а не природи» [1, 15].

Отже, занурюючись усе глибше в особливу природу екранних мистецтв, питання пізнання дійсності набуває складної структури. Просякнута й кодована екраном, Людина телематична починає думати й жити екранними образами, засвоює мову екрану, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви. Ця уява розширюється й збільшується, збагачується життєвий досвід, набутий за допомогою екранних форм, що стає передумовою нової організації життєдіяльності.

Таким чином, екранні мистецтва є лише складовою частиною системи «символічних форм», які здатні виконувати свою специфічну функцію за умови підтримки іншими мистецтвами, що разом виконують завдання духовного синтезу. Вироблені культурою символи і смисли порожні без унаочнення. Світ культури й світ мистецтва, які передують екранній символіці й лежать в її основі, дозволяють створювати власні принципи організації простору, подібно до живопису, архітектури, скульптури, спільним предметом яких є своя специфіка організації простору, просторове «бачення».

Кожна форма екранних мистецтв формує й виражає певний спосіб загальної орієнтації, налаштованості ока, певну «феноменологію сприйняття» (М. Мерло-Понті). Екранна продукція підлягає членуванню на екранні мистецтва відповідно до специфіки символічного й смислового ряду, а окремі мистецькі цін-

ності поєднуються із загальними надіндивідуальними цінностями (Г.Ріккерт). Ця ідея є досить евристичною для визначення людини телематичної. Ернст Кассірер, зауваживши, що індивідуальне до деякої міри впорядковується за допомогою загального, але не підпорядковується йому, наводить приклад з Якобом Буркхардтом, який у своїй книзі «Культура Ренесансу» дав класичний портрет «людини Відродження». Ця людина, на відміну від «людини середньовіччя», характеризується чуттєвістю, зверненістю до природи, вкоріненістю у «цьому світі», відкритістю до світу форми, індивідуалізмом, язичництвом, аморалізмом. Безпосередній пошук такої буркхардтівської «людини Відродження» закінчився невдачею, бо не знайшли жодної історичної особи, яка поєднувала б такі складові риси, які Буркхардт вважає притаманними «людині Відродження». А тому, вказує Е. Кассірер, життя й устремління всього Відродження не можна вивести з одного принципу, індивідуалізму й сенсуалізму [1, 79].

Таким чином, людина телематична Ж. Бодріяра, навіть з огляду на вагомі аргументи й фактичний матеріал, є образом загального бачення, зорового сприйняття, необхідного для історичного синтезу. Цей синтез дозволив Ж. Бодріяру утворити «ідеїруючу абстракцію», яка не може бути ототожненою з конкретно людиною доби панування екранних мистецтв. Ця людина телематична знаходиться в ідеальній залежності від епохи екранних мистецтв, а вони від неї. Кожна з цих сторін взаємодії певним чином впливає на формування образів і виражається в них. При цьому вони мають однакове спрямування, а не єдине буття. Живі емпіричні люди складають те суспільне й культурне ціле, завдяки якому продукують таке середовище, яке складає смисл сучасної епохи інформаційного суспільства. Продукують, але не детермінують, тобто те особливе, що відноситься до них, з них не виводиться.

Існуючи поряд, вони конструюють один одного: ландшафти екрану й людина телематична у міфах, образах, символах, з яких виростає мистецтво інформаційного суспільства. Синтез здійснюється шляхом активного обміну значеннями: чим далі розвивається сучасне мистецтво і чим більше ускладнюється екранний ландшафт, тим більше і різноманітніше оформлюється цей світ значень, у яких ми впізнаємо один одного. Людина телематична

й ландшафти екрану є формами, у яких відбувається, здійснюється людське життя. Як би не урізноманітнювалися екранні форми й не змінювалась поверхня екрану, заселеного впізнаваними образами, усі вони матимуть єдину структуру, оскільки, врешті-решт, це усе ж та сама людина, яка зустрічається в тисячах масок і соціальних ролей. Цю ідентичність ми впізнаємо, вона не потребує доведень, замірів, перерахувань рис, ми просто включаємо її у свій внутрішній світ, наповнюючи його бажаним змістом. Для теоретика людина телематична є тим символом, прояснюючи зміст якого, можна відтворити культуру, символом якої виступає такий тип.

Досвід і мислення емпірика-дослідника й філософа-теоретика, визначаючи сутність людини, шукають не людину «саму по собі», а ті детермінанти, які визначають цю сутність. У нашому випадку ця сутність занурена в культуру, мистецьким дзеркалом якої є екран. Розмежування чи ідентифікація Людини й Екрану складає кінцеву, а не вихідну точку духовного життя сучасної людини. Якщо це так, то проблеми звинувачень у бездуховності сучасної людини набувають іншого значення. Закріпленість життя в екранних мистецьких формах постає опозицією відносно того, що кожна людина, в силу своєї природи, хоче зрозуміти себе, отже, конструює бажаний тип мистецькими засобами.

Е. Кассіер зазначає, що антропологічна філософія неоднозначна за своєю природою і, намагаючись «зрозуміти її реальний смисл і значення, ми повинні наблизитися не до епічно описової, а до драматичної манери розповіді, оскільки тут перед нами не мирний розвиток понять чи теорій і не зіткнення сил, які борються. Ця філософія стосується не тільки теоретичних проблем, навіть найширших — тут уся людська доля у напруженому очікуванні останнього суду» [1, 452]. І у вирішенні цього завдання Е. Кассіер надає великого значення не стільки відкриттю нових фактів, скільки появі нових засобів мислення, вважаючи символ ключем до природи людини, її установкою, яку повинна дешифрувати філософія [1, 469].

Філософія символічних форм виходить з передумови, відповідно до якої, якщо й існує якесь визначення природи чи сутності людини, то це визначення може бути зрозумілим тільки як функціональне [1, 519]. Філософія людини постає такою, яка

здатна проявити фундаментальні структури кожного з означених видів діяльності й дати можливість зрозуміти її як органічне ціле. Тобто через систему значень здійснити філософський синтез.

Екран, як будь-який інший знак, дозволяє здійснювати процесуальне та безпосереднє дослідження свідомості, виходячи з аналізу екзистенційних складників. Зустріч глядача з екраном є ціннісним актом, подією людської самоідентифікації, яка розкриває сутність унікальності та плинності людського життя. Напрацьована феноменологією методологія безпосереднього досвіду є саме тією, що дозволяє вивчати буттєвий аспект функціонування свідомості в єдності людини телематичної й екрану. Евристичною є інтуїція Анрі Бергсона, яка апелює до безпосереднього вживання, розуміння та опису [2]. Зазначимо, що Анрі Бергсон є однією з найрепрезентативніших класичних постатей у царині філософської інтерпретації інтуїції, він став чи не найбільшим надбанням тієї традиції у філософії ХХ століття, яка вела боротьбу з раціоналізмом. Методологія інтуїтивізму побудована на можливості безпосереднього схоплювання реальності у її неповторному індивідуальному змісті. Треба наголосити на тому, що сучасні визначення інтуїції у філософії та людинознавчих науках фіксують такий прояв людської сутності, для якої інтуїція є дійсним засобом, що приховало живе в кожній людині й дозволяє здійснювати пізнання світу безпосередньо, проникаючи до сутності явищ і сутності власного внутрішнього світу.

Аналіз процесу перегляду екранного дійства людиною телематичною відкриває можливість дослідити переведення пізнавальних результатів у статус знання. Особливо важливим є те, що буттєвий аспект функціонування свідомості розкривається не тільки як ідея буття (поєднання знання про одиничне й загальне), а як мистецький горизонт життєвого світу особи. Це робить екран своєрідною смислбуттєвою сферою реальності, що функціонує за принципом *cogito*.

Потрактована у парадигмі філософії життя концепція А. Бергсона дає підстави для прояснення смислу на основі безпосереднього знання людиною своїх буттєвих основ та на інтерпретацію смислу, об'єктивованого в такому феномені як екранні мистецтва, з яких людина телематична елімінує пізнання й формує новий

стиль мислення, за допомогою якого прояснює смисл мистецьких феноменів. Через екранне дійство людина безпосередньо зливається з «життєвою реальністю» як видом буття (недаремно фіксують такий феномен, як «залежність» від телевізора, яка тотожна наркозалежності чи алкогольний залежності). Така свідомість виступає спонтанною самочинною силою, »живою свідомістю», мінливою та плинною, вона констатує тяжіння до безумовного та абсолютного, але навчилася обходитися без поняттєвих конструкцій. Адже абсолютне, за А. Бергсоном, не може стати внутрішнім світом особи, витоком її особистості, тривалості самості, стосовно якої можлива лише позиція безпосереднього вживання, інтерпретації та опису. Для цього А. Бергсон пропонує метод абсолютного досвіду.

На думку А. Бергсона, вихідним початком життя є не пізнання, а дія як процесуальність, як життєва сила, яка, коли її підпорядкувати актам пізнання, втратить життя в його неповторності та унікальності. Це дозволяє поглянути на взаємодію «людина — екран» як на певну подію, певний динамічний процес, досить складний тим, що не дає відповіді на питання: чи є цей процес буттям, абсолютним способом існування світу. Якщо це так, то у чому його сутність, зміст? Мабуть, у тому, що в реальному світі буття і ніщо не існують відокремлено одне від одного, а перебувають у нерозривному зв'язку й тим самим утворюють єдиний процес, котрий і можна розглядати як абсолютний спосіб існування конкретного предмета (Ж.-П. Сартр). Тимчасовість, за екзистенціалізмом, — це не позбавлена початку і кінця лінія, що нанизує необмежений потік феноменів-точок існування, виражає спрямованість і кінечність людського буття. При цьому А. Бергсон визнає єдність визначеного буття й невизначеного ніщо в трансцендентному, абсолютному способі існування предмета, а ірраціональна філософія, як правило, це ототожнює з невизначеністю.

Людина телематична, котра актуалізується, може бути дослідженою у парадигмі екзистенційно-феноменологічного постулату, коли акт актуалізації є актом вибору. Цей вибір перед дзеркалом екрану визначається природними психофізіологічними властивостями, соціально сформованими якостями, індивідуальним досвідом. Вибір визначає самореалізацію й напрямок

самозміни особи, стає підставою формування світогляду, поведінкових стереотипів, змінює й трансформує цінності, знання, норми, за допомогою яких відбувається актуалізація особи, дослідження й аналіз природи механізму вчинку-вибору, дає підстави стверджувати, що цей феномен має доприкративний характер, визначає індивідуальні прояви особи в повсякденності життєвого світу.

Дивлячись у дзеркало (при цьому не суттєво, чи це побутове дзеркало, чи екранна поверхня), людина відчуває, що з того боку хтось інший, не такий, як я, до того ж дуже необхідний, як власне зображення. Цей Інший сприймається як «хтось інший», але у своєму концепті він є передумовою будь-якого сприйняття, як інших, так і нас самих. Це умова, за якою можна перейти з одного світу в інший» [3, 29]. Ми змінюємося щодня, й дзеркало ніколи не відображає абсолютно однакові наші обличчя. Намагаючись порозумітися з відображенням у дзеркалі, ми шукаємо себе. Хоча цей пошук, це відображення лякає, бо воно є знайоме й незнайоме одночасно, тому що неосяжне: «...раптом виникає злякане обличчя, яке дивиться кудись назовні, за межі означеного поля. Тут Інший постає як можливий світ, як можливість деякого світу, що залякує. Цей можливий світ нереальний чи ще нереальний, однак він існує» [3, 27]. У дзеркалі відбувається не тільки розкриття, але й створення людиною себе через відображення.

Із дзеркальним обличчям практично не можна вести діалог, бо він залишиться без уваги, оскільки ведеться різними мовами і тому важко зрозуміти, про що говорить образ з того боку скла. Справжній вираз приховує те, що проявляє. Кожне відображення — це й копія, і подібність, і спотворення. Граючи подібними образами, ми намагаємось їх осягнути. Це, у свою чергу, вимагає жесту по відношенню до Іншого, того, що супроти Мене, який вважає Мене своєю подобою. «Варто ототожнити його з деяким особливим об'єктом, як Інший виявляється усього лише іншим суб'єктом, який протистоїть мені, якщо ж ототожнити його з іншим суб'єктом, то тоді Я сам є Інший, який протистоїть йому» [3, 26]. Той, протилежний, так само вдивляється в мене, боїться мене, уникаючи мого погляду. Беручи до уваги зміст, пригаманний категорії виражального та образного, можна їх вва-

жати онтологічною умовою мистецького процесу, можливістю інваріантних культурних перспектив, своєрідним екстатичним потенціалом реалізації мистецьких форм. Дзеркальний образ може бути наділений різноманітними культурними ознаками, сприйматися й інтерпретуватися через певні культурні форми, визначаючи їх як буття-можливість, ймовірні характеристики якого виявляють феномен присутності, першоприсутності безкінечного діалогу людини зі світом. Так, діалогічність «Сповіді» Августина можлива завдяки образу дзеркала, яке відображає загадку людського Я, сприяє самопізнанню, вказує, але не вичерпує глибини Я. Мабуть, ця перша європейська автобіографія, перша історія Августинової душі залягла в глибинах «архе» європейської культури та викликала до життя образи «Дзеркала» А. Тарковського.

Констатуючи цей естетизований знаковий простір з його специфічною знаковою текстурою, дзеркальна реальність виступає деяким межовим, граничним станом між мислимим і немислимим, передумовою усіх майбутніх реалізацій, виявляє характеристики глибинних засад людського існування, його особливого «сингулярного буття» (Ж. Дельоз), поверхнева реальність якого може породжувати тілесні події, мову, речі. Отже, цій категорії властива певна конфігуративна модель цілісного образу людини й світу, якій притаманна універсальна здатність вираження, первинна присутність у світі. Стратегіями дзеркала є вираження мислимого у тексті, ігрове письмо, метафора, констеляція, різом. Вони є спробою мовного втілення дзеркального досвіду. Дзеркало як концептуальна метафора може утворювати нові концепти на рівні вже досліджених і визнаних понять. Входячи у символічний порядок — порядок культури і мови, суб'єкт починає визначатися у своєму становленні правилами співвідношення означаючих, тобто мовних форм, вільних від будь-якого жорсткого зв'язку з означуваними (предметами світу й предметами думки): суб'єкт, зауважує Лакан, є те, що одне означуване показує іншому означуваному» [5, 105].

Кожна індивідуальність уподібнюється «дзеркалу, яке збирає на себе сингулярності, а кожен світ — перспектива у цьому дзеркалі» [3, 263]. Визначивши себе джерелом самого відображення, людина зробила себе причиною цього дзеркального світу, а Ін-

шого, з того боку, лише відображенням. Вказуючи на це, Дельоз і Гваттарі вважають, що поставивши себе над прірвою, яка насправді проходить всередині людини й через неї, людина стала не лише абсолютною причиною, але й ненаситним поверненням до себе, обмеженням себе собою [3, 256]. Це дає відчуття порядку, стабільності, стимулює уяву, формує божественну здатність виходити за межі наявного, а, можливо, закрадається думка, що залишається собою лише дякуючи оптичній ілюзії [6, 17], отже, може зникнути. Але сама ця постійна загроза зникнення переконує людину в тому, що все це реальне і в цьому «сповзанні до зникнення» (М. Бланшо) її життєвість. Можна розбити дзеркало, і тоді у скельцях з'явиться образ людини шизоїдної цивілізації епохи постмодерну з її схильністю до деконструювання.

Ми покарали скло власною присутністю: людина його зробила й назавжди залишила на ньому свій поруйнований образ. Цей образ, тисячократно підсилений екранними мистецтвами, мимоволі втягує нас у гру з зображеннями, у якій дійові особи змінюють пози, стимулюючи й нас до цього експериментування, спокушаючи й провокуючи питанням: «А що коли не вмикати телевізор, не відвідувати кінозали, врешті, не підходити до дзеркала, можливо, той Інший і не з'явиться?». Але де гарантія, що коли той, із задзеркалля, погляне у дзеркало, ми не зникнемо: «Коли нас більше тут не буде, тоді і вас, вас також тут не буде», «І мене також, мене тут більше не буде» [7, 39]. Таким чином, отримана істина виявилась усього лише дзеркальною поверхнею, яка відобразила лик чи личину шукача. Вона віддалялася від нього при намаганні наблизитися.

Граючи перед дзеркалом чи вдивляючись у екран, особа здійснює вольовий мислительний акт, який у позі чи сприйнятті виступає тілесною мислеформою. Власне мисляче тіло, жива плоть конкретної людини є рухливою, мінливою, пластично мислячою тілесністю, яка намагається вписатись у простір. Феномен перетіленості, який є атрибутивною тенденцією людської сутності й людського світовідношення, — квазісубстанційний, від нього еманують різноманітні концептуальні утворення ефектів тіла, які є характеристиками творчої здатності людини виходити за свої межі, втрачаючи рівновагу своєї визначеності; бути мінливою, незавершеною, потенційною реальністю, яка живить і філо-

софські концептуалізації творення нових концептів, і викликає до творення нові концепти, і викликає до життя (є живильним джерелом) нові мистецькі форми. Дзеркальні образи (гротесковані, не генеровані сучасною цивілізацією) є симулятивними, спокушаючими, афективними, які розкривають можливості іншого світу, виявляючи людську потенційність і симптом сучасної культури (симулятивні образи).

Дзеркальний образ, перетворений на знак, самозамінний і самодостатній, нічого не позначає й не відображає, він спокушає. Тіло спокуси належить до штучного світу знаку й ритуалу. Позбавлене глибинного виміру, бажання постає чисто формальною грою «стратегій видимості». Це тіло без органів, не антропоморфне, бо позбавлене психофізіологічних топологічних ознак (А. Арто, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз). Саме це естетичне, «культурне» тіло втрачає значення, перестає існувати за межами умовної знакової системи, бо завжди зовнішнє собі, тіло без образу. Таке «безтілесне» тіло, нелокалізоване, незаземлене, «ковзає» по поверхні дзеркала чи екрана телевізора, між тілами й мовою, породжуючи мову й інші «безтілесні» явища, репрезентуючи собою певний мистецький феномен, «естетичний знак» сучасного відношення «людина — світ».

Екран, на відміну від традиційних способів філософської та мовної комунікації, виступає своєрідним плюральним текстом, дзеркалом і вираженням культурного досвіду й досвіду мислення. Сьогодні екран — це картина світу, спосіб мислення, образ людини, форма об'єктивації соціально-культурного досвіду. Класичний екран, хоча і в афористичній манері, але керується логоцентризмом, жорсткою структурованістю, ієрархічністю відображувальних стратегій. Дискретні утворення його дзеркал дають цілісний образ світу. Постмодерний, різоматичний екран є новим типом мистецького мислення, яке унаочнює образ розколотого світу, що визначається процесами декодування й детериторіалізації «тіла без органів», з його можливістю здійснення

Не можна заперечити того факту, що логіка нашого буття протиприродна, що людина змушена пристосовуватися до ситуації абсурду (А. Камю), включаючись у парад масок як соціальний актор (Ф. Ніцше). Естетизація «низу», пієтизація «смітника» вказує на долю мистецтва як дзеркала життя і корелює з ситуацією

у культурі. Якщо класична гуманітарна культура спиралася на більш чи менш впорядковану й ієрархізовану систему основних понять і цінностей, то з другої половини XX століття стали домінувати тенденції перетворення її в культуру мозаїчну (А. Моль), еkleктичну, складену з багатьох фрагментів, у яких випадково поєднані наперед задані культурою елементи, що не сполучаються в цілісність, бо не мають достатньої кількості спільних понять. Між культурними елементами існують розірвані зв'язки, що ускладнює або й унеможливує віднесення їх до певних шкіл, стилів і напрямків, але дозволяє констатацію багатомовності і відкритості діалогу в середині культури та між культурами. Такій культурі відповідає сучасне мистецтво постмодерну, в дійстві якого фабула не може бути вичерпаною і дозволяє розгортати сюжетні лінії у будь-якому напрямку.

У такій ситуації традиційна культура взаємодіє з альтернативною, а елітарна — з розчиненою у повсякденному житті. Альтернативна культура — це символи і смисли, пропущені через призму повсякденної свідомості. Формами її виразу є такі мистецькі явища, як мода, реклама, побутовий інтер'єр, офісний дизайн. Відбуваються зрушення і в механізмі розповсюдження й споживання культури, носіями якої стають репродукуючі засоби масової комунікації. Трансформуються характер і форми художньої діяльності, суттєво змінюються уявлення про соціально-естетичну значущість художника, митця, оскільки до процесу творення й розповсюдження цінностей залучається читач, глядач, слухач.

Контекстність постмодерну є наслідком взаємопроникнення різних сфер життя й символізація культури минулого і теперішнього, що і сприяє випрацюванню метафоричної знакової мови, метамови, яка перетворює культуру на глобальний інтертекст, а також підсилює тенденцію синестезії різних мистецьких жанрів, усе більше зближуючи мистецтво з немистецькими явищами. Така ситуація сприяє розповсюдженню постмодерну, який позбавлений необхідності точного академічного копіювання й соціальної диференціації, властивої усьому класичному в мистецтві, а використання образності дозволяє йому реагувати на процеси, які відбуваються в культурі швидше й безпосередніше, ніж це робить більш консервативне науково-теоретичне мис-

лення, яке потребує достатньої кількості матеріалу для аналізу й узагальнень. Дослідження мистецтва кінця XX-початку XXI століття ускладнюються тим, що практично відсутні нормативи й канони, дуже швидко змінюються технології, оригінальним є жанровий і драматургічний синтез, адже даремно цей період називають мистецтвом усіх століть із змішаних стилів, жанрів, ранніх і пізніх форм творчості.

Не дивлячись на удавану «хрестоматійність» проблеми сутності постмодерну для сучасного гуманітарного знання, оцінюють його досить по-різному, дискусійно, особливо це стосується мистецтва. Так, в роботах одного з фундаторів філософського постмодерну Ж.-Ф. Ліотара постмодернізм розглядається як частина модерну, його продовження й утвердження. Д. Гріффін, Ч. Дженкс, К. Г. Юнг вважають, що постмодерн є продовженням естетичних ідеалів минулого й не просто запереченням модерну, а чимось більшим, бо дозволяє побудову нової парадигми на засадах переваг людяності й емоційності. Своєрідний погляд на проблему в італійського естетика, історика середньовічної літератури, семіотика У. Еко, для якого постмодерн — не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан, підхід до роботи. У такому тлумаченні кожна епоха має власний постмодерн. Як би не означали епохи, історія культури завжди складалася з перемежувань постмодерністського, авангардистського й традиційного, які змінювали одне одного методом відштовхування (Н. Автономова).

Оскільки постмодерністська методика дозволяє довільні тлумачення й інтерпретації, можна скористатися ідеями Р. Барта, який визначає світ як єдність символічних систем, поєднаних діяльністю мови. Для нього вся література зосереджена в акті писати, а не мислити, живописати, розповідати, відчувати. Письмо — основопокладаюче поняття, яке сприяє руйнуванню зв'язків між означаючим і означуваним. Письмо для нього — мисляча і творча форма, яка означає універсальну структуралістську діяльність, у якій письмо долає мову, створюючи непряму мову надзначень анотацій. Бартове письмо — виклик мові, в ситуації, коли рух до значення стає безкінечним, залишаючись лише натяком на нього. Оскільки Р. Барт розробив свій варіант структурального аналізу, відштовхуючись від ідей К. Леві-Строса,

у якого були зовсім інші символічні утворення, що мали інше призначення, можна скористатись й ідеями Р. Барта для аналізу мистецького постмодерну, віднайти потрібні аналогії.

Замкненість літератури на матеріальних процесах мовної діяльності творення текстів представлена французьким «новим романом» й експериментальною прозою Ф. Соллерса, Ж. Рікарду, П. Хандкс. Авторів «нового роману» цікавить не дійсність, а її специфічне сприйняття, процес творення, а не його результат — художній твір. Слова, гра слів, гра у словах заповнюють думки й більшу частину життя героїв роману, дозволяючи забути про оточуючий світ. Слово стає джерелом найрізноманітніших образів, народжуючи багаті асоціації. Наприклад, у «Драмі» Ф. Соллерса текст постає процесом читання, цитування й коментування інших літературних текстів, а автор жонглює займенниками й цитатами — так відбулась заміна традиційного мислення, орієнтованого на основне поняття й сюжетну лінію, на нове мислення, яке відповідає «новому роману». Літературний текст перетворюється на гру форм, рух яких складає своєрідну інтригу. Подібне відбувається і в кіно.

Вплив філософії постмодерну на конструювання образів «модних» героїв, наприклад, теорії симулякру Ж. Бодріяра, можна помітити у стрічках Джеймса Камерона про «Термінатора-1, 2. Незнищений кіборг-симулякр має тіло із дзеркальною поверхнею, яка не вбирає, а віддзеркалює, відштовхує, він є симулякром без рефренції. Термін «симулякр» замінює поняття персонажу (центральне для класичного мистецтва), вказує на імітаційну природу персонажа постмодерну. Кінематограф перетворюється на мистецтво рухомих симулякрів, парад яких презентує сучасну екранну культуру, загострюючи до абсурду сутність мистецтва — штучність, синтетичність. Перегляд таких фільмів формує й тип їх сприйняття, установку й інтерес реципієнта-глядача. Найчастіше «модним» є такий фільм, який відхиляється від естетичної й моральної норми. Власне, все мистецтво постає як історія заколотів проти пануючих норм. Цей погляд може бути доповнений протилежним — поглядом на творчість як трансляцію одвічно сущих образів. Про це писав З. Фрейд у своїй праці «Про той бік принципу насолоди», підкреслюючи, що суттю всього органічного є повторюваність, репродукування й

відновлення минулого, а не створення нового. Таку точку зору поділяє Х. Л. Борхес, який вважав, що знаменитості не винаходять, а відкривають добре відоме [9, 159].

Масовий глядач вдовольняється новизною сюжету, яка характерна для «мільних опер», довгих серіалів з постійними персонажами. У більш вибагливого глядача вони викликають скепсис, він вважає їх тривіальними. Естет і фахівець налаштований на складні персонажні світи і прийоми сюжетопобудови в експериментальних чи елітарних фільмах. Отже, мистецька форма є відображенням знаково-символічного універсуму в екранних іграх, до яких залучається людська свідомість. Подібна мистецька гра, як і гра мовна у структуралістів, стає владною над людиною, яка перестала бути господарем своїх слів, думок, уяви. Оскільки мова, образ, знак (письмовий чи екранний) — анонімний, відчужений, маніпулятивний у структурі пануючої ідеології й модної мистецької форми чи структури, які не репрезентують реальність, а означають її, вони сприяють анонімності суспільства. Ця анонімність поглиблюється вульгаризованими формами мистецтва, такими, як трилер, бойовик, еротичний фільм, тобто штампами, якими просякнутий екранний простір, закодований його «під моду». Це відповідає позиції Р. Барта, для якого в знакові залишається тільки означуваний бік, «форма значення», а мова (кінематографічна також) лише означає реально існуюче, примушуючи вичерпуване значення вислизати в межі невисловленого.

Під впливом постструктуралізму в мистецтві виникає тенденція сприйняття світу як комплексу різноманітних опозицій, контрастів, розрізнення, руйнування сталих структур, подолання традиційних понять і репресивної тотальності раціоналізму. Звідси й свобода є подоланням влади необхідності шляхом деконструкції, демістифікації масових стереотипів, руйнування естетичної ілюзії за рахунок використання аутентичних об'єктів. Ухилення від масової, знеособленої мови сучасної культури тлумачиться не як її руйнування, і воно не в тому, щоб руйнувати знаки, а в тому, щоб їх розгравати, залучати до роботи такий механізм, у якого відмовили всі гальма й запобіжні клапани, насаджувати у серце справжню гетерономію речей [5, 558]. Практично такий метод безмежний. Так, постфрейдистськи зорієнто-

вані естетики Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі у праці «Капіталізм і шизофренія. Анти-Едип» мову культури пов'язують з машиною бажання. Така культура є ланцюгом кодів, коли «кожен ланцюг захоплює в полон фрагменти інших ланцюгів, з яких вона видобуває додаткову вартість, як код орхідеї витягує свою конфігурацію з осі. Таким є явище додаткової вартості коду» [10, 21–22]. Структуралістський погляд на естетику в Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі поєднується з намаганням замінити психоаналіз шизоаналізом.

Цю ідею втілює екран, доводячи, що на світі багато поганого й хорошого — і все це може стати смисложиттєвою орієнтацією в житті людини

У цій творчій свободі народжується двозначна мова культури, якій чужа усяка завершена рефлексія, можливі будь-які аналогії й переадресування до інших текстів, культур, символів, цінностей, коли кожне з перерахованого стає реакцією на попереднє, включаючись у загальний контекст. Знак перестає бути означаючим і асоціюється з «не-бажаючою-нічого-сказати-думкою» Ж. Дерріди, яка в грі «без істини й начала» виходить за межі «бажання сказати» й «бажання-слухати-себе-який-говорить» [11, 24]. Але й така ситуація провокує бажання діалогізувати, наприклад, у дискурсі інтертекстуальності Ю. Крістєвої, яка використовує постмодернізм для характеристики сучасної культурної ситуації, що утворює атмосферу всезагальної контекстності, яка народжує нові значення і як наслідок — нові смислові лінії в культурі, перетворюючи її в безкінечну текстову мозаїку, що відображає не стільки цілісність авторської індивідуальної системи, скільки контекстність власного творіння по відношенню до інших.

Та, мабуть, наймодернішим постмодерністом можна вважати Умберто Еко, який зазначив, що «усякий справжній мистецький твір містить у собі цілий світ, світ являється в конкретній формі, й конкретна форма являє цілий світ. У кожному слові поета, кожному творінні його уяви — усі долі людські, усі надії, сподівання скорботи, радощів, уся велич і ницість людини, уся драма сущого з її жалем і печаллю, сподіваннями у невпинному становленні» [12, 78]. Означене демонструє і сучасний У цьому постійному пошуковій форм, рухові, прагненні новизни, не скільки

в результаті, скільки у його невпинності, створенні естетичних опозицій і висвічується суть постмодерну з його свободою творчості, до послуг якої найширший технологічний спектр можливостей. Майже кожна нова екранна технологія вводить свої мовні особливості, а їх варіативність і є свідченням інтересу до самої основи мови, її структури, проникнення у сам принцип розмови людини, осягнення її суті мовою мистецтва.

Використана література і джерела:

1. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998. – 784 с.
2. *Бергсон А.* Материя и память // Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1992 – Т. 1. – С. 160–301.
3. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М. – 1995.
4. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991.
5. *Лэнг Р. Д.* Расколотое «Я», «Белый кролик». – СПб., 1995.
6. *Лакан Ж.* Функции и поле языка и речи в психоанализе. – М.: Гнозис, 1995.
7. *Делез Ж. Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. – М., 1990.
8. *Балаш Б.* Физиогномия // Искусство кино. – 1986. – №. 2. – С. 91–103.
9. KINO-КОЛО. Часопис. – 2002. – Весна (№ 13).
10. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М., 1991.
11. *Деррида Ж.* Есть ли у философии свой язык? // Комментарий. – 1993. – № 2.
12. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. – М., 1995.

ІРИНА ЗУБАВІНА,

ВІЗУАЛЬНІ КОДИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В АРТ-АВАНГАРДНИХ ПРОЕКТАХ МЕТЬЮ БАРНІ

Творчість зірки світового арт-авангарду Метью Барні, що працює на перетині кіно, скульптури і живопису, здається, вже досить ґрунтовно досліджена у міждисциплінарному контексті спеціалістами таких різних сфер гуманітарного знання, як філософія, психологія, міфологія, арт-критика, лінгвістика тощо. Зокрема, філософ Надія Маньковська вивчає естетичні особливості постмодерністської міфології в проектах Метью Барні у порівнянні з екранними творами іншого художника-постмодерніста Пітера Грінвея [1]. Індивідуальну міфологію Барні з психоаналітичних позицій студіює арт-критик, культуролог Ірина Кулик [2]. Практика активного використання дискурсивних ресурсів психоаналізу доволі поширена. До психоаналітичної інтерпретації наближається версія письменника Дмитра Бавильського [3], який доводить, що візіонерські екзерсиси Барні розгортаються за логікою сну. Ці квазібарокові видовища, поєднуючи феєричну зображальність з псевдореалізмом нагадують, на думку дослідника, «широкоформатні сновидіння», в яких Бавильський знаходить риси, характерні для таких різних кінематографістів, як Мікеланджело Антоніоні, Пітер Грінвей, Девід Лінч, а також помічає певні перетини з творами письменника Володимира Сорокіна та американського художника Джеффа Кунса.

Генеалогічні зв'язки творчості Метью Барні з мистецтвом 1960–1970-х розглянуто у праці Олександри Келлер та Фразера Ворда [4], які сприймають найвідоміший екранний твір Метью Барні квазіблокбастер «Cremaster» як парадокс нео-авангарду. Лінгвістиці тіла у творах Метью Барні присвячує розвідки кінознавець Карина Караєва [5]. Її статті розкривають певні аспекти онтології і семіології тіла, його чуттєвості та відстежують співвідношення мови тіла з урбаністичними ландшафтами в роботах

художника. Таким чином, діалог між текстом і його творцем, а також між текстом і реципієнтом вводиться у контекст відношень тіла та простору оточення. Дослідниця, інтерпретуючи екранні арт-тексти Барні у параметрах тілесності, розглядає «органи тексту як органи прихованого об'єкту, винайдення якого пов'язано з доторком, що сприймається м'язовою системою тіла». Йдеться, насамперед, про специфічний, найінтимніший м'яз чоловічого тіла, що й дав назву серії (термін «кремайстер» взято з медичної енциклопедії: так називається м'яз, що скорочує мошонку мужчини, чутливо реагуючи на зміну температури, почуття страху, емоційні переживання тощо). Як своєрідний «урок анатомування» розглядає цикл «Кремайстер» і філософ, відомий своїми роботами з естетики, Артур С. Данто [6]. С.Данто категорично не погоджується з визначенням автора «Кремайстера» за Пікассо або Леонардо нашого часу, спираючись на особливості творчості Барні, не характерні для його попередників: використання сучасних артистичних ресурсів (продуктивних видів contemporary art — інсталяцій, хепенінгів, боді-арту, перфомансу), реактуалізацію танцю, музики, скульптури, архітектури, а також нове відкриття живопису та фотографії як протокінематограф. Спираючись на цілковиту актуальність символів тілесності та реалізації статевих стратегій лібідо, серед іншого, Артур С. Данто надає цікаву інтерпретаційну версію такого візуального символу, як спрямування догори маршруту ембріона — центрального символу найбільш відомої, третьої частини циклу — «Cremaster-3». Філософ інтерпретує таку векторну направленість як умову чистої потенціальності і водночас — як шлях до здолання перешкод, серед яких — нівелювання банальної різниці, протиріччя між експонуванням простору та його вмісту.

«Про тіло як базу образів» М.Барні пише й відомий поет Олексій Парщиков [7] у своїх картинах «Дигітальний сатир». Втім, досліджуючи арт-хуас та відеоарт, загалом естетичний досвід ХХ ст., О.Парщиков насамперед зосереджується у своїх есе на нових можливостях сприйняття творчості Барні як провісницької щодо майбуття медій, доля яких зникнути-розчинитись в образах. Не тільки у зовнішніх образах кіно, телебачення та дигітальної фотографії, а також і в матричних, привнесених людською плоттю. О. Парщиков пише про образи магнітних резонансів,

КТ-сканування і термографію. Доводячи помилковість вивчення творчості Барні за кінематографічною шкалою, Парщиков все ж визнає, що з кіно у Барні є певний зв'язок: художника пов'язує з традиційним мистецтвом рухомих зображень допуск в образотворчий ряд літератури (йдеться про використання оповідних структур як базових конструкцій для метафор). Втім, слід визнати, що Барні, вочевидь, «симулює» оповідність, не обмежуючи текст лінійністю драматургії, не покладаючись на суверенну значимість форм. Тому твори Барні парадоксальним чином сприймаються одночасно і як абстрактні, і як фігуративні. До числа дослідників різних аспектів творчості М. Барні можна додати ще чимало імен, в числі яких — Анастасія Рахманова, Андрій Горохов, Віктор Кирхмайер та ін. Втім, при сій об'ємності та багатомірності аспектів у розвідках численних «барнізнавців», кінознавчо-культурологічні підходи до візуалістики постмодерних екранних практик Метью Барні відкривають нові обрії досліджень, чому є кілька вагомих підстав.

По-перше, перспективність кінознавчих ракурсів вивчення творчості митця базується насамперед на парадоксальності вихідної максими (основного принципу): відеополотна Барні демонструють результативність повернення рухомого зображення до його візуально-артистичних витоків, до організації на екрані художнього простору, в якому домінують візуальні смислові коди. При цьому принцип «зворотнього плину» позначається також на відмові від нарративу, дрейфуванні до міфологічних основ, коли «екранна графія» базується на уламках опису форми, що знаходиться у процесі становлення, поєднуючи в собі елементи начебто непок'єднувані.

Другою мотивацією звернення до візуалістики екранних творів Барні слід визнати переконливість культурної спадковості арт-проектів митця — зв'язок з кінематографічним авангардом, експериментальним художнім рухом, що відмовляється від традиційних форм. У кіно цей термін відносять насамперед до кількох груп радикальних експериментаторів, таких, як — представники німецького експресіонізму, французького кіноавангарду та радянських «новаторів» 1920-х, американського кіноандеграунду 1940–60-х, а також сучасного відеоарту.

З такої генеалогії впливає третя причина дослідницької

уваги до екранних творів Метью Барні, а саме — продуктивний зв'язок з «окультним ренесансом» [8]. Адже практично всі значущі представники авангарду та модерну так чи інакше були пов'язані з відродженням елементів окультизму. Не таїна, що представники футуризму, кубізму, супрематизму, навіть ті, що заперечували свої зв'язки з «містичним бекграундом», у деклараціях, маніфестах та й у творчості спиралися на окультні техніки. Щоправда, такий «окультний ренесанс», пов'язаний насамперед з поширенням ідей Блаватської, Штайнера та ін., у другій половині ХХ ст. втрачає свою сакральну серйозність. Введення елементів іронічного ставлення та постмодерної гри у твори художників-окультистів стало першим кроком певного дистанціювання від сакральних змістів. Згодом адаптація містицизму маскульту призвела до своєрідної «вульгаризації» сакральних ідей та практик з наступним зняттям будь-яких табу щодо їх екранних інтерпретацій.

Невипадково, об'єктом нашого дослідження обрано п'ятичасовий арт-проект Метью Барні «Кремастер» («Cremaster»), створений з голлівудським розмахом і просякнутий амбітною ідеєю осмислення багатовікової історії людства засобами промовистої екранної пластики, музики, танцю, архітектури, карнавалу й суцільного перформанса. Без жодного слова. Відтак, проект може слугувати яскравим прикладом підходів, характерних для ситуації сьогодення, коли надається очевидна перевага аудіовізуальним засобам передачі інформації. За влучним обґрунтуванням канадського теоретика М. Маклюена «галактика Гутенберга» починає здавати свої домінуючі позиції під тиском зорієнтованих на ефект аудіовізуальності засобів електронної, а також і цифрової фіксації. Суть такого «візуального повороту» міститься, насамперед, у тому, що *слово* — це письмовий культурний код, поступається першістю: *вербальне витискується візуальним*. Для кінематографа як мистецтва, пов'язаного з творенням рухомих зображень, *візуальна* складова є однією з онтологічних складових художньої образності. Відтак, саме в сучасному аудіовізуальному мистецтві, де зв'язок вербального і візуального традиційно базується на генетичній спорідненості «зорових» мистецтв живопису, взаємодія *пластичного* та *звукового* набуває все нових моделей та форм.

Художник і скульптор Метью Барні цілком закономірно звернувся до екранного мистецтва, яке входить до числа найбільш ефективних репрезентаційних систем мистецтва візуального за своєю природою. Хоча екранні проекти М. Барні, зокрема, п'ять частин «Кремайстра» — не стільки фільми, скільки відеофіксація яскравих арт-перформансів, круто замішаних на особистій міфології автора, сутнісними рисами якої є еклектика, жонглювання уламками різних міфологічних структур, мерехтіння смислів, що цілком відповідає родовим рисам постмодерного твору. Базовими поняттями для міфосвіту Барні є: тіло, архітектура, простір, що, адаптуючись до художньої реальності, повсякчасно переживають мутації, трансформації, деформації під впливом різноманітних факторів — від зміни емоційних станів до стрибків температурних режимів. Тому серед важливих символів «Кремайстера» — скульптурні форми з органічних матеріалів, архітектурні споруди із статусом діючих персонажів, оголена плоть, скривавлені органи тощо.

Смислова структура відеоробіт Барні, створених на перетині культурної та візуальної антропології, спирається на складну систему алегорій та метафор, нетривіально проявлених у фантастичних образах. Міфічні персонажі, тіла, що постійно піддаються змінам під впливом страху, холоду, страждань від гендерної невизначеності чоловічого і жіночого начал.

Один з наскрізних образів «Кремайстра» — молодий масон, який прагне духовної досконалості і від першої до останньої частин циклу виходить на все нові рівні ритуального посвячення, відповідно до трьох ступенів ієрархії — учень, підмайстер, майстер. Барні змушує юнака долати ланцюг провалів та неуспішності на цьому шляху духовного зростання. Симуляція псевдосакрального дійства обумовлює активну експлуатацію символів масонської ієрархії, які складають один із смислових рівнів/шарів арт-полотна. Втім, постмодерновий символізм Метью Барні має яскраву відмінність: оскільки символи базуються на підмурках його особистісної міфології, то з легкої руки Майстра знаковими атрибутами масонського церемоніалу постають і ліфт, наповнений цементом, і вежа «Крейслер-біндінг».

Окрім численних посилок на символіку та сакральну ритуалістику «вільних кам'янарів» — від виконання хард-рок групою

пісні на масонський текст, до завзятого використання в оздобленні кадру знакового інвентарю (фартухів, циркулів, срібних мастерків, одвісів та угольників), ключові образи фільму, серед іншого, містять алюзії до давньогрецької міфології, Старого Заповіту, робіт Фрейда, Батая, асоціюються і з «низькими жанрами» газетних репортажів, бульварної літератури, відсилають до енциклопедичних статей, а ще — до підручників з анатомії та фізіології. Саме тілесність в усіх модусах і вимірах свого існування центрує творчість Метью Барні. Тіло — своєрідний «лейбл», емблематичний знак його відеополотен. Понад це — художник у своїх екранних хепшпінгах ніби солідаризується з думкою Жана-Люка Нансі: «Кожна думка є тіло» [9, 149].

Окрім того, що різноманітні символи і образи тілесності, анатомо-морфності, фізіологізмів репрезентують себе як невід'ємні складові одного з центральних смислових шарів творчості Метью Барні, художник при конструюванні простору, організує його як своєрідну матрицю для існування тіла, болючі рецепції якого передаються через здолання перешкод різного ґатунку.

Просування ембріона у початкових сценах «Кремайлстера-3» цілком може бути прочитано як метафора тіла, що чинить опір, пручаючись середовищу. «Такого роду тіло, — як пише дослідник американського кіноавангарду А. Хренов, — стало дієвим чинником не тільки альтернативної самоідентифікації у жінок, в гей- та лесбійській культурах, а й трансгресивної квір-суб'єктивності (від «квір» — дивний, ексцентричний). Цю суб'єктивність, що знаходиться у постійному становленні, розвитку, неможливо редукувати до будь-яких стабільних, сталих ідентифікаційних моделей, серед яких гомо- і гетеро сексуальні, чоловічі і жіночі, білі й кольорові» [10, 184].

Барні знайшов вдалий візуальний еквівалент всебічної невизначеності: ембріон протискається крізь земну твердь, повзе затісними лабіринтами під — шпилеподібною будівлею корпорації «Крайслер» у Нью-Йорку, що її Барні ототожнює з масонським храмом. Сексуально поліморфне тіло ембріона розмиває межі стабільної гендерної орієнтації, сприяючи осмисленню альтернативних форм тілесності. Ще одна «фішка» проекту — запровадження ідеї багатшарової ідентичності: одні й ті ж самі виконавці перетворюються на різних персонажів. Ось сам Барні

в одному лише білому фартусі та жіночих босоніжках на голих ногах, тримає рожеву ганчірку у скривавленому гнилозубому роті. Тісно до нього в півоберті стоїть жінка (цю роль виконує безнога американська актриса і модель Еймі Маллінз) у такому ж фартусі на оголеному тілі, замість ніг — прозорі протези. З композиції ясно: чоловік і жінка гранично відчужені. А ось та ж сама виконавиця-ампутантка — вже жінка-гепард, яка пересувається на протезах, спеціально сконструйованих за подобою лап хижака породи кошачих. Попри все красуня час від часу приймає подобу цієї граціозної тварини з відповідною пластикою рухів.

Взагалі артистичні ескапади Метью Барні сповнені імпульсивних тілесних випадів, хаотична агресивність яких свідчить про своєрідний бунт проти ущербної редукції особи до окремої функції, проявленої емоції, знакового жесту. На екрані вирує суміш маскультових кліше, з яких незрозумілим чином Барні вибудовує світ, де вирують стихії еросу та діонісійських містерій, врівноважуючись урочистістю масонських ритуалів, настроями цивілізаційного есхатологізму та іронією контркультурного хеппенінгу.

Епатажні, шоківі кадри помпезних екранних дійств, синтезовані Барні з гротеску, насилля та іронії, демонструють схильність сучасної візуальної міфології до оголення патологічних симптомів несвідомого. Йдеться про символи і знаки, здатні вступати в резонанс із змістами глядачевих нетрів несвідомого, отже, забезпечувати готовність цієї глибинної сфери до сприйняття архетипової, езотеричної символіки, елементів магічних окультних практик, тим самим наближаючи екранний текст до різновиду магії.

Дійсно, пишні, необарокові видовищні постановки Барні справляють чаруюче враження: суггестивно впливають на глядача, вражають, втягують у поле тексту. Їх часто порівнюють з творами Пітера Грінвея, Квентіна Тарантіно, Девіда Лінча, проголошуючи своєрідним візуальним символом кінця 1990-х. Справді, арт-проекти Метью Барні — справжній гіпервізуальний учт для очей. Водночас, у певному розумінні «фільми» художника — високоорганізовані дискурси, самодостатні роздуми про основні універсалії буття: життя, смерть, красоту природи й людського тіла.

Одна з характерних ознак екранного світу М. Барні — шалене експериментування з художніми формами, характерне для авангарду, принципи якого художник послідовно розвиває. Власне, *поставангард* Барні виріс на звалищі культурних штампів, серед яких помітне місце посідають розхожі кліше, що на них перетворилися унікальні свого часу «індикатори авангарду».

Автор веде провокативну гру з глядачем, ніби прагнучи перетворити його зі споживача своїх артистичних текстів на співтворця. Змушує реципієнта самотужки намацувати, шукати внутрішню форму творів. Таке «самоусунення» може сприйматись як один з аспектів «смерті Автора». Тексти ніби «відчужуються», а їх інформаційна насиченість і пластичне багатство, неоднозначність меседжу, його зашифрованість гранично ускладнюють процес «зчитування» глядачем полісемантичних кодів. Йдеться про використання насамперед кодів візуальних, адже фільми Метью Барні фактично безсловесні, хоча в них багато музики і звуків. У цьому можна простежити маніфестацію оновлених принципів екранного мовлення, коли пластичний ряд трактується не у якості «заготовки» під вербальне оздоблення, а як самодостатній процес мовлення. Слід зазначити неабиякий транскультурний потенціал таких «дислексичних» екранних послань, адже міміка, жести, музичні звуки, хореографічна пластика, об'єднані в систему, також мають знакову природу. І ця невербальна комунікація як мова мистецтва, виявляється транснаціональною.

Відеотвори Барні провокують до роздумів, адже пантомімічні й мімічні, інші ізольовані художні знаки не завжди легко піддаються автоматичному перекладу, передбачаючи наявність певного інструментарію для передачі й зчитування смислів, володіння «ключами» дешифрації різних пластів складної художньої моделі.

Своєрідним кодувальним елементом у мистецтві, в тому числі й у відеоарті Барні, є метафора (як альтернативний спосіб висловлювання). Метафора — продукт не тільки мови (формального коду), а й мислення. Нині, коли відбувається «зміщення проблеми метафори у центр філософської інтерпретації, усвідомлення метафори в якості однієї з форм людського мислення»

[11, 50], комунікація між глядачем та твором здійснюється як розкодування метафор-знаків.

Барні пропонує глядачеві зануритися у естетично осмислену фрагментарність тексту, перенасиченого метафорами, алегоріями, приголомшуючими образами, що провокують здивування на межі шоку. Згадати б, як ніби оживає, перетворюється на організм хмарочос «Крейслер», поданий у суто експресіоністичній естетиці, з належною запаморочливою геометрією площин, тьманим освітленням, різноплановими деформаціями простору. Не антропоморфний архітектурний об'єкт наділяється психологічними і фізіологічними характеристиками. Щось подібне спостерігалось у фільмі Пітера Грінвея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець», де Ресторан інтерпретовано як образ сакральної споруди — храму сучасної цивілізації. Декорації ресторану стилістично вирішені як аналоги органів шлунково-кишкового тракту, що поступово перетравлюють людину.

Для глядача спілкування з арт-проектами Барні, як і з будь-яким твором мистецтва, припускає декілька рівнів включеності/занурення — від пізнавальних, соціально-психологічних до знаково-комунікативних. Частина з них активізується у фазі передчуття і зустрічі з твором, частина відноситься до післядії, але для насичених полісемантичних знакових образів у фільмах Барні особливу важливість набуває фаза залученості реципієнта в процес сприйняття, радше — комунікації з процесуальністю екранного твору. Де твір, який за відомою дефініцією Гегеля є певною «естетичною реальністю», водночас є системою знаковою. Знаки просто необхідні, аби комунікація відбулася.

Які ж базові принципи комунікації між Барні та його глядачем? За відсутності слів, основне смислове навантаження припадає на візуальні зображальні знаки. «В якості знака у мистецтві можуть виступати колір, форма, лінія, жест, ритм тощо. Їх можна розглядати як своєрідні нижчі форми художнього знаку. Зображальний знак значимий, оскільки є, або зображенням реального об'єкту або символом, що має образний характер, передає інформацію про нереальний, абстрактний об'єкт, або простим індексом, за котрим закріплюється суть умовне значення» [11, 39].

У «Кремайстері» щільно запаковані знакові ряди складають-

ся в метаоповіді, що перетинаються, перетікають одна в одну, не залишаючи жодного шансу вибудувати з них лінійний сюжет. Непростий шлях до посвячення молодого масона вигадливо сполучено з подіями світового значення та фантазійними симуляціями за принципом поєднання уламків «різних реальностей» — соціальної, історичної, міфологічної. У вирі провокативної гри, у відвертій опозиції до прагматизму споживацького видовища Барні осмислює давні міфи і цілком сучасні стереотипи в кодах нової тілесності, нової «постмодерністської чуттєвості» (*sensuellement*, Р. Барт) з характерним «ковзанням по поверхні» — побіжним та ілюзорним розумінням дійсності.

Така постмодерна практика запровадження різних кодів поєднується у Барні із звичкою до містифікації, імітації, створення ілюзії, видимості/позірності. Відтак, знаходячи опертя, насамперед, у зображальності, виражальна палітра митця передбачає сприйняття/розуміння, як на раціональному, так і на інтуїтивному рівні.

Художник і скульптор, він активно включає в креативну структуру своїх екранних творів просторові об'єкти — скульптури з білої стеариноподібної субстанції, перетворює їх на елементи зорового ряду, де особливої важливості набувають форма, об'єм, принципи зв'язків предметів, колір, освітленість. Зчленовувавши такий «інвентар» з іншою фантазійно-художньою наочністю, Барні досягає високого рівня виразу. Думка, емоція, настрої набувають у нього конкретику форм, що тяжіють до гіпертрофії, епатажу, містерії, клоунади, охоплюються сферою карнавалу і гри. Неодноразово доводилось чути визначення фантастичних екранних перформансів Барні як «візуальних опер», що має певні підстави, внаслідок дискретного розвитку їх сюжету — від однієї ситуації до іншої. Водночас парадоксальне поєднання у словосполученні зорової та звукової категорій викликає асоціації з подібним оксюмороном — «симфонії для очей». Саме так називала свої екранні твори Жермена Дюлак, яскрава представниця французького кіноавангарду 1920-х.

Порівняння «фільмів» Барні з оперою видається цілком закономірним ще з однієї причини: музика єднає у фантастичну, сюрреалістичну цілісність різнопланові витвори поетичної свідомості — від алегорій архаїчних легенд та міфів до контемпо-

ральних скульптурних елементів — стереометричних форм, вироблених з білого стеариноподібного матеріалу, вазеліну, криги, желе й воску — практично «живої» органіки, яка реагує на зміну температурних режимів за аналогією до емоційних станів.

Здавалося б, закономірне звернення художника і скульптора до елементарних просторових структур, залишає між тим своєрідну нерозшифрованість, таїну, породжену несподіваністю використання цих предметів у кадрі. Вони, наче кінематографічні «монтажні перебивки», стають у пригоді при перенесенні тем, сюжетів, символів та інших семіотичних схем з одного шару культури на інший. Такі хаотичні переміщення у постійних пошуках умовної «точки переходу» — між чоловічим та жіночим, між страхом і зухвалістю, між формою та аморфністю — один з найулюбленіших художніх прийомів у творчій майстерні Барні.

У пролозі до «Кремайлестера-3» спостерігаємо взаємини/комунікацію двох казково-міфологічних персонажів, один з яких нагадує античного Циклопа. А інший — троля або Лапрікона, схибленого замість золота на абстрактних формах з білого пластикоподібного матеріалу. Кожен з цих персонажів характеризується особливим, доволі умовним стилем поведінки, організації життя, побуту, ставленням до живої субстанції — природи або сусіда, а також специфічною тембральністю звукового супроводу.

Свідомо відмовившись від слова, Барні зосереджується на невербальних носіях культурної інформації: обрядах, міміці, жестах, стильових особливостях поведінки, звукових атестаціях персонажів тощо.

При цьому карнавальні, еклектичні екранні перформанси Барні своєю надмірною візуальною перенасиченістю, декоративністю, штучним шиком, програмною відсутністю балансу між формою та змістом, вочевидь тяжіють до естетики «кемпу», що, за визначенням, безупинно апелює «до неприродного: штучності і перебільшення» [12, 235]. Як зазначає дослідниця «кемпу» Сьюзен Зонтаг, зважаючи на те, що дефініція «кемпова» чуттєвість спрямована до образу андрогіну [12, 238], транссексуальність, травестизм, натяки на гомоеротизм у проєкті «Кремайлестер» дають додаткові підстави віднести його до «кемпу», особливо з огляду на характерну для «кемпа» схильність «до всього штучного, до

поверхні, до симетрії, смак до живопису, до того, від чого може перехопити дух, його вишуканої умовності» [12, 240].

На підтвердження цієї гіпотези — прояв принципового для естетики «кемпу» протиставлення природного й штучного, зокрема, в образі моделі-ампутантки, яка пересувається на спеціально сконструйованих протезах, або у сцені танцю-дуелі автомобілів у холі Крейслер-білдінг, в результаті якої п'ять лімузинів-переможців плющать машину-жертву, перетворюючи її на шматок спресованого металу, а також в образах і символах таємничих операцій на статевих органах. Ці та безліч інших сцен репрезентують «безумне» кемпове бачення режисера. Епатжна видовищність таких епізодів, унікальна стилістика надмірності та іронії підривають основи консервативного мислення, поєднуючи непокдануване: уламки міфоструктур з бульварними вульгаризмами, строкату іконографію індустрії культури з лаконічною стриманістю сакральних ритуалів.

→ Провокативна ризикованість змістів екранних експериментів Барні міститься у маніфестації/відображенні новітніх тенденцій в мистецтві, насамперед таких, як:

- поступове перетворення візуальності на домінуючу складову культурних артефактів;
- орієнтованість твору не тільки (і не стільки) на глядача, скільки на самого творця, на проблеми його самовираження;
- реактуалізація герменевтичних концепцій тексту, питань розуміння та інтерпретації.

Метью Барні співставляє, змикає різноманітні явища та ідеї, котрі раніше сприймалися як непов'язані між собою, передбачаючи тим самим активний (радіше інтерактивний) тип сприйняття своїх відкритих творів. У артистичних проектах митця, що послідовно демонструють «відсутність серйозності», змішування різних стилів, жанрів і художніх рішень, на перший план виходить не стільки семантичне наповнення, скільки стилістична виразність — незвичність, новизна, візуальна перенасиченість карнавального штибу, зухвала надмірність та інші похідні від гранично індивідуалізованих просторів. Сприйняття такої сучасної візуалістики передбачає й відповідні рівні рефлексії.

Пишні, необарокові складноструктуровані арт-тексти Барні передбачають множинність прочитань, отже, відкривають перед

глядачем нові неосаянні обрії для вільної гри уяви у пошуках інтерпретаційних рішень.

По суті, Метью Барні пропонує матрицю, утворену множиною всезагальних культурних кодів, символічних кодів візуального мовлення, котрі кожен реципієнт зчитує по-своєму. Розкішні постановки, багатомірні образи, створені митцем, сюрреалістично інтоновані та вельми неоднозначні, є лише певними динамічними формами, що їх кожне покоління глядачів може наповнювати новим сенсом та змістом. У цьому розумінні візуальні коди арт-авангардних проєктів Метью Барні за сутнісними ознаками виявились актуалізаторами *нових смислів*.

Використана література і джерела:

1. Маньковская Н. Б.: Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Государственный институт искусствознания, Канон плюс, 2011. – С. 680–690.
2. Кулик Ирина. Мэтью Барни – Луиз Буржуа. Психологический и индивидуальный мифология // Лекции об искусстве и дизайне. Лекция 16. vk.com/club66624341 http://onlaynfilmy.com/onlain/-66624341_169398223
3. Бавильский Д. Арт-критика // Арт-азбука. Словарь современного искусства / ред. Макс Фай <http://azbuka.gif.ru/>
4. Keller A., Frazer W. Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster / Keller Alexandra, Frazer Ward // Cinema Journal – № 45, # 2, Winter, 2006 – p. 3–16.
5. Караева Карина. Мэтью Барни: Лингвистика тела // <http://artukraine.com.ua/a/metyu-barni-lingvistika-tela/#.VQVM59KsWgQ>
6. Danto, Arthur C. The Anatomy Lesson // Nation 276 (17): p. 25–29, Nation 276 (17), 2003. – pp. 25–29.
7. Парицков А. Рай медленного огня: Эссе, письма, комментарии. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 328 с.
8. Павленко А. Оккультизм в авангарде и современном искусстве /Александр Павленко. Текст // <http://alexander-pavl.livejournal.com/99458.html>
9. Жан-Люк Нанси. Corpus. / Сост., общая ред. и вступ. статья Елены Петровской. – М.: Ad marginem, 1999. — 256 с.
10. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. – М.: НЛЮ, 2011. – 408 с.
11. Митина В. А. Сквозь призму знака. (Знаки в искусстве). – Киев: САМБА-ТАС, 1996. – 108 с.
12. Зонтаг С. Заметки о «кэмпе»/ Сьюзи Зонтаг. Текст // Киноведческие записки, 1994, № 22. – С. 235–242.

ІМПРЕСІОНІЗМ У КІНЕМАТОГРАФІ

Термін «імпресіонізм» щодо кінематографу ввів в обіг Луї Деллюк, видатний французький теоретик і практик кіномистецтва. З точки зору Деллюка «імпресіонізм в кіно аналогічно з розквітом дивного періоду в живопису... приведе до створення живого живопису (moving picture — ось програма кіно), що, свіdomo чи ні, ми робимо своєю метою»¹.

Вже у «Фотогенії», праці, в якій Деллюк сконцентрував своє бачення закономірностей молодого кіномистецтва, він називав кіно імпресіонізмом. Він прагнув знайти серед кінематографістів тих, кого можна було б поставити на одному рівні з великими іменами живопису. Так склалось «коло Деллюка», до якого увійшли режисери Абель Ганс, Жермен Дюлак, Марсель Л'Ерб'є, Жан Епштейн. Деллюк вірив, що завдяки їх спільним зусиллям стане можливим створення «одухотвореного імпресіонізму, який, я вірю, стане істинним творінням французького кіно в той день, коли воно буде дійсно достойне називатися французьким. Після епохи Пікассо, Сезана, Вюяра, епоха кіно продовжує цю потребу розфарбувати нашу дійсність»². Як і імпресіоністи в живописі, Деллюк надавав особливого значення фіксації швидкоплинної миті, вбачаючи в цьому особливі можливості кінематографа.

В освітленні Деллюк акцентував суб'єктивне начало, бачення, яке несло на собі відбиток особистісного враження. На його думку, треба запобігати відвертого «рембрантизму», тобто не захоплюватись глибокими тінями і контрастним освітленням. Кінематографіст повинен прагнути акцентувати фактури предметів, вдаючись до півтонів, запобігаючи виразно виявлених контурів і ліній. Захоплення «рембрантизмом» Деллюк пов'язував з фільмом С. Де Мілля «Підступність», який викликав чимало наслідкувань. «Цей важливий досвід відкрив серію різноманітного кінематографічного мороку, що викидається на екран щотижня дюжинами. О, всі ці жінки, що читають під лампою! О, всі ці сльози — на першому плані — які стікають по обличчю, спотво-

реному чорнотою і надмірністю світла! О, всі ці двері, що відкриваються в темряві! Все це мало фатальні наслідки»³.

Роздуми Деллюка про світло і його роль у визначенні природних фактур об'єктів на екрані співзвучні з судженнями відомого французького історика і теоретика мистецтв І. Тена, з його співставленням італійського і фламандського живопису епохи Ренесансу: «В сухій країні особливо різко виділяються і привертають увагу лінії; гори вимальовуються на небі як багатоповерхові архітектурні споруди, сповнені благородства і величі, і всі предмети виступають різкими гранями в прозорому повітрі. Плоска поверхня вологої рівнини не являє інтересу, і контури предметів пом'якшені, затушовані і неначе розпливаються завдяки невловимим парам, що вічно плавають у повітрі; тут панування плям... Треба провести кілька днів у країні, щоб відчутти це підкорення лінії плямі»⁴. Деллюк теж вважав, що пейзаж на екрані, щоб не втратити своєї максимальної природності і разом з тим передати цілком певний настрій, повинен тяжіти до півтонів і це примушує його згадати Вюйара, Сіслея і Моне. Так, на його думку, формується кінематографічний імпресіонізм.

У своїй відомій праці «Фотогенія», яка мала визначний вплив на кінотеоретичну думку і практику, Деллюк акцентує значення зв'язку середовища і людини на екрані. При цьому середовище він визначає як «декорацію», надаючи цьому терміну широкого тлумачення. Створення «декорації», що являє собою інтер'єр або вихід на натуру є, за Деллюком, надзвичайно важливим творчим актом. Тому, виразність пейзажу в значній мірі залежить від характеру природного освітлення. Автор «Фотогенії» застерігає кінематографістів від захоплення сліпучими ландшафтами Лазурового Берега, надаючи перевагу Іль-де-Франсу, де природне розсіяне світло розкриває надзвичайні можливості для передачі найтонших нюансів пейзажу. Ідеї Деллюка знаходили реалізацію як у його власних фільмах, так у стрічках режисерів його кола і, перш за все, Жана Епштейна, митця, який теж був відомий своїми теоретичними пошуками.

Літератор, поет, як і Деллюк, Епштейн захоплювався філософською проблематикою. Саме з цих філософських і навіть суто наукових позицій (Епштейн навчався на медичному факультеті) він шукає підходи до кіноестетики. Його напружений пошук

в царині кінотеорії знаходить свій вияв у збірниках есе «Сьогоднішня поезія, новий стан ума» (1920). Роком пізніше, вже після знайомства з Деллюком і початком його практичної роботи в кінематографі, виходить «Здрастуй, кіно!» (1921). І, нарешті, в 1922 побачить світ «Лірософія», де він прагне вже створити цілісну естетичну систему. Один з основних постулатів книги — необхідність поєднання раціональної системи доказів і чуттєвості. Саме чуттєвість дає можливість «дезавтоматизувати» навіть наукове бачення, очуднити його, подати його у незвичному ракурсі. В руслі тогочасних захоплень, Епштейн вдається до каббалістики, вважаючи, що тут ми знаходимо поєднання раціонального з чуттєвим. Як і Деллюк, Епштейн надає надзвичайного значення поняттю фотогенії.

Як і інші дослідники явища кінематографа, зокрема представники російської формальної школи, Епштейн відзначає трансформацію об'єкта, чие відображення виникає на екрані. Французький режисер, як і Д. Вертов вважає, що «кінооко» бачить те, що лишається поза можливостями людського зору. І якщо сприйняття ока людини завжди суб'єктивне, то кінокамера бачить речі об'єктивно і на перетині цих «бачень» народжується фотогенія. Особливе значення Епштейн надає фотогенії крупного плану. Втім, цей крупний план має бути обов'язково рухомим, тільки тоді народжується справжня «драма під мікроскопом». Тому режисер вважає найменші нюанси міміки більш важливими для драматургії фільму, ніж найенергійніші жести. Такі зміни у просторі і часі надають об'єкту особливої фотогенічності. Щодо тлумачення кінематографічного часу, Епштейн надзвичайно близький до його трактування А.Бергсоном. Це внутрішній час, який є, власне, вродженим відчуттям.

Згідно з Епштейном, прискорення цього внутрішнього психологічного часу сприяє тому, що екранні образи стають подібними до сновидінь, відбувається зміщення суб'єктивного і об'єктивного, меж реального та ірреального. Цим трансформаціям сприяє прискорений монтаж⁵. Рух на екрані, тим більше мікрорух, породжує дисбаланс, порушує рівновагу, що і максимально має підвищити увагу глядача. Теоретичні погляди Епштейна і його творча практика знаходились у органічному зв'язку. Кращим свідченням тому дві найвідоміші стрічки режисера «Вірне серце» (1923)

і «Прекрасна Нивернезка» (1924). Замислюючись над місцем пейзажу в кінематографі, який у згаданих стрічках відігравав важливу роль, Епштейн писав: «Пейзаж може бути душевним станом. Він перш за все стан, спокій... Проте «танець пейзажу» фотогенічний. Рухаючись у вікні вагона чи ілюмінаторі пароплава, світ набуває нової рухомості, суто кінематографічної»⁶.

Бачення навколишнього світу з ярмаркової каруселі у фільмі «Вірне серце» набуває і драматизму, і «очуднення», що підкреслює напруженість ситуації (закохані на таємному побаченні). «Ярмарок унизу — і все навколо поступово ховається в тумані. Центрифугований таким чином трагізм удесятерить свою фотогенічність, додаючи до неї запаморочення і обертання»⁷.

Рух і дисбаланс (порушення статичності), як вже зауважувалось, Епштейн вважав важливими елементами фотогенії.

Однією з вершин кіноекспресіонізму дослідники вважають шедевр Епштейна «Прекрасна нивернезка». В картині митець повною мірою використав ті можливості для кінокамери, що їх відкривала мінлива поверхня води, примхливі зміни освітлення віддзеркалених берегів, легких хмаринок на небі. Епштейн один з перших серед французьких кіноекспресіоністів розкрив надзвичайну фотогенічність водної стихії. Поруч з Ж. Епштейном бачимо ще одну постать кола Деллюка — Марселя Л'Ерб'є, що теж виразно тяжів до імпресіоністської естетики.

Марсель Л'Ерб'є — одна з найяскравіших постатей «першого авангарду». Його називали «блискучим дилетантом», чиїм ідеалом був Оскар Уайльд, бо коло його захоплень було надзвичайно широким: поезія, музика, філософія і, нарешті, кінематограф. В кіно він прийшов як драматург. Вже в його першому сценарії «Потік» виявляється тяжіння Л'Ерб'є до домінування візуальності — «люди лише тіні порівняно з потоком». Режисером стрічки став досвідчений Меркантон. Та вже робота над наступним фільмом посварила сценариста з постановником. Під час Першої світової війни Л'Ерб'є опиняється в армійській кінематографічній службі і знімає замовлений пропагандистський фільм «Роз-Франс». Режисер-початківець докладає максимум зусиль, щоб позбавитись прямолінійності та дидактичності, насичує фільм символікою, поетичними образами, поєднуючи це з високим рівнем кінематографічної майстерності. На думку Луї

Деллюка, у Л'Ерб'є «всі технічні прийоми, ретельно розраховані за правилами науки, зливаються в чудову гармонію»⁸. Дослідники вбачали вже в творчій манері молодого режисера сміливі дерзання, коли він, отримавши в руки камеру, був охоплений бажанням «вносити нове, преображати обличчя, деформувати пейзаж, закарбовувати за допомогою цього недосконалого механізму сміливі дерзання в сфері декоративного мистецтва, живопису абстракції і все це могло дозволити собі лише око художника і мозок поета»⁹.

Жак-Кателен, відомий актор і автор книги про режисера надзвичайно точно схарактеризував тенденції, що дали про себе знати вже в перших фільмах і найбільш повно проявилися в стрічках, знятих в перше п'ятиріччя двадцятих років. Серед них найпомітніша «Морська душа» (1920 р.), «Ельдорадо» (1921), «Дон-Жуан і Фауст» (1922), «Красуня без серця» (1924), «Покійний Матіа Паскаль» (1925). Режисер у цих фільмах виступає як митець, що надає надзвичайного значення зоровому образу. На службу максимальній виразності кадра він ставить всі можливості знімальної техніки, кінопластика для нього понад усе. Саме ці якості цінував у кіномитця і Луї Деллюк. На його думку, Л'Ерб'є в своїх екранних творах залишається поетом з надзвичайним відчуттям стилю, візуальності і декорації. Як автор (саме так визначає цього режисера Деллюк), він шукає і знаходить форму точну і синтетичну. Це проявляється у творчості шляху Л'Ерб'є від «Роз-Франс» до «Ельдорадо». Деллюк твердить, що для режисера навіть другорядна, незначна тема може стати приводом для створення блискучої стрічки. Ведучи мову про кінематографічну майстерність «Карнавалу істин», «Морської душі», «Вілли «Доля», критик вершиною успіху вважає «Ельдорадо». Він називає Л'Ерб'є «першим фотографом Франції», даючи найвищу оцінку зображальному рішення його фільмів. Але, все ж таки, вважає це лише прелюдією до дійсно кінематографічного стилю¹⁰. В кінематографі Л'Ерб'є із зображенням відбуваються дивні перетворення. Воно перестає бути просто фіксацією реальності і набуває неповторного настрою, особливої виразності. Як зауважив П. Лепроон, таке перетворення реалістичного зображення на імпресіоністичне спонукало Луї Деллюка у захваті вигукнути: «Оце і є справжнє кіно»¹¹.

Луї Деллюк був, як вже зазначалось, провідним теоретиком першого авангарду. З цікавими теоретичними розвідками виступав і Марсель Л'Ерб'є. Його есе «Гермес і мовчанка» з'явилося ще до початку його кінематографічної практики. Мабуть неабияку роль відіграло знайомство з одним з перших кінотеоретиків Річчотто Канудо, з яким він зустрічався в шинку «Гренье де Монжуа». Автор есе задається питанням, надзвичайно актуальним на той час — а чи є «синеграфія» мистецтвом? Л'Ерб'є ставить це під сумнів. Адже кінематограф відтворює дійсність «без перетворення чи стилізації», в той час, як мистецтво переважно «форма перебільшування, акцентування». Як ж художні можливості розкриває «синеграфічна діяльність»? Автор упевнений, що на зміну «сумному натуралізму» сучасному йому кінематографу, зрештою, творці фільмів приведуть її «спочатку до простого символізму, котрий поступово ставатиме все більш і більш пронизаний витонченістю, що успадкована від мистецтва»¹².

Кінематографісти здатні до створення цього нового виду симфоній, що будуються з лейтмотивів пейзажів, контрапунктів жестів, фуг тіней¹³. Л'Ерб'є належав саме до тих режисерів-авангардистів, що на початку мистецького «жесту» бачили перетворення реальності, або за допомогою кінематографічної оптики, або самого передкамерного простору. Одним з таких улюблених прийомів Л'Ерб'є, яким він широко користувався в «Ельдорадо», прагнучи надати зображенню втаємниченості і ліризму, було «вуалювання». Як зауважував Жорж Садуль «імпресіонізм Марселя Л'Ерб'є тут в суб'єктивно побачених зображеннях, в їх деформаціях, напливах, серпанках...»¹⁴.

Кадри «Ельдорадо» — натурні, інтер'єри, крупні плани облич набували надзвичайної виразності завдяки використанню «flow», тобто вуалюванню, що на думку Леона Муссінака «підкреслювало виражальну силу зображення змінюючи зовнішню емоційність внутрішньою»¹⁵. Муссінак із захватом описує кадри з фільму «Ельдорадо», які ще раз підтверджують орієнтацію Л'Ерб'є на естетику імпресіонізму: «Неможливо забути, як глибоко вражає нас, наприклад, поява в тумані косої стіни. Альгамбри, вздовж якої Сібілла, як сомнамбула, іде на зустріч своєї долі. А яка прекрасна в своїй величчі і чистоті сцена, коли двоє коханців неначе залиті світлом і, здається, світло ллється від їх голів.

Нарешті — трагічна смерть Сібіллі, сцена, котра завдяки незабутній грі Єви Франсіс лишається одним з найпрекрасніших прикладів фотогенії, що будь-коли захоплювала нас¹⁶.

Спостерігаючи за драматичним проходом героїні вздовж стіни, зануреної в туман, погляд кінокамери співпадає з авторським баченням. Але ось прийоми-деформації використовуються для передачі внутрішнього емоційного стану персонажів. Суб'єктивну камеру режисер трактує як «камеру-свідомість», що «розшифровує світ». Ось Сібіллі, героїня «Ельдорадо» з тривогою думає про свою хвору дитину. Її зображення на екрані занурюються в димку, наче виділяючи з її тривогою від усього світу. В той же час зображення її подруг, що знаходяться поруч, подано зі звичайною різкістю. Коли героїня гине, то занурений в димку екран має продемонструвати поступове згасання її свідомості.

До подібних прийомів, прагнучи створити сповнене емоційної забарвленості зображення, Л'Ерб'є вдавався і в наступних фільмах, зокрема в стрічці «Дон Жуан і Фауст», де режисер розкладав перед об'єктивом крижинки, що надавало зображенню своєрідного настрою. На думку того ж Муссінака пластичні деформації, використані Л'Ерб'є дозволяють зрозуміти «чуттєву правду деяких кадрів». Луї Деллюк називав фільм «Дон Жуан і Фауст» «святом світла, руху, жесту, фантазії і пристрасті».

В зображальному рішенні. в композиційному розташуванні персонажів режисер наслідує Веласкаса, вміщуючи їх в розкішний простір палацу, наповненому скульптурами, килимами, квітами¹⁷. Якщо у «Дон Жуані і Фаусті» Л'Ерб'є йде від класичного живопису, то в «Безсердечній» («Нелюдяній») він у створенні екранного простору спирається на авангардний живопис.

Макети до декорацій створювали Ф. Леже і Р. Малле-Стівенс, над костюмами працював К. Отан-Лара, який в майбутньому стане одним із кращих французьких режисерів.

Марсель Л'Ерб'є був вірний своїй манері максимально стилізувати зображення, зосереджуючись на живописності кожного окремого кадра. Слушною здається думка, що для Л'Ерб'є пластика кадра, внутрішньокадрова композиція була домінантною його стилем. Монтажні поєднання важили в його екранних рішеннях значно менше. Це помітив вже тоді молодий критик-початківець Рене Клер, який зауважував вишукану пластику

кадрів і відсутність, разом з тим точно знайденого кінематографічного ритму. Крупні плани у фільмах Л'Ерб'є освітлювались і подавались так, що вони нагадували картини імпресіоністів.

Подібна тенденція мала місце і у інших кіномитців, твори яких несли на собі відбиток імпресіоністичної естетики.

Є сенс у твердженні, що змістом фільму «Менільмонтан» Д. Кірсанова стало обличчя актриси Наді Сибірської. Український кінокритик Т. Сорокін назвав її крупні плани «винятковим явищем того, що може дати тільки людське обличчя на екрані. Яка сила почуттів, що їх ледь помітні подробиці зібрано в одному погляді, в одному моменті виразу обличчя. І всі ці акорди почуттів, що одночасно відбуваються у часі і просторі, виявлено з такою повнотою і зоровою безперервністю в грі маски і обличчі цієї жінки-дитини, що ми як у люстрі бачимо всі відтінки її психічного стану. Звичайно, такої музично-зорової безперервності почуттів, що кінематографічно показує щойно закінчений внутрішній рух переживання з наступним майбутнім в конкретно-сучасному, не може дати жодна словесна лірика»¹⁸.

Український критик надзвичайно точно помітив здатність кінокамери схопити швидкоплинну мить у її зв'язку з минулим і подальшим розвитком у часі. Ту саму мить, яка так багато значила і для імпресіоністів і у живописі.

Кіномитці-імпресіоністи давали приклади надзвичайної виразності не лише крупних планів людського обличчя, але й «актора-речі» (Ф. Леже). Аналізуючи творчість одного зі сподвижників Л. Деллюка — Абеля Ганса, а саме його фільм «Колесо» Фернан Леже, знаменитий французький художник, скульптор, архітектор і кінематографіст, звернув увагу як режисер проявляє блискучу майстерність, даючи можливість глядачеві помітити те, що залишилось за рамками його уваги. Для цього Абель Ганс вдається до фрагментації предметів. «Паротяг повстає перед нами з усіма своїми елементами, колесами, шатунами, дисками, своєю геометричною, вертикальною, горизонтальною волею, чудовими обличчями людей, що населяють його. Понівечена гайка поруч з трояндою викличе в нашої свідомості всю драму «Колеса» (контрасти)¹⁹.

Абель Ганс проявляє здатність творити драму саме у візуальному ключі. Він просто змушує побачити нас те, що зображене

на екрані. Режисерові в повній мірі «вдалось втілити кінематографічний факт», де «візуальні елементи тісно змикаються з актором і драмою, посилюють її, підтримують, а не руйнують, і все це завдяки єдиному стрижню»²⁰.

Кожна деталь на екрані рухома. При чому цей рух відбувається в ритмах, що буквально захоплює увагу глядача. При чому ритм діє найбільш ефективно, коли «намагається злитися з фізіологічними ритмами», так писав про фільм Ганса Леон Муссінак, маючи на увазі «ритми серця і дихання»²¹.

Досить іронічно ставився до сюжету стрічки Абель Ганс Рене Клер. Але він також був у захваті від ритмічно-монтажної побудови: «Для мене сюжет фільму не в його дивній інтризі, а в зображенні потягу, рельс, сигналів, клубів пари, гір, снігу, хмар. Пан Ганс зумів чудесно розвинути ці блискучі візуальні теми, що домінують у його роботі. Ми вже бачили потяги, що мчать з небувалою швидкістю, яка досягається завдяки хитрощам кінотехніки, проте ніколи не були так захоплені: крісла партеру, оркестр, зал — все, неначе прірва, втягнув у себе екран. Мені заперечать, що все це, лише відчуття. Можливо, але ми прийшли не роздумувати. Нам достатньо бачити і відчувати»²².

Варто додати, що в «Колесі» поза сюжетом, з самого рухомого зображення виникає напівмістична символіка кола, що рухається навколо свого центру як космічного символу вічного оновлення. На це звертав увагу відомий дослідник авангарду М. Ямпольський. Така символіка знайшла свій вираз і в афіші до фільму А. Ганса, що її створив Ф. Леже. Суттєвим етапом у розвитку кінематографічної мови назвала фільм Ганса «Колесо» Жермен Дюлак. Ця жінка — режисер першого авангарду, в чий творчості знайшло своє яскраве виявлення імпресіоністичне начало — теж виступала не лише як практик, але й як теоретик цього напрямку. Аналізуючи твори своїх сучасників, Жермен Дюлак робить кілька важливих і влучних спостережень. Вона вважає, що необхідно осмислити чистий рух на цьому екрані, що породжує емоції. При цьому свій розгляд вона починає двохвилинної стрічки братів Люм'єр «Прибуття потягу». Вже тут, за цим «реалістичним зображенням вульгарно сфотографованої сцени» в апараті братів Люм'єр крилась «оригінальна естетика, подібна невідомому, але дорогоцінному металу»²³.

Може здатися дивним, але дуже близькі думки щодо коротенької стрічки братів Люм'єр висловив А. Тарковський у своєму есеї «Закарбований час» через кілька десятиліть по тому.

Становлення імпресіонізму в кіно Дюлак пов'язує з творчістю Деллюка, перш за все з його «Лихоманкою». «Імпресіонізм змусив дивитися на природу і речі як на елементи, що конкурують з дією. Тінь, світло, квітка спочатку мали сенс як відображення душі або ситуації, але поступово стали доповненням, наділенням певним внутрішнім змістом. Удалося надати речам рух і за допомогою оптики змінити їх абрис у відповідності з логікою внутрішнього стану»²⁴.

Виявляючи перспективу подальшого розвитку кінематографу (сінеграфії), Дюлак доходить висновку, що кіно, трансформуючи свою естетику, стало наближатися до музики, «доводячи, що ритмізований візуальний рух може викликати емоції, аналогічні тим, які викликає звук»²⁵. Пізнання руху і візуальних ритмів і є основа його естетики, залишаючи право за оповідними фільмами використовувати «сінеграфічну» пластику, істинне кіно повинно йти своїм шляхом, викликаючи емоції рухом ліній і форм. Чисте кіно, так само, як і музика, повинно мати свою «симфонічну школу». Ритміко-музикальний пошук проявлявся в практиці Ж. Дюлак, коли вона створювала безсюжетні кіноетюди, такі, як «Теми і варіації», «Арабески, або Синеграфічний етюд на тему однієї арабески», де вона намагалась створити зорові образи, навіяні музикою Шопена і Дебюссі.

Та свої кращі стрічки Дюлак створила в імпресіоністичному, психологічному ключі, починаючи зі співпраці з Деллюком над фільмом «Іспанське свято» (1920). Зображальному рішення фільму «Невдячна красуня» (1921) дав високу оцінку Луї Деллюк. Воно, на думку критика, змушує пригадати полотна Мане його кращих часів.

Втім, справжнім шедевром вважається фільм Дюлак «Усміхнена мадам Беде» (1923), своєрідна імпровізація на тему «Мадам Боварі» Г. Флобера. Переносячи на екран п'єсу Д. Ам'єля і А. Обєа Дюлак доклала максимум зусиль, аби запобігти театральності, не наслідувати традиційний кінематограф. Вже тоді режисерка прагнула, аби її фільми перетворювались у «візуальні симфонії». Відтворюючи внутрішній стан мадам Беде, Дюлак

поеднує кадри її рук, що грають на фортепіано етюди Дебюсі з пейзажем, надзвичайно близьким кіноекспресіоністам — дзеркало води, гра сонячних променів у хвилях, очерет, що гойдається під поривами вітру.

Говорячи про стихію води на екрані, варто згадати твір французького філософа Гастона Башляра «Вода і марення». Для кіномитців-імпресіоністів вода була та сама матеріальна стихія, що віддавала «притаманну їм субстанцію, притаманні їй закони, характерну для неї поетику»²⁶.

Башляр називає стихію води типом долі, «не тільки пустої долі безслідно зникаючих образів, безсенсовної долі сну, якому не судилося закінчитися, але долі суттєвої, такої, що безперервно перетворює субстанцію буття»²⁷.

Свого роду містком між творчістю французьких кіномитців І авангарду, в колі яких і домінувала імпресіоністська естетика, і «поетичним реалізмом» був кінематограф Жана Віго. В його «Атланті» стихія води набуває не лише витонченої поетичності, але й виразної символіки. В такому ракурсі аналізує стрічку Віго філософ Жіль Дельоз. Якщо земля в «Атланті» повністю належить цивілізації, то стихія води лишається нескореною і непокірною і близькість до неї допомагає розкритися найпотаємнішим куточкам душі²⁸.

У тридцяті роки знято фільм, який більш як десятиліття чекатиме своєї появи на екрані. Це стрічка Жана Ренуара «Прогулянка за місто», що починається як сатирична замальовка, а розгортається як поетична елегія.

За словами самого Ренуара «лише через багато, багато часу після завершення «Прогулянки за місто», я зрозумів, про що вона»²⁹.

Чарівність стрічки, сповненої ностальгії за швидкоплинним часом, краси природи і кохання багато в чому завдячувала камері оператора Клода Ренуара, який відтворив пейзаж, що не раз був схоплений пензлем великих художників-імпресіоністів. Тут упізнавались цитати з «Сніданку човнярів» і «Гойдалки» Огюста Ренуара, «Японський місток» Клода Моне. Та справа не в прямому цитуванні, а в передачі того неповторного настрою літнього дня, яким сповнена ця дійсно одна з найкрасивіших стрічок французького кіно.

Щодо українського кінематографу, то тут нагадаємо про повернення Д. Демуцького до імпресіоністичного світобачення у фільмі О. Довженка «Земля». Демуцький відмовляється від різкого контрастного освітлення, характерного для «Арсеналу». Світло і тінь, як в картинах імпресіоністів, неначе розчиняються одне в одному, роблячи невлотливими переходи і перетікання. «Світлопис» Демуцького став тим мистецьким засобом, що повністю розкривав світобачення режисера О. Довженка.

Згадаймо ще один фільм, до якого в свій час поставилися майже зі співзвучними щодо «Землі» інвективами, звинувачуючи його в біологізмі і... імпресіонізмі. Що ж, тогочасна критика не помилилась. «Навесні» М. Кауфмана — дійсно імпресіоністичний шедевр. Можна зрозуміти автора паризького тижневика «Сінемонд», який побачив у стрічці Кауфмана «пантеїзм, що дивує». Французького журналіста захоплює здатність режисера бачити природу, «що переходить із весни до літа, з походом розквітлих дерев, калюж, дзвонів, що співають, закоханих, що відпочивають на лавках... Михайло Кауфман знаходить завжди поезію, пригортає її, вкладає її в камеру. Це молоде, це красиве і це свіже»³⁰.

Мине три десятиліття і директор паризької сінематеки Андре Ланглуа ще раз визначить «перший авангард» започаткований Луї Деллюком як «французький імпресіонізм», напрямок, який в подальші десятиліття життя кінематографа актуалізувався в своїх нових іпостасях, вносячи в екранне мистецтво суб'єктивне бачення краси реального світу, яка перетворювалась у відображення порухів душі і автора, і персонажа.

Використана література і джерела:

¹ Цит. за: Садуль Ж. Всеобщая история кино // Жорж Садуль, т. 4. М.: «Искусство», 1982. — С. 52.

² Там само. — С. 55.

³ L. Delluc. Écrits cinématographiques. II. Cinéma et Cie P., 1986. — P. 150.

⁴ Тэн И. Философия искусства // И. Тэн, М.: ОГИЗ — ИЗО ГИЗ, 1933. — С. 149.

⁵ Ямпольский М. Фотогения / Михаил Ямпольский. Видимый мир. М.: НИИ Киноискусства. 1993. — С. 8.

⁶ Эпштейн Ж. Здравствуй, кино! Укрупнение // Ж. Эпштейн. Немое кино. Из истории французской киномысли. — М.: Искусство, 1988. — С. 98.

- ⁷ *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа // Владимир Виноградов. М.: Канон. 2010. – С. 70.
- ⁸ *Лепроон П.* Марсель Л'Эрбье // Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры. М.: Ин.лит. 1960. – С. 47.
- ⁹ Там само. – С. 48.
- ¹⁰ *Деллюк Л.* «De Rose-France» à «Eldorado» / Louis Delluc. Cinema et Cie. Cinémathèque française. – Paris. – 1986. – p. 307–308).
- ¹¹ *Лепроон П.* Марсель Л'Эрбье // Пьер Лепроон. Современные французские кинорежиссеры. М.: Ин.лит. 1960. – С. 51.
- ¹² *Л'Эрбье.* ...и молчание / Из истории французской киномысли. – М.: Искусство. – 1988. – С. 35.
- ¹³ Там само. – С. 35.
- ¹⁴ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 4. М.: Искусство, 1982 г. – С. 89
- ¹⁵ *Мусинак Л.* Рождение кино / Леон Мусинак. Избранное. М.: Искусство, 1981. – С. 69.
- ¹⁶ Там само. – С. 69.
- ¹⁷ *Delluc L.* «Don Juan et Faust» / Louis Delluc. Cinéma et Cie. Cinémathèque française. – Paris, 1986. – P. 337.
- ¹⁸ *Сорокін Т.* Французька кінематографія. – Кіно. – № 11. – 1929.
- ¹⁹ *Леже Ф.* Критическое эссе о пластическом значении фильма Абеля Ганса «Колесо» / Фернан Леже. Немое кино. 1911–1933 гг. Из истории французской киномысли. М.: «Искусство». 1988. – С. 137.
- ²⁰ Там само. – С. 138.
- ²¹ *Мусинак Л.* Рождение кино / Леон Мусинак. Избранное. М.: Искусство, 1981. – С. 66.
- ²² *Клер Р.* Размышления о киноискусстве. / Рене Клер. М.: Искусство. 1958. – С. 48.
- ²³ *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия. / Жермен Дюлак. Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли. М.: «Искусство». 1988. – С. 163.
- ²⁴ Там само. – С. 167.
- ²⁵ Там само. – С. 168.
- ²⁶ *Башляр Г.* Вода и грезы // Г. Башляр., М.: 1995. – С. 19.
- ²⁷ Там само. – С. 23.
- ²⁸ *Делез Ж.* Образ-движение // Жиль Делез. Кино, М.: Ад-Маргинем, 2004. – С. 134.
- ²⁹ *Ренуар Ж.* «Загородная прогулка» (1936) // Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М.: Искусство, 1972 – С. 151.
- ³⁰ Наші фільми закордоном. Кіно. – № 3. – 1930.

СУЧАСНИЙ ЕКРАННИЙ ДИСКУРС ЯК СВОЄРІДНИЙ ПОЛІЛОГ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ЧАСОПРОСТОРУ: НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦТВА ВІДЕО-ІНСТАЛЯЦІЇ

Постановка проблеми. Сучасний екранний дискурс як своєрідний полілог інтерпретацій часо-простору видається не повним, якщо він не включає в себе сучасне мистецтво, а саме, таку його форму як відео-інсталяція. Сучасне мистецтво не існує поза контекстом, взаємодія мистецтва з економікою, політикою, комунікаціями, екологією, виробництвом є визначальною в його розвитку. Воно засвоює системи причинно-наслідкових схем, що робить можливим вільне сприйняття, продукування думок і дій, вписаних в умови виробництва сучасного мистецтва та механізмами проблематизації всіх системних елементів світу. Хоча проблематизація виявляється, перед усім, через розширення традиційних дисциплінарних меж, через вторгнення в інші сфери гуманітарного знання з теорією новітніх технологій включно. Критична здатність до артикульованих актів вирізнення та точність в роботі з інтелектуальним інструментарієм — те, що характеризує сучасне мистецтво сьогодні.

Згідно з гіпотезою Жіля Делеза та Фелікса Гватарі, «філософія виробляє концепції (не ідентичні загальним або абстрактним ідеям), у той час як наука — проспекти (пропозиції не збігаються з судженнями), а мистецтво — перцепти і афекти (також не співпадають з сприйняттями та почуттями)» [1, 31]. Розуміння визначається різницею між цими дисциплінами, але також формується з їх перетину.

Актуальність дослідження. Авторські відео-проекти «Маніфест» та «Колайдер» досліджують перетини. «Маніфест» існує в трьох форматах. Як фільм «Маніфест» був представлений в рамках Міжнародного фестивалю короткометражних фільмів у Оберхаузені 2012 р., який відзначав 50-ту річницю Оберхаузенського маніфесту великою тематичною програмою, присвяче-

ною маніфестам різних років, з назвою «Провокуюча реальність: Блукачі/індивідуалісти, рухи, маніфести». Мій «Маніфест» — це фільм-концепт (цей термін віднайшовся під час ретроспективи моїх експериментальних фільмів у Парижі 2009 р.), реалізований у контексті сучасного арт дискурсу, що є відображенням мистецьких світоглядних позицій і художніх принципів, втілених у авторському відео-перформенсі, реалізованому в Каліфорнійському університеті Лос-Анджелесу — UCLA в рамках Програми Фулбрайта. В Україні ця праця була представлена як інсталяція на виставці «Незалежні», що проходила в Мистецькому Арсеналі в серпні 2011 року. В UCLA на відділенні DMA — дизайну та нових медіа започаткували програму, що поєднувала б новітні технології та перфоменс, в розумінні використання технологій у хореографії. Я ж вирішила зробити дуже простий (що насправді виявився не таким вже й технічно простим) концептуальний медіа-перформенс. На сцені перформер, обличчям до залу та екран. У перформенсі учасники-волонтери мали публічно виголошувати твердження, що стосуються мистецтва, митця та свободи: «Мистецтво вільне, художник вільний», «Мистецтво має приносити насолоду, художник має отримувати задоволення» в той час, як глядачі, які теж залучалися до участі, мали надсилати SMS-повідомлення, що з електричного сигналу трансформувалися в механічну дію автомата, що смикав перформера за мотузку ліворуч, чи вправоруч, прив'язані до мови перформера, унеможливаючи мовлення. Ці короткі концептуальні твердження задають напрям для знайомства з конкретною ідеєю, яка фізично наділяється протилежним значенням під час перформенсу. Медіа-перформенс є естетичним дослідженням, що поєднує концептуальний підхід, новітні технології та тілесність. Його можна визначити як поєднання ідеї, фізичного і віртуального світу завдяки комунікаційним технологіям у процесі “тілесної акції” [2]. Те, що за щасливим збігом обставин участь у перформенсі взяли представники різних рас (Оксана Чепелик, Мімі Танг, Кліф Саймонс), що були солідарні з авторським меседжем, визначає специфіку виявлення світоглядних позицій і художніх принципів не тільки в контексті мистецтва, а й політики. Авторські твердження роблять дію відео-перформенсу провідником для переходу від однієї сфери досвіду до іншої, від

одного концептуального плану до іншого. Ця робота ставить запитання щодо сервільності мистецтва: авторські твердження в поєднанні з дією залучають глядача до процесу саморефлексії. Роблячи це аудиторія починає долучати в силу концептуальної та філософської мистецької традиції семіотику мультикультурного, інтелектуального і емоційного поля перформерів до свого досвіду, в той час як сама вона стоїть перед етичним вибором. Важливі для автора теми: тіла, свободи, вибору, залученості та відповідальності отримали втілення в концептуальній структурі екранного твору. І, здається, постановка питання щодо вибору (активної, чи пасивної участі, що, в свою чергу, тягне за собою наступний вибір бути маніпулятором, чи відстоювати власні принципи не зважаючи на біль) та щодо відповідальності з усіма політичними конотаціями є надзвичайно актуальною сьогодні. І саме екран, що демонструє макроплан обличчя перформера актуалізує ці питання.

Відео-інсталяційний проект «Колайдер» Оксани Чепелик представляла Медіа Арт Лаб Київ (куратори Наталя Манжалій, Людмила Моцюк) у співпраці з Front Pictures в рамках Паралельної програми 1-ої Київської Міжнародної бієнале сучасного мистецтва, що увійшов до семи проектів у буклеті Бієнале «Must see by Biennale Way» [3, 4]. Він працює з такими поняттями, як часо-простір, наука, урбанізм та історія. Цей великий довготривалий проект почався в США, в Далласі (на місці вбивства Джона Кенеді). Проект стосується подій, які відбувалися в різних урбаністичних ландшафтах і вплинули на подальший історичний розвиток. Він досліджує канонічні місця США, Росії і України XX–XXI століть. Таким чином, вибудовується вісь, що підключає Україну до світового контексту.

Новизна студії полягає в тому, що за допомогою екрану проект досліджує місця, що є фокусними пунктами багатьох потоків — культурних, політичних, потоків капіталу — і їх гострі моменти вступили в глобальний вернакуляр. Залучаючи Українські події у цю спільну мову, проект свідомо формує глобальне розуміння української сучасної історії і в той же час, перосмислюючи українське розуміння локальних та всесвітньо-історичних переломів. У розвідці відповідальність автора адекватна світовим науковим практикам, як у фізиці, де дослідники пишуть

наукову працю на основі власних, а не чужих, експериментів та дослідів. Колайдер (англ. collide — стикатися) — прискорювач на зустрічних пучках, призначений для вивчення продуктів їх зіткнень. Завдяки колайдерам ученим вдається надати елементарним часткам речовини високу кінетичну енергію, направити їх на зустріч один одному аби спровокувати їх зіткнення.

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями. Як мистецький проект, «Колайдер» іде далі — аж до глибин квантового рівня. За експериментальних умов колайдери досліджують квантові частки під час зіткнень одна з одною, аби виробляти дивну речовину, антиречовину. За планетних умов ми досліджуємо людські частки під час зіткнень, які виробляють випадкову речовину, сильну речовину, дискурсивну речовину, політичну речовину, етичну речовину, речовину великої ваги та не завжди послідовну. Ці колізії вимагають нашого залучення як інтерпретаторів часопростору. Наші відповіді завжди багатовимірні — емоційні, практичні, політичні — і ми продовжуємо занурення через рахунки з непередбачуваною раціональністю, або ж виявляємося приголомшеними.

Викладення основного матеріалу. Проект «Колайдер» Оксани Чепелик, Україна (Зона конфлікту / Країна референції: Боснія і Герцеговина / Росія/ Україна/ США), що має 2 виміри: 360° повно-купольна проекція і 7-канальна панорамна відео-інсталяція розміром 4х23 м, 28 хв., розпочався 2011 року і розвивається дотепер.

Проект стосується розуміння нашого часопростору, досліджуючи співвідношення між минулим часом, теперешнім і майбутніми трансформаціями суспільства. У проекті «Колайдер» — це розповідь, як мінімум, про п'ять міст, де колізії між минулим часом, теперешнім і майбутнім пропонують свої власні спектри відповідностей з посиланням до «найкращого часу, найгіршого часу» Дікенса [4, 12]. Взаємодія між мікро- і макросистемами, між фізичними і соціальними світами досліджує різноманітність сучасних і історичних явищ.

У відео-інсталяції об'єднані наука, історія з економічними, суспільно-політичними проблемами для того, щоб наблизитися до розуміння зв'язку між простором, часом, історичними перспективами і взаємодією між людьми.

«Колайдер» — панорамна презентація всесвітніх найдраматичніших політичних подій: Даллас, Техас, США, місце вбивства президента Джона Ф. Кеннеді 1963 року; Лос-Анджелеський Бунт, в результаті цинічного вбивства поліцейськими чорношкірого 1992 р, важлива віха в становленні антирасистської свідомості; Російський Білий Дім, Москва, місце невдалого Серпневого путчу противників Михайла Горбачова 1991 р., що призвів до розпаду Радянського Союзу; Площа Незалежності, Київ, Україна, місце подій Помаранчевої революції 2004–2005 років. Ці місця є фокусними пунктами багатьох потоків — культурних, політичних, потоків капіталу — і їх гострі моменти вступили в глобальний вернакуляр. Залучаючи Українські події у цю спільну мову, проект свідомо формує глобальне розуміння української сучасної історії. Чи «найкращий час» і «найгірший час» є протилежностями і чи ця дихотомія є продуктивною? «В межах спокутування 'найгіршого' лежить бездіяльність», пише куратор ARSENALE 2012 Девід Елліотт, намічаючи свої провокації в Бієнале, «поки 'найкращий', можливо, є ілюзією, яка приховує сім'я її власного руйнування» [5, 63]. Поспішаючи у напрямку до суперколізії всесвітньо-історичного накопичення, або беручи це одне зіткнення в часі, екранний твір існує в межах фізичного, буквально відповідаючи на можливість світового приходу до кінця.

Проект являє собою арт колайдер, в якому часопростір відображається як відеопроєкція, що складається із 24–60 відеофрагментів, що обертається з прискоренням, активуючи механізм аудіовізуальних стрибків, де певні фрагменти поступово замінюються архівним відео. Огортаючи цими візуальними досвідами глядача, що рухається вздовж панорами, аби випробувати кожен момент, «Колайдер» занурює його в створене імерсивне середовище, у втілену за допомогою складно організованого екрану дійсність серед багатовимірних просторів колізій минулого часу і майбутнього. В межах емпіричних умов куполу глядач є фокусною точкою, а також суб'єктом фокусу. «Колайдер» бере деякі з найдраматичніших політичних переломів XX–XXI століття і представляє їх в цілком суб'єктивному масштабі, розміщуючи глядача в центрі. Елементи фрагментованості та уривчастості в роботі відсилають до квантової теорії. Математично, панорамні

куполи — прості багатовимірні простори, математичні об'єкти, які виглядають пласкими і передбачуваними в ескізах малого масштабу, але фактично є викривленими сферами і ведуть несподіваними шляхами — через багатовимірність до складних n -вимірних просторів (многовидів). Знайомий приклад: стрічка Мьобіуса — двовимірний компактний простір: безкінечна пласка поверхня, яка фактично є замкненою на собі петлею, і дійсно — це те викривлення, яке дає початок його безперервній площині. Пласкі сторони стін, що розходяться від куполу, обмежують поверхню проекції, в той час як очі повинні рухатися аби зрозуміти цілісність роботи в межах заданої кривої.

N -вимірний простір Калабі — Яу — це комплексний риманів многовид, який представляє додаткові виміри часо-простору, що є проекцією теоретичної математики і фізики, а саме — теорії струн. Згідно з теорією суперструн, в кожній точці нашого 4-и вимірного простору, додається настільки малий 6-и вимірний простір Калабі — Яу, де простори знаходяться в масштабі Планка, в квантовому масштабі, в якому теорія квантового поля не діє і гравітаційні сили стають нестійкими [6]. Ці проблематичні масштаби є одним із об'єктів дослідження.

Якщо остання теорія Томаса Вейлера і Чіу Ман Хо правильна, Адронний Колайдер може бути першою машиною, здатною породити елементарні частки, що зможуть мандрувати назад в часі. Найменші частки, прискорені і введені в контакт одна з одною, спотворюють досвід часопростору і тому, суб'єктивно, сам часопростір. Ці відсилки до квантового рівня пояснюють, як ми можемо бути настільки близько і не помічати, не розуміти, не запобігти. Важливо, проте, що вони — не метафори; вони — не аналогії; вони — фізичні пояснення. У «Тисячі плато» Делез та Гватарі наполягають, що їх праця не є метафоричною — вона варіативно практична, інструктивна, імперативна [7, 47]. Ніцше у своїй «Веселій науці» проголосив відоме: «Хай живе фізика!» [8, 653] — постійно нагадуючи нам, що фізичний світ — це те, з чим ми маємо справу, що нам потрібно погодитися з тим, що наші етичні засади ґрунтуються на цьому фізичному світі. Проек також наполягає на залежності від фізичного, він про часопростір, який існував історично. Ці референції також пояснюють, чому може бути важко бачити світ з ширшої перспективи.

Це — не просто справа відходу назад, аби мати ширший погляд. Проект загострює просторову структуру, аби сформувати цей досвід: філософської і фізичної критичної маси і проявлення умов, які виявляються новими, неймовірними, немислимыми.

Кожен з тих моментів існував; кожним історичним моментом керувала енергія невідомих індивідуумів з невідомими швидкостями, що супроводжувалися невиконаними можливостями. Якщо ми слідуємо за логікою конструкції кожного моменту, якщо ми слідуємо за Колайдерною логікою близького політичного руйнування Годинник Апокаліпсиса сприймає цю можливість дуже серйозно, позначаючи, як близько ми знаходимося до руйнування світу, і змінюючись, коли відбувається всесвітньо-історична подія. На відміну від древніх Єгипетських маркерів, або пророцтв Майя, яких суттєво бракує нашому сучасному життю, Годинник Судного Дня підтримується «Бюлетнем науковців-ядерників» як вічна нагальність, вказуючи близькість загроз нашому виживанню від ядерної зброї, кліматичних змін і технологій, що з'являються.

У січні 2007 науковці-ядерники перемістили руку небезпеки від першопочатково встановлених 1947р. семи хвилин до опівночі (символічний час, що відокремлює людство від дня глобальної катастрофи), лише до п'яти, відображаючи подвійні загрози ядерного руйнування і відмову діяти задля запобігання кліматичним змінам. Багатовимірний простір і суперколайдер ускладнюють це так само як роблять глобальний капітал, мережеві комунікації і зростаючий масштаб сучасного політичного опору. Скільки застережних дзвіночків нам потрібно, аби розпочати переформатування системи?

Проект розвивається і до проекції додається матеріал, що досліджує місце вбивства ерцгерцога Фердинанда в Сараєво 2014, що стало приводом до початку I світової війни і подальшої найглобальнішої зміни мапи світу, і Національну Бібліотеку Боснії і Герцеговини, яку першу обстріляли і спасли під час Боснійської війни 1992–1995. Співпраця з Міжнародним Центром миру в Сараєво починаючи з 2010 спонукала і надалі розвивати мистецтво, яке стає свідомством сьогоденної соціальної дійсності і його травм, як свідчення відчуття сучасності, залишене для майбутнього. І запрошення продемонструвати проект в рамках

Міжнародного фестивалю «Сараєвська зима 2014», присвяченого 100-річчю Першої світової війни, свідчить про це.

Проект «Колайдер», працюючи з подіями, які сформували наш сьогодинішній світ, піднімає питання: чи люди є елементарними частками в системі прискорювачів глобальних сил, або ж енергія взаємодії здатна породити нові значення, нові форми мислення і нові шляхи існування в світі, наполягаючи на тому, що «інший світ можливий» [9, 364]?

Розглядається подальший можливий розвиток «Колайдера» – досліджуючи Потьомкінські сходи в Одесі (як феномен революції 1905 року, так і культурний (німий фільм Сергія Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін», 1925)) та ЧАЕС в Прип'яті (1986, Україна), вулицю Геумнамно в Кванджу (1980, Південна Корея), площу Тяньаньмень в Пекіні (1989, Китай), колишню Берлінську стіну (1989, Німеччина), меморіал ВТЦ в Нью-Йорку (2001, США), площу Свободи в Тбілісі (2003, Грузія), Райську площу (зараз — Площа Свободи) в Багдаді (2003, Ірак), площу Сокало та Пасео-де-ла-Реформа (2006, Мексика), площу Тахрір в Каїрі (2011, Єгипет), Болотну площу (2011, Росія) та Собор Св. Павла в Лондоні (2011, Великобританія) і знову Майдан Незалежності в Києві (2013–2014, Україна). Дослідження простору, де розгорталися події руху Окупай, перед собором Св. Павла в Лондоні стало можливим завдяки Премії Арттрейкер 2013. Британська Премія Арттрейкер/ Артдослідник / Artraker, що вручається 21 вересня у Міжнародний день миру, і надає фінансову підтримку художникам, що досліджують мистецтво і конфлікти та забезпечує їх публічність. Вона намічає нові шляхи, що сприяють усвідомленню, комунікації, стимулюють дебати і «трансформують наше розуміння війни, насильницького конфлікту і соціального зрушення» [10, 5]. Премія надається надихаючим, творчим проектам і образним ініціативам. Фонд Artraker був заснований в 2012. Він відзначає і нагороджує нові ідеї і художні роботи, які вносять позитивні зміни в країнах, в яких відбувалися соціальні зрушення та насильницькі конфлікти.

Проект «Колайдер» видається аж надто на часі, особливо, з огляду на події Євромайдану та революційну ситуацію в Україні, де ідеали свободи, демократія і Права людини цинічно ігноруються олігархічною владою. Він проблематизує безпосередньо

систему, проявляючи складнощі, які суперечать кожному моменту, тобто, за виразом Рансьєра, «не примножує вплив, а проблематизує її причинно-наслідкові зв'язки» [11, 26].

Усе вищезазначене дає змогу зробити висновки. Проект — це запрошення разом випробувати складність світу, маючи справу з насильницькими конфліктами, соціальним зрушенням і подіями війни, які відбулися в різних урбаністичних ландшафтах і вплинули на подальший історичний розвиток, для того, щоб спонукати розвернути наше суспільство у напрямі гуманізму.

Звертаючи досить незначну увагу на формальні естетичні і дисциплінарні кордони, авторська практика зводиться до наступного визначення. Необхідні горизонти можливостей творчості, що живляться складною історією, політичною нагальністю і уявою, варто розцінити як каталізатор культурно заряджених зіткнень — досліді, відчуття, свого роду загальне дихання — матеріалізуються в локальних оточеннях і соціальних взаємозв'язках, які розглядаються за допомогою екрану.



Лл. 1.



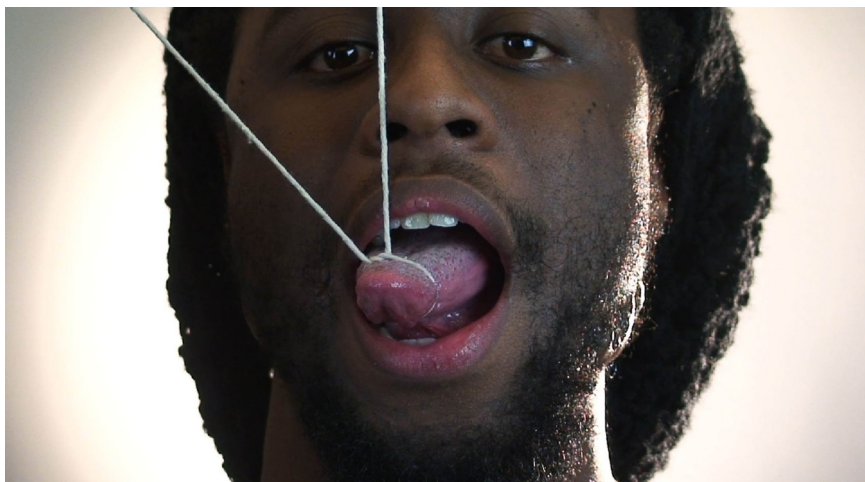
Лл. 2.



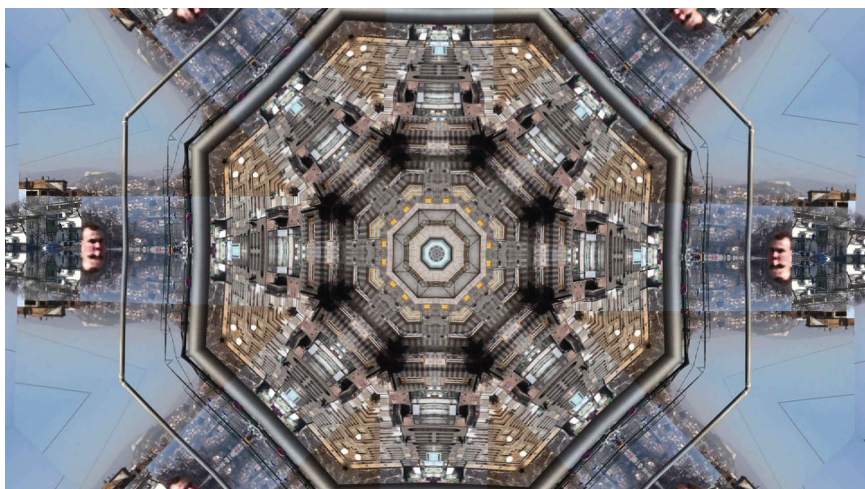
Ил. 3.



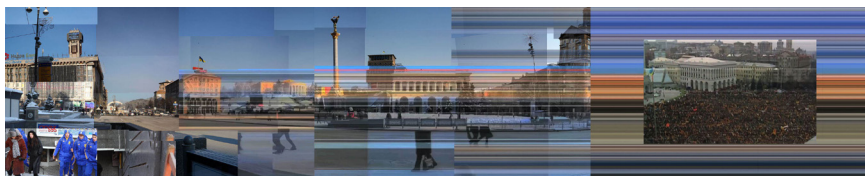
Ил. 4.



Лл. 5.



Лл. 6.



Лл. 7.



Ил. 8.



Ил. 9.



Лл. 10.



Лл. 11.

Використана література і джерела:

1. Делез, Ж., Гваттари Ф., Что такое философия? – М.: Академический Проект, 2009. – 261 стр.
2. George Brecht. «The Origin of Events» (1970) in Happening & Fluxus, exh. cat. (1970), n.p.
3. «Must see by Biennale Way», Arsenale 2012 – The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art, – K: Mystetsky Arsenal, 2012. – 12 pages.

4. Дікенс Ч. Повість про двоє міст [Текст] / Ч. Діккенс; пер. з англ. М. Сагарди. — Х. ; К., 1930. — 248 с.
5. Elliot D., «The Best of Times, The Worst of Time»// The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art catalogue. — Kyiv: Mystetskyi Arsenal, 2012. — 421 pp.
6. Anatolitis E., «Collider: Volatile correspondences Oksana Chepelyk» [WWW документ]. — Доступний з: <<http://architecture.testpattern.com.au/COLLIDER>>
7. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
8. Ницше Ф. «Веселая наука» Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники-М.: Мысль, 1990. — 829с. — С. 491–719.
9. William F. Fisher and Thomas Ponniah (2003). Another World is Possible: Popular Alternatives to Globalization at the World Social Forum, London: ed/ Zed Books. — 384 pp.
10. Jagtap Nyheim, Manali The Story so Far / Unseen, Unknown, Unsong catalogue, Artraker CIC, 2013. — 48 pp.
11. Rancier, Jacques The Emancipated Spectator, translated by Gregory Elliott. — London: Verso, 2009. — 134pp.

Ілюстрації:

1. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР» (Москва case study), 7-канальна відео-інсталяція, 2012.
2. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР» (Даллас case study), 2012.
3. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР» (Москва case study), 7-канальна відео-інсталяція, 1-а Київська бієнале сучасного мистецтва, 2012.
4. Оксана Чепелик. проект «КОЛАЙДЕР», відео-інсталяція, 360° повнокупольна проекція, 2012.
5. Відео-інсталяція «Маніфест», Оксана Чепелик, 2011.
6. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР: Сараєво Case Study», відео-інсталяція, виставка Премії Artraker, Університет Голдсмїтс, Лондон, 2013.
7. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР» (Київ case study), 7-канальна відео-інсталяція, 1-а Київська бієнале сучасного мистецтва, 2012.
8. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР: Сараєво Case Study», відео-інсталяція, виставка Премії Artraker, Університет Голдсмїтс, Лондон, 2013.
9. Оксана Чепелик. Проект «КОЛАЙДЕР» (Лос-Анджелес case study), 1-а Київська бієнале сучасного мистецтва, 7-канальна відео-інсталяція, 2012.
10. Відео-інсталяція «Маніфест», Оксана Чепелик, 2011.
11. Відео-інсталяція «Маніфест», Оксана Чепелик, 2011.

ЗМАГАННЯ ДИСКУРСІВ: КІНЕМАТОГРАФ ТА ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ НА ВЕНЕЦІЙСЬКИХ БІЕНАЛЕ

Венеційська бієнале, як відомо, виникла 1895 р., привернувши увагу всієї культурної спільноти. Кінофестиваль у Венеції, який проходить під її титлом — 1932 р., і резонанс його був аж ніяк не меншим. Обидва набули у світі статусу, співставного з культовим, впевнено займаючи перше-друге місце серед відповідних культурних заходів світу. Єдність їх є позірною: вони використовують різні території (хоча власне Бієнале все більше поширюється містом, передмістям та островами лагуни, однак на острів Лідо її потуги поки що не поширюються), різним ритмом (кінофестиваль регулярно відбувається щороку попри продекларований бієнальський формат, що передбачає що-дворічність) та різними можливостями висловлювань (кінофестиваль таки є більшим до індустрії шоу-бізнесу, а власне Бієнале тільки вряди-годи з нею контактує, щоразу соромлячись такого контакту), не кажучи про подекуди аналогічні долі (обидва фестивалі були нагло перервані подіями Другої світової війни та студентською революцією 1968 р). Однак і кардинальне протиставлення їх теж видається хибним — образотворча Бієнале усе частіше звертається до ресурсів своєї «дочірньої організації» — старенькі мистецтва потребують «молодої (донорської?) крові», бо власний організм давно вже слабує на анемію, що обертається хронічною втратою глядача-споживача. Чого вартий, наприклад, «кінематографічний десант» в основній програмі 49-ї Бієнале, де зі своїми експериментальними стрічками фігурують такі фахові й помітні у світі кінорежисери Шанталь Аккерман, Атом Егоян, Аббас К'яростамі (твори яких часом запитували незвичний спосіб власної демонстрації — просто на підлозі, як у К'яростамі, на вигнутій площині з малим діапазоном відходу, як у Егояна тощо [1, 50, 88, 126]), чи великий артефакт, навмисне для неї створений Пітером Грінуеєм 2011 р. — котрий, до речі, за місяць

до бієнальського показу анонсував його на лекції у Києві. (Менш відомо, що для названого англійця це не було дебютом у Венеції — ще на арт-фестивалі 1984 р. він показав низьку власну образотворчу вправу — утім, тісно пов'язаних із його кінематографічним доробком, а саме — сім ескізів до «Контракту художника» із зібрання Британського фільмового інституту — в контексті виставки «Arte allo Spaccio» [2, 65], розділивши простір десятого залу Італійського павільйону із такими титульними художниками як Жан Мішель Альберола чи Арнульф Райнер — не кажучи про таких класиків живопису ХХ ст. як Марсель Дюшан, Пабло Пікассо, Франсіс Пікабіа, Сальвадор Далі, з яких починалася експозиція проекту, тож сама по собі «компанія» є доволі промовистою та для Грінуея нівроку почесною — з огляду і на беззаперечних класиків-сучасників на взір Уорхола та Раушенберга, представлених у іншому залі... які, між іншим, віддавали данину відео-арту, а Уорхол навіть показував окремі свої екранні спроби на інших Бієнале: фільм, присвячений нью-йоркському хмарочосу Емпайр Стейтс Білдінг [3, 204]).

Є спокуса спостерегти синхронність тенденцій, оприлюднюваних показами двох паралельних фестивалів, локалізованих у межах одного міста, ім'я якого стало символічним і для живопису, і для кінематографу. Загалом це співсталення є неправомірним з самого початку: у той час, як на Бієнале з післявоєнних часів лідирує модернізм — в практиці Венеційського кінофестивалю він є скоріш винятком, хоча фестиваль цей уникає і надто популістських інтенцій. Рівняння його на арт-хауз останнім часом зближує його із своїм венеційським «старшим братом», котрий, зі свого боку, вряди-годи вимушений рахуватися із проявами політкоректності у світі мистецтва. Для кінофестивалю вони є визначальними упродовж всього його існування, для власне Бієнале — винятками з неписаного, але достеменно відчутного правила. Наприклад, присудження Золотого лева у 2007 р. африканцю-фотографу Маліку Сідібе було для загалом європоцентричного Венеційської бієнале безпрецедентним явищем, тоді як головні призи кінофестивалю раніше неодноразово вручалися мистецьким представникам Алжіру («Битва за Алжир», 1966), Сенегалу («Табір в Тіаройе», 1988) та ін., хоча теж не стало сталою фестивальною традицією (та й режисерами подекуди ви-

ступали європейці, як у першому випадку, коли названий анти-колоніальний фільм було зазнято італійським режисером Джіло Понтекорво, котрий запросив до зйомок учасників Алжирської національно-демократичної революції — але поза тим, фільм не виходив за межі канонів італійського «політичного кіна», з новим кіномистецтвом Африки кореспондуючи суто номінально [4, 330]).

Найбільшу синхронність, щоб не сказати тотальну суголосність нагороджених артефактів, спостерігаємо за екстремально політичних, найбільш вибуховонебезпечних умов ХХ ст., а саме наприкінці 1930-х — початку 1940-х років, коли апогею сягає бажання контролю над мистецтвом, впроваджуване у життя муссолінівським режимом. (Цікаво що перші кінофестивалі початку 1930-х демонстрували підкреслену зацікавленість мистецтвом Країни Рад, яке проявляється на Бієнале починаючи з 1924 року та триває десять років поспіль, однак спричиняє лише низку закупівель для музеїв та приватних колекцій, у той час, як кінофестиваль справді відзначив нагородами і окремо виділив: 1932 р. — «Путівку в життя» Миколи Екка, а 1934 р. — цілу програму із п'яти радянських фільмів, серед яких, до речі, фігурує «Іван» Олександра Довженка, що вдостойся уваги «самого» графа Вольпі, прізвище якого носить одна з найпрестижніших відзнак фестивалю, саме « кубок Вольпі » [5, с. 5]). З одного боку офіційне схвалення отримують гіперодіозні стрічки німецьких авторів, позначені виразною нацистською тенденцією — від «Тріумфу волі» та «Олімпії» Лені Ріфеншталь 1936–38 років, до «Дядечка Крюгера» Ганса Штейнхоффа та «Великого короля» Файта Харлана, відповідно — 1941–42 років, з іншого — така ж доля чекає аналогічні артефакти на Венеційських бієнале цієї ж доби, де спостерігається нагородження таких нацистських митців як Рудольф Айзенгаймер (1936), а особливо член НСДАП Арно Брекер, який разом із Лені Ріфеншталь виступає мистецьким уособленням III Рейху. На 22-й Бієнале 1940 р. він отримує приз Муссоліні за скульптури «Вісник», «Готовність» та «Причарування» [54, 335, 345]. (Впадає в очі тут передусім єдність інтонацій перерахованих артефактів — та їх таки жанрова розбіжність: якщо на екрані переважає псевдоісторичний, нерідко з істерично-махровими натяками на сьогодення

наратив, до якого загалом стриміє навіть документальна стрічка Ріфеншталь, присвячена, до речі, спортивному мегафестивалю, тип репрезентації якого нині не без підстав порівнюють із бієнальсько-венеційським, то в скульптурі та живопису аналогічні тенденції оформлюються як абстраговані від «злоби дня» умовно-ідеальні висловлення з претензією на пластичну істину «на всі часи», що, забігаючи наперед, не ввело в оману представників антифашистської спільноти, яка з однаковим завзяттям піддала ostracizmu обидва різновиди артефактів. Наприклад, і Брекер, і Ріфеншталь на своє наступне творче життя отримали фактичну «заборону на професію», яку обидва злісно заперечували, хоча обдурити долю вдалося лише мисткині-режисерці). Однак в подальші часи подібна синхронність вряди-годи знаходить місце у венеційській фестивальній практиці, виказуючи більше специфічних відмінностей, аніж точок співдотику. Кінематограф та образотворчість розвиваються разуче відмінно та настільки малоспівставно, що кожен прецедент (позірного?) зближення чи бодай віддаленого перегуку вартує на окремий розгляд.

Так, перемога поп-арту на Венеційській бієнале 1964 р. справді відшукує свою паралель в окремих перемогах на Венеційському кінофестивалі митців « нової хвилі » та постнеореалізму, які навіть передують тріумфові Роберта Раушенберга [7, 35–37]. Наприклад, в 1961 році головного приза вистоївся фільм Алена Рене «Минулого року в Марієнбаді», знятий за сценарієм Алена Робб-Гріїє, визнаного представником «шозизму», який за своїм означенням («chose» означає «річ») є близьким поп-арту, який ґрунтується на обігруванні саме речевих феноменів сучасності — з тою різницею, що у Рене, навіть спертого на Робб-Гріїє, «речі» все-таки не виходять на авансцену, а у Раушенберга, здається, нічого, крім речей, і немає. У 1964 р. серед лауреатів кінофестивалю фігурує фільм Мікеланджело Антоніоні «Червона пустеля», який з огляду на погляди режисера (той заперечував пріоритетність соціальної критики у своїх фільмах, натомість наголошував на важливості естетичної самодостатності відображуваних ним об'єктів сучасності, як відомо, проте, видозмінював у кадрі згідно авторського задуму [8]) дозволяє припустити аналогічну паралель. Навіть наступна доля обох режисерів була схожою до раушенбергової: усі вони, з різною долею переконливості, схилитимуться до полі-

тичних алюзій у власній творчості, на той момент у них відсутніх, від естетизації скандальних фігур минулого («Ставіський» Рене), до неприхованої демонстрації анархістських симпатій («Забріські пойнт» Антоніоні), що бачимо і у творчості Роберта Раушенберга, який наприкінці своєї кар'єри дійшов до загравання/співпраці з окремими діячами мистецтва СРСР — утім, не офіційного, а квазі-опозиційного штибу (як-то Андрій Вознесенський, котрий з того тішився куди більше, ніж Раушенберг, для якого подібна співпраця була екзотичним вибриком, а не «квитком у бомонд', до якого він і так належав [9, 52]).

Натомість трансавангард, який на Венеційських бієнале початку 1980-х років зазнає тут поступової легітимації, на показах свого «молодшого брата» на Лідо отримує лише опосередковане відображення. Це пояснюється як запізнілим упровадженням трансавангардових тенденцій у кінематографі, так і домінантно масовим характером самого кінематографу, для якого переосмислення формальних здобутків авангарду не видавалося справою найпершої важливості, адже і власне авангард тут з'являвся порівняно нечасто. З певною натяжкою до творів, позначених постмодерними пошуками, можна віднести фільми, премійовані у Венеції, відповідно: 1980, 1981, 1983 років — «Олександр Великий» Тео Ангелопулоса, «Пам'ятаєш Доллі Белл?» Еміра Кустуріці, «Ім'я Кармен» Жана-Люка Годара та ін. Утім, навіть це порівняння може видатися умовним, адже твори Куккі, Клементе, Паладіно, які з успіхом тоді виставляються на Джардіні, не отримували там жодних премій хоча би з огляду на те, що практика преціювання на цьому арт-фестивалі зазнає поновлення (після її скандального скасування повсталими студентами у 1968 р.) лише у 1986 р. З іншого боку, трансавангардова спільнота виступає на Бієнале — не останнім чином завдяки куратору-мастаку, по суті — режисеру Боніто Акіле Оліві — як певна стилістична та напрямкова цілісність — у той час, як Ангелопулос, Кустуріца, Годар «виступають самі за себе», а їхня співвіднесеність із постмодернізмом може здатися «притягнутою за вуха», максимум — вона проявляється в окремих стрічках. Як не дивно, найбільш колективістському з мистецтв (кінематографу, звичайно) стилістичний колективізм притаманний найменшою мірою; з одним-єдиним застереженням: якщо це відбувається на терито-

рії арт-хаусу. Найбільш індивідуалістичному з мистецтв (яким можна визнати малярство — навіть на відміну од скульптури, воно не потребує чіткого просторового контексту: станкова картина може бути показана де-інде і будь-коли) подібна тенденція властива і за часів максимального індивідуалізму, який настає з ХХ ст.: художники, позбавлені корпоративних цехів, туляться до творчих угруповань та кураторських збіговисьок, якими на словах бридують. Тож постмодернізм, у його італійській версії трансавангарду бере свій початок саме на Джардіні ді Кастелло, осерді Венеційських бієнале.

«Азійський бум», натомість, почався якраз на Лідо ще з 1951 року, коли тут зблиснув «Расьомон» Куросави, у наступні два роки заявив про себе «Життям О'Хару, куртизанки» та «Казками туманного місяця після дощу» Кендзо Мідзогуті, потім знову тут виступили Куросава та Мідзогуті (відповідно — «Сім самураїв» та «Управитель Сансе»), японців навіть порівнюють із італійськими неореалістами [10, 376, 377]. Однак на Джардіні, куди Японія повертається вже 1952 р. (23 твори одинадцяти митців — значна частина яких була виконана у 1920-30-ті роки [11, 212–215]) — її за 16 наступних років буде відзначено лише двічі: 1956 р. — за графіку Шіко Мунаката і 1966 р. — за досягнення в аналогічному виді творчості Масуо Ікеда [12, 132] (утім, не варто забувати, що і за частотою оприлюднення цей фестиваль поступався «молодшому брату»). Ніяк не відгукнувся на Джардіні і успіх індійських митців (які не так потужно проявили себе в образотворчому мистецтві, як у кіно), відзначених на Лідо у особі Сат'яджита Рея («Неупокорений», 1957). Натомість мистецтво Китаю (також Тайваню, Кореї, В'єтнаму) активно розгортається на обох венеційських фестивалях у позаминулому десятиріччі [13, 135]. Так, на Лідо демонструються (і слушно нагороджуються) фільми «Місто смутку» Хоу Хсяо-хсьєня (1989), «Підніми червоний ліхтар» та «Цю Цзю звертається у суд» Чжана Імоу (1991, 1992), «Хай живе любов» Цай Мін-ляна (1994) та ін. Паралельно на Джардіні привертають до себе увагу (давно натуралізований за межами своєї батьківщини) Нам Джун Пайк (Золотий лев за кращий павільйон, разом з Гансом Хааке, 1993), Єхо Соо Чен (один із Золотих левів 1995), Ік Джоонг-Канг (спеціальний приз 1997), Кай Гуо-кінг (міжнародна премія Бієнале 1999) та

ін. — аж до перемоги Су Мей-цзе в павільйоні Люксембургу (2003), розташованому у вирі міста. Список азійських учасників Венеційської бієнале, які з тих чи інших причин не вдостоїлися відзнаки, але увагу глядачів привернули, навіть загальному підрахунку не підлягає.

Автор цих рядків, однак, вважає за потрібне назвати одне ім'я, що видається йому вельми показовим у цьому сенсі — хоч і його носій лишився без жодної нагороди. Йдеться про інсталяцію «Склана стеля» 1997–2000 рр. тайванського майстра Шу-мін Ліна, котрий розмістив її — як і названий вище Кіяростамі — просто під ногами відвідувача павільйону на 49-й Венеційській бієнале 2001 р. Відвідування передбачалося у напівтемряві, яка розріджувалася світовими спалахами — голограмними портретами «замурованих людей», з'ява яких додатково супроводувалася звуковими ефектами. Іншими словами, у образотворчий твір вносився часовий вимір, уподіблюючи його до твору кінематографічного. Показово, що не було це зразком відео-арту, який я не годен пошановувати надто високо за його очевидну імітативність, щоб не сказати — мавпувальність — стосовно класично екранних мистецтв, натомість представляло спробу химерно-суб'єктивного переформатування засобів кінематографу на експериментально-образотворчій території. Відтак спроба ця лишилася поодинокую, натомість відео-арт буває пишним світом, навіваючи нудьгу та розпач у глядача, в якого терплячка не є очевидною чеснотою. Крім, звісно, безперечних шедеврів на кшталт вищеназваного відеотвору Су Мей-цзе, яким протистоїть легіон недолугих відеовправлянь, розтягнутих у часі, неохайних за фактурою, туманних за задумом... порівняння з більшістю середніх зразків традиційного кінематографічного процесу може виявитися вбивчим для перших, не здатних витримати з ними жодної конкуренції [14, 5]).

Менш очевидними є інші мікропроцеси, які мають місце на обох фестивалях Венеції, наприклад, епізодичної реактуалізації класичного сюрреалізму, який за доби свого розквіту (1920–30-ті роки) не мав і сотой долі того шаленого резонансу, який отримав за періоду власної стагнації (не беручи до уваги саморозпуск авангардового гурту, який кіносфери не торкнувся, у останній і не було відповідної організації, співставної з

літературно-живописною). На 33-й Венеційській бієнале 1966 р. у павільйоні Франції спостерігаємо окрему ретроспективу з 36 картин 1934–65 років класика цього напрямку Віктора Браунера, румуна, напередодні вмерлого в Парижі, а наступного, 1967 р. головний приз Венеційського кінофестивалю отримує стрічка «Денна красуня» Луїса Бунюеля — іспанського сюрреаліста, який більшу частину свого життя провів у Парижі. Якщо остання подія дійсно стала подією у повному сенсі цього слова і мала найбільший комерційний успіх у творчості режисера [15, 264], то перша — лишилася загалом непоміченою в лабіринті інших показів на Бієнале (де, до речі, акцент у головному павільйоні було зроблено на місцевому футуристичному спадку, який майже не мав продовження у кінопрактиці, розпочатій у 1910-ті роки, яка не вийшла за межі історичного курйозу [16, 159]). З іншого боку, аналогічні випадки минулих десятиріч мали більше розголосу саме в «образотворчому секторі»: присудження 1954 р. Золотого лева Максу Ернсту викликало скандал у гурті його однодумців та виключення Ернста з цього гурта за підозри в угодовстві [17, 180], у той час як премія за вклад в кіномистецтво, яку отримав 1947 р. за «Сни, що можна купити за гроші» Ганс Ріхтер, було сприйнято більш адекватно, принаймні подібних суперечок не викликало, при тому, що це рішення було оприлюднено раніше. Сюрреалізм лишився для кінофестивалю екзотичною маргіналією, до якої можна ставитися доволі поблажливо — натомість на Бієнале він з'являтиметься знов і знов — переважно у складі різних ретроспектив (наприклад, 2013 р. — у проєкті Сінді Шерман, де знайшлося місце для еротичних рисунків Ганса Бельмера, з якими, до речі, сусідили колажі українського митця Сергія Зарви, за духом близькі до сюрреалізму [18, 321, 382]).

Більшу здатність до реагування начебто засвідчив кінофестиваль 1991 р., нагородивши власним Левом «Стомлених сонцем» Нікити Міхалкова — у той час, як «Червоний павільйон» Іллі Кабакова на Бієнале 1993 р. удостоївся лише почесної згадки серед інших проєктів. Насправді, журі образотворчих мистецтв виявилось значно проникливішим [19], аніж кінематографічне, позаяк у одному випадку схваленим став твір соц-арту, сповнений злого та критичного пафосу (Кабаков), у іншому — твір, позначений ностальгійною, квазі-критичною настроєвістю (Мі-

халков), який, на нашу думку, не пройшов випробування часом, перетворившись на сумнівний зразок радянського реабілітансу [20, 17]. Однак і головний приз кінематографічного фестивалю, де згодом було показано кілька сотень стрічок, за своїм значенням набагато переважає символічну відзнаку на фестивалю іншому, де одна кількість образотворчих артефактів вираховувалася кількома тисячами одиниць показу, тож і «помилка», якої припустився кінофестиваль видається нам ще більш разючою та невибачливою.

Відповідні порівняння може бути продовжено, однак і наведений матеріал засвідчує специфічність кожного із двох фестивально-венеційських дискурсів, які по-різному реагують на вимоги своєї доби і по-різному відображають її у своїх експонатах. Кінофестиваль лишається більш запитаним громадськістю, але представники цього виду мистецтва частіше з'являються у програмі конкурентного фестивалю — краще сказати, що ознак зворотнього процесу не видно, як і взагалі рідкістю є перехід із малярського цеху в кінематографічний (окрім, можливо, казуса Джуліана Шнабеля, який один із своїх фільмів присвятив саме живописцеві — американському бідоласі Баскії, та фільм від того не перетворився на історико-пізнавальний опус, зберігаючи почесні обриси повноцінної, нормальнопрокатної стрічки [21, 89]). Спокійніший ритм власне Бієнале спонукає її до більшої зваженості ситуації, хоч і позбавляє Бієнале необхідної за постіндустріальної доби жвавості. Деякі з перелічених прикладів показують, що загальне правило за таких обставин є відсутнім. Лідо та Джардіні в різні періоди часу є фаворитами глядацької уваги, почергово випереджаючи одна іншу — якщо взагалі доцільно казати про змагання у сфері мистецтва. Край цьому змагання може покласти хіба загибель самого міста Венеція про яку давно вже провокують кінематографісти, озвучуючи один із популярних мортуальних слоганів ХХ ст. (відомо, що Лукіно Вісконті збирався напочатку знімати свою «Смерть у Венеції» не за мотивами новели Томаса Манна, а за історією київської авантюристки Марії Тарновської, та необхідні кошти отримав лише «під Томаса Манна» [22, 265]), а художники воліють ширяти в емпіреях, не помічаючи очевидне. Якщо, звісно, не йдеться про виставку архітектурно-рятувальних проєктів, зазвичай у паралельних

програмах, які не роблять погоди Венеційської бієнале.

Ось і ще одна очевидна відмінність двох славетних фестивалів мистецтв і двох мистецтв узагалі. Окреме існування їх вже не видається ймовірним. Лише вічна дружба-ворожість у формі Together.

Використана література і джерела:

1. Esposizione d' arte. Platea' dell Umanita. – Venezia: Electa, 2001. – Vol. 1.
2. XLI. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. – Venezia Edizioni La Biennale, 1984.
3. *Сидор-Гібелінда О.* Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. – К.: Наш Час, 2008.
4. Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986.
5. *Друкарь И.* Советские фильмы на Международной киновыставке: Письмо из Венеции // Правда. – 1934. – № 220.
6. *Маркин П.* Искусство Третьего Рейха: Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: РИП-Холдинг, 2012.
7. *Сидор-Гібелінда О.* Слова і речі // Критика. — 2008. — № 7–8.
8. Антониони об Антониони: Сб. – М.: Радуга, 1987.
9. Искусство – путь к взаимопониманию людей // Искусство. – 1989. – № 6.
10. *Садуль Ж.* История киноискусства. – М.: Изд. иностр. лит-ры, 1957.
11. XXVI Biennale: Catalogo. – Venezia: Alfieri, 1952.
12. *Martino E di.* The History of the Venice Biennale. 1895–2005. — Venezia: Papiro Arte, 2005.
13. *Мазин В.* Хождения по Венецианской биеннале' 99 // Художественный Журнал. – 1999. – № 34/35.
14. *Шеремет А.* Вид із Венеції // День. – 2001. – № 109.
15. Бунюэль о Бунюэле: Сб. – М.: Радуга, 1989.
16. 33-a Biennale Internationale d' Arte. – Venezia: Giulio Bolaffi, 1966.
17. *Женье-Жандрен Ж.* Сюрреализм. – М.: НЛЮ, 2002.
18. La Biennale di Venezia: Il Palazzo Enciclopedico: Exhibition. – Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013. – Vol. 1.
19. *Неделковска Л.* 45 Биенале во Венеција // Големото стакло. – 1995. – Број 1.
20. *Москвина Т.* Беда от русского сердца // Столичные новости. – 1999. – № 7.
21. *Maltin L.* 2000. Movie & Video Guide. – New York: A Signet Book, 1999.
22. *Орел Е.* Мир Венеции. – Харьков: Фолио, 2012.

МІСТО ЯК АРПРОСТІР КІНЕМАТОГРАФУ

Кінематограф — породження міської цивілізації. З перших моментів свого існування камера кінооб'єктива була спрямована на суто урбаністичні локації: ворота фабрики, з яких виходить натовп робітників, або вокзальний перон, біля якого зупинився потяг. У ранніх фільмах місто, міські вулиці лишалися просто місцем, де розгортаються події. Поступово камера почала виявляти в них риси поетичності, емоційного настрою, ліричного забарвлення. Прикладом можуть слугувати міські пейзажі у відомому серіалі Луї Фейада «Фантомас». На думку Жоржа Садуля, п'ять серій «Фантомаса» (квітень 1913 — липень 1914) були шедевром Фейада. «Цей щирий і гарячий прихильник Понсона дю Террайля виявив, що йому притаманне поетичне сприйняття реального життя і природи, а ще більше — поезії паризьких вулиць, які так багато дали мистецтву Бальзака. Ці дахи, якими втікає Фантомас, овіяні глибоким ліризмом... Сірі стіни, віконниці, бруківки, фіакри, важкі ломовики, старомодні таксі. А на задньому плані кілька впертих роззяв дивляться як знімається фільм» [10, 428].

На поетичність і ліризм, з яким французький кінематограф відтворює на екрані поезію міських вулиць і майданів, парків і набережних, звертає увагу відомий дослідник цієї кіноепохи Оксана Мусієнко [6]. Натурні зйомки і колосальні декорації, коли прямо в ательє відтворюватимуться вулиці Парижа і Гавра. Рене Клер, який у перших своїх стрічках роздивлявся Париж, що заснув, як з авто, що мчить порожніми вулицями, так і з висоти Ейфелевої вежі, в наступних своїх фільмах починає разом з талановитим художником-декоратором Л. Мейорсоном, будувати свій Париж у павільйоні студії. Найпоетичніший образ складається в першому звуковому фільмі Рене Клера «Під дахами Парижа» (1930), де камера оператора Ж. Переналія панорамуючи паризькі дахи рухається в одному ритмі з мелодією пісеньки про кохання і квітучий травень, що її виконує гурт па-

рижан на невеличкому, затисненому з усіх боків старовинними будівлями майданчику.

Містом мороку і туманів постає Гавр, створений творчою фантазією режисера М. Карне, оператора Е. Шуфтана і художника О. Траунера. Марсель Карне відмовився від натурних зйомок, прагнучи не стільки до реального відтворення місця дій, скільки до створення певного настрою, який домінує в «Набережній туманів» (1938), і в інших його стрічках кінця 30-х років, що увійшли в історію кіно, як твори поетичного реалізму. Фільми цього напрямку передають здебільшого похмуру і, разом з тим, поетичну ауру великого міста, серед якого губиться людина. Відомий історик французького кіно П. Лепроон акцентує увагу на атмосфері «Набережній туманів», зауважуючи, що реалізму немає «ні в персонажах, ні в діях, ні навіть у декораціях, котрі свідомо зроблені таким умовним як і все інше, подібне до тераси Ельсінора: оповитий туманом барак, вулиця з блискучою від дощу бруківкою, крамниця дрібничок: «злачні» місця — дансінг, ярмаркові гуляння... Цей суто поетичний світ лише здається реальним. Він існує в нас, як ті пейзажі зі сновидінь, в яких нам випадає іноді заблукати» [5, 364–364].

Карне визнавав вплив на його твори німецького експресіонізму. З ним працювали такі видатні оператори цього напрямку, як Є. Шюфтан і К. Куран. Як зазначає відомий український історик кіно Оксана Мусієнко, кіноекспресіонізм Німеччини залишив свій слід майже у всіх світових кінематографіях і однією з його провідних візуальних тем став образ міста в найрізноманітніших стильових варіаціях [7].

Експресіонізм, який, за словами одного з його знаних теоретиків Рудольфа Курца, хоче не пасивно сприймати, а творити дійсність. «...Існує атмосфера пейзажу, яку звичайними засобами на плівці передати неможливо. Так, наприклад, «дух» столичного міста в нічному освітленні вислизає від камери, його треба свідомо конструювати» [1, 53].

Вражає той діапазон, в якому відтворюється місто в найрізноманітніших його іпостасях. Це нахилені врізnobіч готичні будиночки з баштами — місто побачене очима безумця і створене фантазією художників-експресіоністів Г. Варма, В. Реріга і В. Реймана в «Кабінеті доктора Калігарі» (1920) Роберта Віне.

Це і грандіозний мегаполіс майбутнього «Метрополіс», творіння Фріца Ланга, здійснене в павільйонах УФА.

З особливою увагою вдивлялись митці експресіоністи в міську вулицю. «В німецьких фільмах — особливо нічна, з її темними кутами, в які провалюєшся, наче в ополонку, з її блискучою метушнею, вуличними ліхтарями, що випромінюють туманне світло, рекламами, що блищать, фарами автомобілів, що блимають, асфальтом, що блищить від дощу, таємничими вікнами будинків... ця вулиця перетворюється на долю, яка кличе і зваблює» [1, 126].

Таким постає міський простір у фільмі Карла Груне «Вулиця» (1923). Зачарований вогнями нічної вулиці маленький буржуа прагне втекти від повсякдення. Таємничий простір наповнений предметами, що втрачають свої реалістичні обриси і перетворюються на щось підступне і фантастичне: «рекламний щит перетворюється на очі демона, у вітрині, поряд із зображенням круїзного пароплава, що кличе в подорож назустріч невідомому, відбивається привабливий жіночий силует, за яким теж можна рушити. Це мінливе відображення бажаних предметів і людей на скляних поверхнях часто зустрічається в німецьких фільмах» [1, 127].

Німецькі кіномитці не лише творили таємничі, майже містичні, образи міст у павільйонах студій. Вони виходили з кінокамерами на реальні вулиці реальних міст. Одним з таких виразних прикладів перетворення реального міста на мистецький витвір став фільм Вальтера Руттмана «Берлін. Симфонія великого міста» (1927). Задум виник у сценариста найвідоміших експресіоністських фільмів Карла Майера. Він вирішив показати перебіг життя німецької столиці від ранкового пробудження до нічного занурення у сон.

Майер знайшов однодумця в особі знаменитого оператора Карла Фройнда, який блискуче володів рухомою камерою, що він продемонстрував у роботі над фільмом Фрідріха Мурнау «Остання людина» (1924). Але стрічку Мурнау повністю знімали в павільйоні. А задум Майера передбачав роботу на натурі, можливість схопити життя зненацька. Фройнд винайшов кілька пристосувань, що давало йому можливість знімати прихованою камерою. Для цього він не лише використовував напівзакриту вантажівку з отворами на борту, де і були встановлені камери. Фройнд навіть мав спеціальний футляр, що нагадував звичай-

ний портфель, куди також було вмонтовано камеру для прихованої зйомки. Сам оператор стверджував: «Лише така зйомка і є справжнім мистецтвом. Чому? Та тому, що лише вона здатна закарбувати життя. Традиційні фотографії, де люди посміхаються, кривляються, позують... Фу! Це не мистецтво. Але, коли камера діє невимушено, на плівці виникає життя, реалізм. Так, це і є кіно в чистому вигляді» [3, 187].

До проекту приєднався режисер-авангардист, автор цілого ряду абстрактних опусів, майстер ритмічного монтажу Вальтер Руттман. Їхня зустріч з Фройндом вирішила долю фільму. «Можливість постановки з'явилась у той день, коли я зустрів Карла Фройнда, який думав про теж саме. Протягом кількох тижнів ми разом з чотирьох годин знімали місто, що спить» [11, 388].

Рутман, за його словами, весь час відчував колосальний спротив матеріалу. Вони з Фройндом відчували себе мисливцями, що ганяються за здобиччю. Значно легше для операторів було знімати рух, а ніж повний спокій міста на світанку або вночі. Руттман монтував свій фільм за принципом аналогії, співставляючи певні рухи та форми. Історики кіно вважали, що цей прийом блискуче працював, коли йшлося про неживі предмети і давав збої при спробах відтворити людські постаті. Це дало привід закидати авторам певну поверховість. І все ж Руттману вдалося, за словами Кракауера, відтворити поперечний перетин весняного дня у Берліні. Ліва критика охоче закидала цьому беззаперечному майстру пластичних мелодій безідейність та холодний об'єктивізм і протиставляла йому революційний пафос Вертова та групи кіноків. Але, як це не парадоксально, Вертов теж зазнав жорсткої критики вже в радянській пресі, де йому інкримінувалось захоплення машинами і механізмами, нехтування людиною і об'єктивізм. Такі закиди були зроблені на адресу фільмів «Одинадцятий» (1928), «Симфонія Донбасу» (1930). Та найбільш негативно було сприйнято «Людину з кіноапаратом», де Вертов спробував найпоспідовніше втілити основні принципи кіноків.

Фільм було розпочато ще в 1927 році, та завершити його Вертов зміг лише працюючи в Україні в системі ВУФКУ в 1929 р. Сам Вертов вважав свій фільм складним експериментом, втечею від театру і літератури і протиставлення бачення недосконалого

людського ока кіно-оку, озброєного кіноапаратом. Людина з кіноапаратом з'являється як деміург, що творить свій світ, який не існує в реальності хоч і вибудовується він з цеглинок цієї реальності. На екрані виникає образ мегаполіса, в якому об'єднуються локуси Харкова, Одеси і Києва. Щоб показати пульсацію життя сучасного великого міста, Вертов використовує велику кількість прийомів: протиставляючи інерцію і рух, режисер використовує уповільнену і прискорену зйомку, багатократну експозицію, колаж, роздвоєння зображення. Це все багатство прийомів дало підстави звинуватити автора у формалізмі. З різкою критикою стрічки виступив Сергій Ейзенштейн.

З сучасної точки зору, можна впевнено сказати, що це найособистіший і найлюдяніший фільм Вертова. Як стверджує дослідник Вертова Л. Рошаль: «Побудова по законах внутрішнього монологу визначило формальне новаторство картини»[9, 199]. Камера оператора М. Кауфмана простежує потік людського життя в ритмах мегаполісу, життя в різних його фазах — щасливих і трагічних. На екрані пройдуть і щасливі закоханні, і пара, що розлучається, будуть сміливі кадри приходу людини в світ і відходу з життя, тобто виразно звучать екзистенціальні мотиви. У фільмі Вертов повертався до своїх улюблених кінотем, які мали місце в «Кіноглазе» — народження дитини, виступ китайського фокусника та інш.

Порівнюючи фільми Руттмана і Вертова, дослідники нерідко закидають першому соціальну невизначеність, душевний неспокій. У фільмі Вертова бачать соціальний оптимізм, життєстверджуюче світосприйняття. З нашої точки зору, причину неминучої цінності «Людини з кіноапаратом» визначив З. Кракауер: «Якщо фільм Вертова “Людина з кіноапаратом” не просто одиничне і випадкове явище, то він означає прорив в російське мислення, зациклене на політиці... Його фільм боязко і майже сором'язливо звертається до вічних питань, що стосуються сенсу існування, як колективу, так і окремої людини» [12, 69].

Вертовські впливи простежуються в картині французького режисера Жана Віго «З приводу Ніцци» (1930). Це тим більше очевидно, що оператором стрічки був Борис Кауфман, брат Вертова. «З приводу Ніцци» — дебютний фільм Ж. Віго. В об'єктиві — одне з найкрасивіших міст Франції у веселі дні карнава-

лу квітів. Проте автори фільму не мали наміру перетворювати кадри стрічки у святкові листівки. Їх погляд жорсткий та іронічний. Віго майже по-вертовськи зіштовхує контрастні теми: фешенебельні готелі й тісні вулички бідних кварталів, розваги багатих буржуа на Англійській набережній і в казино, — серед сміття, позбавлених сонця провулків — ігри позначених виродженням і хворобами підлітків, чисті води моря — і стічні канали, де перуть білизну змучені працею жінки.

Поступово приходить усвідомлення, що всіх — і багатіїв, що насолоджуються життям, і бідняків, що приречені на злиденне існування, чекає один фінал. Камера піднімається на оточуючі Ніццу пагорби, а спостерігає цвинтар із порушеними, занедбаними пам'ятниками. Як підтвердження цих мотивів сприймається також епізод карнавальної ходи. Розкішні квіти падають під колеса карнавальних колісниць, під ноги перехожих, перетворюючись на брудне місиво. Сам Віго сформулював екзистенціальний зміст своєї стрічки так: «Блакитне небо, білі будинки, чудове море, сонце, райдуга кольорів, радість у серці — такою може здаватись атмосфера міста. Та це лише ефемерна скороминуща видимість. Смерть завжди підстерігає людину в місті розваг» [2, 205].

Для видатних кіномитців відтворене на екрані місто дало привід до глибоких філософських і соціальних узагальнень. Мистецькі осягнення образів міста відбулися як у мельєсівському ключі (створення декорацій у павільйоні), так і в люм'єрівському, тобто в їх документальному відтворенні. Але і тут об'єктив кінокамери не просто фіксував реальність. Такі кіномитці, як Вальтер Руттман, Дзига Вертов, Жан Віго йшли шляхом її всебічного філософського осмислення.

А чи пощастило в кінематографі Києву? Чи часто з'являються перед кінооб'єктивом вулиці, майдани, парки одного з найкрасивіших міст Європи. Переглянувши відповідну фільмографію, можна переконатись: у Києві розгортаються події понад 70 стрічок. Як вже зазначалось, простір Києва став художньою складовою образу мегаполісу в картині Дзигі Вертова «Людина з кіноапаратом». Виникає місто і в кадрах фільму М. Кауфмана «Навесні», адже стрічка в основному знімалась на київських вулицях та околицях. Фільм Кауфмана привертає увагу ще й

тому, що автор його, як ніхто до того, не відчув зв'язок Києва з природою, весною, яка владна крокує його вулицями.

Софійську площу міста закарбовано в довженківському «Арсеналі». Щоправда, і велична Софія Київська, і монумент Богдана Хмельницького стають тлом для іронічного трактування історичних подій. Колишній учасник визвольних змагань режисер Олександр Довженко був глибоко розчарований в їхніх провідниках і не пошкодував сатиричних фарб для їх зображення, для характеристики тих, хто зібрався на священному для киян місці в підтримку УНР. Працює на зниження перетворення пам'ятника Хмельницькому у таку-собі глядацьку трибуну, яку обліпили десятки досить байдужих спостерігачів.

Кінематограф перетворював вулиці Києва на вулиці інших міст, зокрема, Парижа. Це сталося під час зйомок фільму Н. Охлопкова «Проданий апетит». Ось як описав цей маскарад очевидець знімального процесу, кореспондент часопису «Кіно» Т. Ятко. «Париж тимчасово осівся у Києві. Вулиці прибирались у пишні кольори суконь, у чорно-білі плями сюртучних пар, візиток і циліндрів, крохмаленої білизни. Кафе на даху, квітники, паризький автобус...

Ранком, коли сонце, мов корова язиком, вилизує вчорашні калюжі, до під'їзду готелю «Палас» з'їжджаються чудні екіпажі: дві легкові машини, грузовик і славнозвісний «паризький автобус».

Знімання пересувається з місця на місце. Михайлівський узвіз, пасаж, опера, Музей Революції, сад 1-го травня перетворюються на галасливі і жваві кутки Парижу... і скрізь, і завжди невтомні юрби глядачів» [14, 4–5].

Роль іноземних міст Києву випадала нечасто. А у післявоєнних роках цю почесну місію перехопили столиці прибалтійських республік СРСР. Найкраще вона вдавалась Таллінну з його бруківкою, вузькими вуличками, середньовічною архітектурою. З Таллінном досить успішно конкурував Львів. Там знімалися найвідоміші сцени з фільму «Д'Артаньян і три мушкетери» (1978) режисера Георгія Юнгвальд-Хилькевича.

Треба зауважити, що в радянську епоху місто як таке, за винятком «колиски революції» Ленінграда і столичної Москви, не дуже цікавило і привертало увагу кінематографістів. Воно потрапляло в об'єктив найчастіше, коли воно ставало будівель-

ним майданчиком нових підприємств, і голос диктора бадьоро сповіщав, як на них будуть виконуватися і перевиконуватися наші славні п'ятирічки. Об'єктиви кінокамер були націлені на грандіозні будівництва, в Україні перш за все на Дніпрогес. У показі міста був основним такий часовий принцип: темне минуле, енергійне сьогодні, світле завтра. За таким принципом було побудовано стрічку В. Пудовкіна «Петербург-Петроград-Ленінград» (1927) і Ф. Ермлера «Уламок імперії» (1929). У першому столиця імперії сприймається очима селянина, що приїхав на заробітки. У другому — герой повертається після поранення вже до іншого, соціалістичного міста, і сприймає його з подивом і недовірою. Зусиллям своїх ближніх він, зрештою, вписується у ритму нового соціалістичного життя.

Такою було схема показу кінематографом сучасного міста: колись і тепер. В цьому плані цікаво пригадати нереалізований сценарій ранніх ФЕКСів «Електрична жінка». Там йдеться про фантастичний новий винахід Едісона — електричну жінку, яка наділена чудесною силою приводити в рух будь-які прилади та машини. Але, дивним чином, у голівці породження Едісона оселяються комуністичні ідеї і жінка відбуває в Петроград. На той час у місті панує НЕП і нове життя на якийсь час відступає. Порятунком лише на початку роботи Волховбуду, яка гальмується через відсутність одного кесона. «Електрична жінка» занурюється у воду і перетворюється на кесон. «З першою хвилиною струму в Петрограді всі ознаки старого побуту вмирають, машини починають діяти — лампочки спалахують, працює кіно, мчать авто і трамваї. Петроград повертається в СРСР» [4, 88].

Київ у 20-ті роки ХХ ст. значно менше захоплював уяву кінематографістів, ніж «колиска революції» — Ленінград, або столиця СРСР Москва. До 1934 р. столицею України був Харків, форпост наступу більшовизму на українську землю. Культурне життя теж переміщувалось у столичне місто. Там працював «Березіль» Л. Курбаса, творили видатні художники-авангардисти, в Харкові знаходилось Всеукраїнське кінофотоуправління, що керувало українським кінематографом. Така концентрація кращих представників української творчої інтелігенції набагато полегшила «роботи» каральних органів кінця 20-х років.

Щодо Києва, то його ландшафти найчастіше з'являються як

фон, що не несе на собі естетичного навантаження. Наприклад, знамениті дніпровські схили можна побачити в популярній довоєнній стрічці «Винищувачі» (1939, реж. Едуарда Пенцлін та В. Кучвальський). Київські пейзажі стають місцем драматичних подій: головний герой, лейтенант Кожухаров (М. Бернес) через спалах феєрверку пошкодив зір. Вже в повоєнний час Київ стане місцем дії веселої спортивної комедії «Центр нападу» (1946, реж. С. Дерев'янський, І. Земгано). В суворі повоєнні часи влада всіляко заохочувала постановку комедій, проте фільм здався вже занадто легковажним суровим критикам. Проте поїздки героїв на мотоциклі дають нам сьогодні можливість оглянути тодішній Київ, який піднімався з повоєнних руїн.

Своєрідно побачив Київ один з найкращих українських кінокомедіографів — Віктор Іванов. Його стрічка «За двома зайцями» (1961) є незаперечною класикою. В ній увічнено київський Поділ з його гамірним натовпом, узвозами, що ведуть до «верхнього міста», звідки відкривається вся краса Дніпра, його луг, далекі ліси.

Російський філософ Григорій Фетодов у своєму нарисі «Три столиці», надрукованому у Парижі у 1926 р., звертав увагу, що духовність і краса Києва нерозривно пов'язана з його ландшафтом. У світі існує небагато великих міст, де так глибинно відчувається цей зв'язок. Оксана Мусієнко розглядає, зокрема, аналогічний зв'язок природи і культури у творчості Федеріко Фелліні, [8], коли через таку призму читає один з найособистіших фільмів режисера «Рим», де місто є у рівній мірі як продовженням архітектури, так і природи: «Саме місто, місто з води і землі, розкинулось в горизонтальній площині і послуговує ідеальним майданчиком для польоту фантазії». [13, 153].

Серед сучасних режисерів середнього покоління варто згадати стрічку Олександра Шاپіро «Путівник» (2004). Одинадцять коротких новел про Київ — путівник по відомих пам'ятках центру міста і обшарпаних спальних районах з розваленими стадіонами і купами брухту. І крупними планами мешканці в цих районах з їх прозаїчними щоденними турботами. Проте, чим би вони не займалися: чи то обговорювали обмін квартири, чи винаймали собі житло, чи обговорювали достоїнства та недоліки нічних клубів, у яких вони охоче зависають — вони виглядають,

завдяки зусиллям кінокамери, що спотворює їх обличчя, якимись монстрами. А через весь фільм рефреном проходять кадри хроніки Києва 60-70-х років з їх награним оптимізмом, смішними тролейбусами, нечисленними автівками і сіреним заклопотаним натовпом. Той Київ пішов у минуле назавжди і, ставши підґрунтям, а дисонансом того, що ми бачимо у сьогоденні.

Можна констатувати, що на зміну парадному офіційному Києву, знятому байдужим об'єктивом 60–80-х років, прийшло зле око молодих кінематографістів, які готові були сказати, як Києву, так і всій Україні «Гуд бай!». Сьогодні в баченні Києва українськими злими ми спостерігаємо глибинні метаморфози, бо такі метаморфози переживає сам Київ. Кінематографісти перейшли від нищівної гострої соціальної критики до безпафосної героїки. Київ — місто доленосних змін, знімальний майданчик цих змін. Точні, короткі документальні замальовки, що знайомлять глядача у тому числі і з новою архітектурою Києва — архітектурою барикад. І хоч люди на цих барикадах були часто в масках — камера зуміла вихопити блиск їх очей.

Безумовно, що кіно-замальовки зими 2013–2014 р., зрештою, складуться в повнометражні документальні фільми про величкий і трагічний період нашого міста, який вже увійшов до світової історії під назвою «Євромайдан». У березні 2014 р. на відкритті 11 Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини було презентована хроніка Українського протесту «Євромайдан. Чорновий монтаж», де епізоди майбутніх фільмів про Євромайдан, складаються у калейдоскоп революції, який не потребує, коментарів, де Київ стає вже не просто знімальним майданчиком, а серцем Революції гідності.

26 березня, 2014 р. Київ

Використана література і джерела:

1. Айснер Л. Демонический экран/ Лотте Айснер — М.: Пост Модерн Текнолоджи, 2010 — 258 с.
2. Жан Виго. «По поводу Ниццы» / Жан Виго — М.: Искусство. 1979 — 264 с.
3. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. / Зигфрид Кракауэр — М.: Искусство. 1977 — 352 с.

4. *Козинцев М., Трауберг Л.* Женщина Эдисона / Михаил Козинцев, Леонид Трауберг // Киноведческие записки. Вып. 7. М.: 1990. — С. 88
5. *Лепроон П.* Современные французские режиссеры. / Пьер Лепроон — М.: Изд. иностр. лит. 1960. — 520 с.
6. *Мусієнко О.* Урбаністичні мотиви у французькому кіно / Оксана Мусієнко // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. — К.: Міленіум, 2008. — Вип. 13. — С. 75–84.
7. *Мусієнко О.* Метафізика міського ландшафту / Оксана Мусієнко // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. — К.: Музична Україна. —2008. — Вип. № 9. — С. 165–176
8. *Мусієнко О.* Кінематограф Фелліні: парадигма природи і культури / Оксана Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., Черкаси: КНУТКТ;— 2009. — Вип. 4–5. — С.182–201
9. *Рошаль Л.* Дзига Вертов / Лев Рошаль — М.: Искусство. 1982. — 266 с.
10. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино// Жорж Садуль — Т. 2. М.: Искусство, 1958. — 523 с.
11. *Садуль Ж.* Всеобщая история мирового кино.Т. 4. 1-й полутом/ Жорж Садуль. — М.: Искусство. 1982. — 528 с.
12. Українське німе. К.: Державне агентство України з питань кіно. 2011. 360 с.
13. *Феллини Ф.* Делать фильм /Ф. Феллини. — М.: Искусство, 1984. — С. 153
14. *Ятко М.* Скажений автобус // Микола Ятко — Кіно. — 1927, 17 вересня. — С. 4–5.

ФІЛОСОФІЯ ТВОРЕННЯ-СПРИЙНЯТТЯ ЕКРАННОГО ОБРАЗУ У СХІДНІЙ МОДЕЛІ СВІТУ

Однією зі складових загальної культури, яка тенденціями свого розвитку визначає духовний стан людини є візуальність. Специфіку сприйняття візуального розглядали Р. Арнхейм [1; 2], Ю. М. Лотман [13], Базен А. [3], на прикладі впливу кінематографа на глядача. А. Боленков [4] у ключі розвитку медіа-арта; А. Ю. Дроздов [5], Ж. Лакан [12] і Н. Соколов проводили соціально-психологічний аналіз впливу телебачення. Дані дослідження проблеми візуального виконанні здебільшого у філософсько-культурологічному ключі. Проблематика даної роботи торкається специфіки візуального, а радше — філософії художнього образу у східній моделі світу.

Людина сходу пізнає світ практично-конкретно-чуттєво. Дивиться, слухає дуже уважно. Погляд подовжується у слухові, нюхові, дотикові, смаку. Саме візуальною перцепцією «ближнього» оточення, простору обумовлена така система світовідчуття, світосприйняття.

У східній «картині світу» погляд виступає одночасно і як спосіб безпосереднього опанування оточуючої дійсності («зовнішнє», чуттєво-зорове сприйняття), і як спосіб бачення себе, який переходить в інтроспекцію («внутрішнє бачення», споглядання, інтенсивне розуміння, яке дозволяє проникнути у сутність речей). У кіномистецтві країн сходу даний культурологічний аспект має вираження у так званих «медитативних» картинах. Ми маємо справу із певною формою глядацької музики, яку слід осягати «широко закритими очима» й слухати поглядом. Увага «слухаючого погляду» — близький естетичний аналог практики споглядання. Автор піддає аналізу стрічки таких режисерів як Одзу Ясудзіро, Куросава Акіра, Сьохея Імамури, Кей Кумаї, Хірокадзу Корееда, Такесі Кітано, Кійосі Куросави, Наомі Кавасе, Сіндзі Аояма, Вонга Карвая, Кім Кі Дука, Цая Мінляна,

Чжан Імоу, Цзя Чжанке, Апічатпонга Вірасетакуна та інших. На прикладі їх картин: «Дорога додому», «Вугор», «Пустий дім», «Подих», «Час», «Ліс скорботи», «Евріка», «Парки Токіо», «Поезія», «Натюрморт» etc. — вишуканого тонкого кіно, із виваженими діалогами, у яких простежується мотив екзистенційного відчуження, констатується самотність людини у східному світі групових цінностей. Це стрічки кіносередовища, замість кіновидовища. Це монотонність, яка позбавлена бідності, бідність, звільнена від нудьги, нудьга без стомленості.

Виразна дієвість візуальних засобів, де колір — інструмент, який наприклад у фільмі «Дорога додому» Чжана Імоу розділяє час дії на сучасне і минуле. У своїй подальшій масштабній стрічці «Герой», багатопаровий сюжет режисер вибудовує за допомогою кольору. Кращі воїни, вороги імператора царства Цинь, — Зламаний меч, Сніг, що летить, Велике Небо і Безіменний викладають ті чи інші події під власним кутом зору, означені своїм кольором. Правда, суть подій губиться поміж інтерпретацій...

У стрічці «Евріка» Сіндзі Аояма колір навпаки позбавлений насиченості, як в акварелі, створює атмосферу моно-но аваре. Користуючись мовою коанів, споглядаємо прозорий звук, чуємо тихий колір. Медитативний погляд в реальність. Режисер стрічки «Червневий змій» Шінъя Цукамото навмисне обирає сине-білу палітру, зображаючи кризу сімейних стосунків на тлі літнього сезону дощів у Японії.

Надзвичайно глибоко і зворушливо передав настрій трагічної краси режисер стрічки «Поезія» Лі Чан-дон. Режисерська увага фокусується навколо головної героїні, жінки поважного віку — Міджи, яка самотужки виховує онука-підлітка. У сюжетобудові картини два наріжних конфлікти — страшний діагноз хвороби Альцгеймера у Міджи й згвалтування і смерть дівчини-школярки, до якої причетний її онук. Без зайвого нагнітання, пафосу і трагедії, кіноповідь розгортається у площині внутрішніх переживань Міджи. Поетичний гурток, до якого примкнула жінка — її персональний острів спасіння, затишний притулок, у якому вона знаходить внутрішню гармонію, вчиться відкривати поезію в собі, закохуватися у прості речі...

Однією з головних інтенцій картини — попри суворі життєві

обставини, жорстокість і цинізм сучасних людей — вміти помічати красу навколишнього світу, вчитися знаходити її всередині себе...

Метафоричність — одна із загальних ознак цих стрічок. Мотив дороги («Дорога додому», «Євріка», «Ліс скорботи»), як певний шлях, рух, зміни, процес осягнення істини... Дім («Пустий дім») — затишна статика, притулок від негараздів. Вода (ріка, дощ) — також універсальний символ очищення, оновлення (ріка Янцзи «Натюрморт»).

Художньо-вдумлива аскетична форма кінооповіді, фатальне відчуття розчарування, загальний вирок інституту шлюбу, криза спілкування, екзистенційний мотив відчуженості, оглушливої самотності все це відзначається й декларується у низці стрічок. Спостерігається мовчазний герой-бунтар, протест якого виражається у інтровертний спосіб. Зокрема герой фільму «Вугор» режисера Сьохея Імамури вбиває свою зрадливу дружину і сам здається поліції. Улюбленим хобі Ямасіту, після звільнення, стає рибалка, де він, зрештою, знаходить свого відданого друга, вугря, який вміє надзвичайно уважно слухати.

Так, мовчазний герой фільму «Пустий дім» режисера Кім Кі Дука — Те Сук подорожує містами на мотоциклі, обираючи собі порожні будинки як тимчасовий притулок. Його інтровертне захоплення — це одиночні партії гольфу, який виступає, як функціональний аналог медитації. Механічна монотонна дія налаштовує на внутрішні роздуми, діалог із собою. Криза сімейних стосунків у фільмі «Пустий дім» має прояви насильства чоловіка над жінкою. Сун Хва потерпає від тиранії й внутрішньо замикається, занурюється у себе і ...не розмовляє. Відсутність внутрішнього контакту зі світом виражається у відсутності зовнішнього контакту — вербального.

До антивербальних філософських притч із напруженим внутрішнім конфліктом позначених «статичним драматизмом» [11], слід віднести стрічки режисерів Хіросі Тесігахари «Жінка у пісках» (Спеціальна премія Каннського МКФ 1964р.) й Кането Сіндо «Голий острів» («Великий приз» Московського МКФ 1961р.). Зокрема головна героїня стрічки «Жінка у пісках», втративши родину, знаходиться сам-на-сам зі стихією, «бореться» із нею і вдень, і вночі. Але змінити свій спосіб життя, залишити оселю,

де загинули її чоловік і дитина, податися до великого міста — видається для неї неможливим. Це тривале важке існування, позбавлене будь-яких барв, маленьких і великих радощів — її карма, з якою треба лише змиритися. Нікі Дзюмпей, чоловік, який випадково потрапив до молодой жінки, переживає певну внутрішню трансформацію. На початку, сприйнявши оселю жінки як смертельну пастку, всіма силами намагається вибратися й втекти з неї, зрештою відмовляється від цього задуму й залишається, знайшовши новий сенс буття...

«Голий острів» режисера Канета Сіндо — це картина безсловесної боротьби селянина з нещіддаточною землею. Подружжя і двоє їх синів, змушені весь час піднімати величезні відра із водою на гору, із надзвичайною обережністю нести, щоб не розлити жодної краплини, життєдайності. Острів, як і оселя жінки у пісках, символізують відокремленість від зовнішнього світу, а їх неродюча земля, так само як хиткі піски молодой жінки — усвідомлений мікрокосм. Острів, піски можна сприймати як символи Японії. Сейсмічна активність земель, острівна відгородженість сформували й загартували національний характер жителів, які тяжіють до тісного зв'язку з природою. Чотири титри, які ми спостерігаємо протягом фільму «Голий острів»: «Осінь», «Зима», «Весна», «Не дивлячись на все — вони продовжують жити» виводять картину на філософський рівень, натякаючи на сталу циклічність буття. Стрічки «Жінка у пісках» й «Голий острів», які позбавлені соціального пафосу й подробиць тогодення, набувають позачасового звучання.

На окрему увагу заслуговує національний діалект жорстокості. Демонстрацією спалахів насилля простіше за все присвоїти стрічкам екшн, історичним фільмам-двобою, гангстерським, кримінальним бойовикам, але найцікавіші — авторські роботи, зокрема японця Кітано Такесі, китайця Цзя Чжанке, гонконгівця Джонні То, корейця Кім Кі Дука та інших, які вибудовують чіткий зв'язок між самотністю і насиллям. Тема жорстокості у роботах згаданих режисерів виступає як один з елементів кінематографічної мови. Способи прояву насилля — самотні, полягають у поведінкових стереотипах, сформованих під час культурно-історичного процесу. А насильство, як прояв агресії — один з способів міжособової комунікації, виступає інстру-

ментом, який допомагає оголити внутрішній драматизм ситуації. Афект — це вихід за межі етичного поля у зону зіткнення культурних кодів із первісними інстинктами. «...У своїх стрічках — пише Цзя Чжанке — я досліджував традицію міжособистісних стосунків у китайському суспільстві, процес трансформацій таких понять як дружба і любов. Сьогодні зв'язок із традицією перерваний остаточно, виникають нові типи взаємовідносин, нове відчуження: особливо безсилим себе відчують молоді люди, які не знають, що протиставити цій ситуації, як себе захистити...» [7].

Входження в систему світобачення зсередини дозволяє точніше вибудувати низку незвичних ракурсів культури Сходу й побачити її прояви під час перетинів різних світів — баченого-небаченого, сакрального-буденного, «внутрішнього»-«зовнішнього». «Погляд» — здатен не лише сприймати оточуючий світ, але й творити його наново.

Характерне для людини сходу естетичне осягнення світу призвело до своєрідної естетизації основних концепцій буддійської філософії. Так, ідея тлінності й ефемерності усіх життєвих процесів і явищ своєрідно інтерпретувалася в елегійному ключі й була представлена у вигляді мотиву мудзьо (нестійкості). Життя сприймалося в її сумній принадності, чарівності, яке заклиало милуватися кожною миттю в «цьому часі і в цьому просторі». Неможливо обійти увагою фундаментальний естетичний принцип «моно-но аваре» — стан природної гармонії, рухливої рівноваги між предметом/явищем і людиною, здатною пережити його повноту.

Почуття схвилюваності від зіткнення із таємною красою культивувалося і синтоїзмом, в основі якого був захват, почуття подиву перед світом, прагнення не стільки осмислити, скільки пережити явище. Хісамацу Сін'їті, теоретик дзенського мистецтва, перераховує чотири різновиди аваре: краса душевного руху краса гармонії, краса печалі краса витонченості. Якщо людина здатна відчувати моно-но аваре, то це означає, що вона здатна співчувати і навпаки. Краса етична, інакше б вона не стала б законом мистецтва, його рушійною силою. На ряду з естетичною категорією аваре — стоїть юген. Різниця між цими двома концепціями краси полягає в тому, що перша — моно-но

аваре — знак дружельюбного настрою, якоїсь безтурботності людей. Аваре розуміється як печаль, не скорбота, а лише гра в неї. Естетизується швидкоплинність цвітіння сакури. Юген — це аваре, яке пройшло крізь жорстокі самурайські бої, загострене відчуття хиткості існуючого й непередбачуваності того, що буде. В юген — натяк на найвищу тайну, не милування світом, а здригання перед його неосяжністю. Якщо аваре — це світле ян, то юген — темне інь.

У сюжетобудові мистецтва екрану це виражається мінімалізмом засобів у створенні мерехтливої гри змістів, яка уникає прямолінійності. Пережити емоційний катарсис допомагає загальна тональність стрічок, мотиви печалі, яка просвітлює. Почуття суму за втраченим, скорботи, безсилля перед обставинами, які постають як карма. Акторська гра, як правило, позбавлена експресії («Голий острів», 1961, реж. Кането Сіндо; «Жінка у пісках», 1964, реж. Хіросі Тесігахара; «Легенда про Нараяму», 1983, реж. Сьохей Імамура; «Євріка», 2000, реж. Сіндзі Аояма; «Ліс скорботи», 2007, реж. Наомі Кавасае etc.). Дія позбавлена протиставлення статичності і динаміки. Краса кадру пронизана елегійним настроєм глибинний зміст цих картин пізнається внутрішнім баченням, інтуїцією глядача. Часто образна/візуальна естетика кадру виражена через ненасичену гаму відтінків, зберігаючи природню різноманітність...

Кожний національний чи історичний тип культури є неповторним світом, вибудованим певним сприйняттям людини, дійсності і самої себе. Тому метою нашого дослідження було саме розуміння культури, а серед основних завдань можна виділити такі — аналіз культури як системи культурних феноменів; виявлення ментального змісту культури; вивчення культурних кодів. У своєму інтерв'ю «Мої фільми можна дивитися без субтитрів» режисер сучасності Цзя Чжанке говорить про те, що чим більше він фільмує, тим більше він переконується у тому, що без глибинного розуміння національної історії ніколи не зрозуміти, що наразі відбувається у Китаї. А відповіді на сучасні питання, які багатьох пантеличать, приховані у минулому...[8]. Отже, збереження культурної самобутності складають умови подальшого духовного зростання.

Про японську культуру завжди говорять як про явище ціліс-

не, але позначене поєднанням двох складових. Перше — це традиційні феномени, які зросли з японської ментальності чи були асимільовані нею як духовно необхідні, а поряд з ними — ті, що сформувалися на інтернаціональній основі.

Немає такого національного мистецтва, яке б не було цікавим іншому народові, це доводить, що розбіжності не носять абсолютного характеру. Так, кожна культура має свій ґрунт, своє географічне, етнографічне соціальне середовище, в силу чого кожна культура має своє специфічне забарвлення. Але специфічне, національне одночасно є проявом загального, загальнолюдського: останнє складає сутність першого. І сутність ця полягає не в сукупності усіх емпіричних фактів і явищ, а у кожній із них, або як говорять поети «у краплі роси відображається всесвіт», «один колір не складає спектра», «одне крило не дає польоту». Там, де одне і те саме, немає розвитку, немає життя, оскільки незмінне, традиційне складає фундамент, а нове — спричиняє рух. Один з найвизначніших поетів хайку Мацуо Басьо казав: «Без незмінного немає основи, без мінливого немає оновлення» [9].

За В. Біблером (російський культуролог, філософ), кожна культура є своєрідним Дволиким Янусом, обличчя якого настільки ж напружено звернене до інших культур, до свого буття в інших світах, наскільки і всередину себе в намаганні змінити й доповнити своє власне бачення. Тому діалог культур уможливується тим, що всі культури мають спільну основу для свого будівництва — універсальні людські цінності. А мова екранного мистецтва — загальнозрозуміла система візуальних образів, здатна передавати проблеми як особистісного універсуму, так і людини у світі соціальної множинності. І чим більше стає діапазон знань людини (як культурних кодів), тим глибшає її розуміння світу. Через поліфонізм екранних мов нам відкривається поліфонізм буття, оскільки й візуальні образи являють різні способи мислення, сприйняття та віддзеркалення світобудови...

Використана література і джерела:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 391с.;
2. Арнхейм Р. Кино как искусство. — М: Изд-во иностр. лит., 1974. — 206с.
3. Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — 382с.

4. *Боленков А.* Медиа-арт как феномен современной культуры, // Социс, 2001. – № 8 – С. 26–31;
5. *Дроздов А. Ю.* «Агрессивное» телевидение: социально – психологический анализ феномена / А. Ю. Дроздов // Социол. исслед. – 2001. – №8. – С. 62 — 68.
6. *Загданский Е. П.* От мысли к образу. – 2-е изд., доп. – К.: Мистецтво, 1990. – 161 с.
7. *Искусство кино.* – М.: Искусство кино. – 2013. – № 7. — С. 71.
8. *Искусство кино.* – М.: Искусство кино. – 2013. – № 7. — С. 73.
9. *Кавабата Ясунарі.* Бі-но сондзай то хаккен. Існування і відкриття краси, Токіо, 1969. – С. 27–28.
10. *Крижанівський О. П.* Історія Стародавнього Сходу: Підручник. – 2-ге вид., стереотип. – К. Либідь, 2002. – 592с.
11. *Крючечников Н. В.* Драматический сюжет и характер. – Вопр. драматургии. — М., 1956. – Вып. 11. — С. 154.
12. *Лакан Ж.* Телевидение. – М.: Логос, 2000. – 160 с.
13. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 213 с.
14. *Муравьева Т. В.* Мифы народов Востока и Средней Азии. – М.: Вече, 2007. – 464 с.
15. *Самохвалова В. И.* Традиционные японские искусства. – М.: Знание, 1989. – 64 с.
16. *Шевнюк О. Л.* Українська зарубіжна культура: Навч. посіб.-2-ге вид., випр.. – К.: Знання-Прес. 2003. – 277с.
17. *Юдин Б. Г.* Объяснение и понимание в научном познании // Вопр. философии. – 1980. – № 9. – С. 63

ІВАН КАНІВЕЦЬ

МОБІЛЬНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТА ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОГО ТА ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ

Екранні мистецтва, такі як кіно та телебачення, з'явилися в результаті технологічного прогресу людства. Поеднуючи в собі передові досягнення різних творчих та технічних галузей людської діяльності, кіно та телебачення стали інструментом подальшого розвитку суспільства. При чому мова йде як про інструмент творчого та технічного розвитку, так і про інструмент соціального розвитку суспільства.

Кіно значною мірою демократизувало мистецтво, зробивши його доступним для широких верств різних соціальних груп. В часи своєї появи, кіно не вважалося мистецтвом взагалі, або принаймні вважалося низьким видом мистецтва. Проте вже на тому етапі, для мільйонів глядачів з нижчих верств суспільства вперше в історії відкрилась можливість дізнатися сюжети відомих літературних творів, побачити неповторні витвори архітектури, живопису, дізнатися про історичні перипетії людства. Все це безумовно сприяло підвищенню загальної культури населення планети, а відповідно формувало нові погляди на роль людини у світі. Історія розвитку кіно, демонструє його стрімке перетворення на новітню форму високого мистецтва. І в подальшому кіно відіграє все більшу роль у формуванні світогляду усіх верств суспільства. Хоча в останній час цю роль значною мірою перебрало на себе телебачення, проте кіно також залишається важливим фактором, навіть через використання його тим самим телебаченням.

Розповсюджуючи різноманітні образи та символи по усьому світу, кіно стало каталізатором розвитку культури в усіх її проявах, в першу чергу в таких як музика, образотворчі мистецтва, література. По суті, кіно стало величезним комунікаційним каналом, який дозволив різноманітним етнічним, цивілізаційним, географічним, історичним та іншим шарам культури за раху-

нок взаємопроникнення, утворити нові культурні форми, як на локальному рівні, так і на світовому. Таким чином, завдяки інформаційно-комунікативному компоненту, кіно стало інструментом творчого прогресу.

Той самий інформаційно-комунікативний компонент надав можливості науковцям та інженерам взаємопідживлюватись розробками їх колег по усьому світові. При чому важлива була не стільки інформація, яка розповсюджувалась за допомогою документальних фільмів та новинних кінозбірників, як демонстрація напрямку мислення тієї чи іншої наукової школи, а також стимуляція до запровадження нових технологій як у вузькоспеціалізованих напрямках, так і серед широкого загалу. Не можна забувати також яку величезну роль відіграло кіно у розвитку технологій експерименту. Отже кіно стає інструментом технічного прогресу.

Як інструмент пропаганди, кіно, стало великим чинником соціальних зрушень першої половини двадцятого сторіччя. Варто згадати, наприклад, американську стрічку «Падіння Романових» 1917 року, яка мала оперативно, як для того часу, усього через кілька місяців після подій, пояснити світу причини демократичної революції в Росії. Проте, як не можна однозначно оцінювати соціальні зрушення того часу, так не можна однозначно позитивно оцінювати і роль впливу мистецтва кіно. Зокрема російська та німецька пропаганда соціалістичних ідей кінематографом, відіграла значну роль в історії кривавих подій середини двадцятого сторіччя. І сьогодні кіно та телебачення використовуються як інструмент пропаганди різноманітних негативних впливів на суспільство та його частин. Певною мірою це природно, адже інструмент є лише засобом втілення певних бажань, моральна чистота яких не має принципового значення для інструменту.

Багато кіномитців зневажливо ставляться до телебачення і не вважають його мистецтвом, але саме телебачення перебрало на себе функцію інструменту соціального прогресу людства. Спочатку телебачення виконувало переважно інформаційну та пропагандистську функцію. Вже на цьому етапі, завдяки монополії на оперативне та впливове (порівняно з газетами та радіо) інформування, телебачення стало незамінним інструментом про-

паганди та маніпуляцій, що згодом призвело до максимального використання на телебаченні засобів та досягнень технічного та творчого прогресу. З розвитком телебачення, функції інформування та розваги поступалися новій, комунікативній функції. При чому комунікативність виражалася перед усім, як соціальна комунікативність.

Вже в сімдесятих роках екрани були заповнені різноманітними ток-шоу, на яких обговорювались актуальні проблеми суспільства. Спочатку головними спікерами були запрошені гості, згодом, з розвитком технології телебачення, аудиторія, як та, що знаходила в студії, так і та, яка знаходилась у себе вдома, приймала усе більшу участь в обговоренні. Таким чином комунікація поступово перетворювалась з односторонньої у двосторонньою.

Проте ток-шоу не були єдиним виразником комунікативної функції. З появою телемостів з'явилася можливість ще більше посилити комунікативні функції телебачення. Використання телефонного зв'язку та супутникового відео-зв'язку кореспондентами, з метою розповіді про цікаві події, що відбуваються десь поруч, або далеко за кордоном, зробили світ ближчим і зрозумілішим для глядача. Не встигло людство пристосуватися до подібних функцій, як стали розвиватися засоби індивідуального зв'язку між телебаченням та окремими глядачами. З'явилися нові ідеї, наприклад телефонні голосування, хоча їх результат зазвичай не є репрезентативним, тим не менш вони відображають думку широкого кола глядачів стосовно актуальних питань. І весь цей час, технічні засоби все більше надавали телебаченню властивостей процесу реального часу. Відсоток програм прямого ефіру прямо впливав на якість оперативного інформування глядача та його можливості комунікації з телеканалом, а відповідно і з іншими глядачами. Існували та існують багато інших форм, такі як рейтинги телепрограм. Таким чином, прогрес телебачення завжди був пов'язаний (хоч і нелінійно) зі збільшенням впливу, як колективного так і індивідуального глядача, на процес творення телевізійного контенту. Телебачення все більше забезпечувало комунікативну функцію, не забуваючи про розважальну та інформативну.

Якщо на початку цього процесу, за наявності односторонньої

комунікації, процес був повністю керованим з боку телевізійних редакторів, то поява і посилення двосторонньої комунікації надавали можливість соціального діалогу, незапланованого змагання різних точок зору, і таким чином з'явилася можливість генерування соціально значимих тем, які піднімало само суспільство. Відповідно телебачення перетворюється із урядового (олігархічного) інструменту соціального інженерінгу в суспільний інструмент трансформації самого суспільства.

Проте використання технологічних засобів двадцятого століття, загалом ставило певну межу на ролі індивідуального глядача у процесі. Автори телеконтенту працювали з масами, тобто з соціальними групами, і окремий глядач був виразником не власних інтересів, а маркером інтересів відповідної соціальної групи. Відповідно, глядачі об'єднувалися (за власним бажанням або проти нього) у різноманітні групи за спільністю інтересів, з метою забезпечити собі певний вплив на телевізійну політику. Тут можна згадати як різноманітні фан-групи телевізійних серіалів, так і етнічні та культурні осередки, які були зацікавлені у створенні власних телеканалів чи телепередач. Зокрема етнічні телевізійні проекти характерні тим, що виконують одразу кілька функцій: збереження культурної спадщини, гуртування відповідного етносу, маркування політичного статусу і забезпечення політичних прав відповідного етносу. Таким чином культурна функція, що лежить на поверхні, приховує за собою соціальну та політичну, які в свою чергу додають динаміки соціальному статусу відповідного етносу. Отримання певного впливу такими етнічними телевізійними проектами дає можливість відповідним соціальним та культурним групам прогресувати, самовідтворюватись, і врешті ставати впливовими гравцями у інших галузях, не пов'язаних з телебаченням. У світі безліч прикладів таких соціальних, етнічних чи культурних телепроектів та їх впливу на суспільство. Серед них можуть бути як комерційні фестивалі присвячені телевізійним серіалам, так і поява відомих політиків, розкручених завдяки етнічним та культурним телепроектам.

Мистецтво у телебаченні постало у формі синтетичного поєднання вже напрацьованих елементів мистецтва кіно, а також митецьких форм, які застосовувались на радіо та в журналістиці. Проте, ці форми мистецтва залишались практично поза впливом

комунікативної функції, яка відіграє таку важливу роль у сучасному телебаченні. На початку, коли ця функція не відігравала важливої ролі, це не було проблемою. Ток-шоу, у роботі з аудиторією, використовували елементи театрального мистецтва, зокрема ярмаркових та вуличних театрів. Щодо інших жанрів телебачення, вони все більше наслідували класичні канони кіно, та їх похідні. Правда при створенні окремих телестудій, переважна більшість співробітників яких раніше працювала на радіо, з'явився феномен телевізійних програм побудованих за схемами радіопрограм. Але в більшості випадків еволюція розвитку телебачення майже повністю винищила цей феномен.

Згодом, комунікативність змусила митців почати реагувати за запити глядача, і відповідним чином змінювати свою творчість. Диктат авторів телеконтенту почав потроху розмиватися. Цей процес розвивався під тиском з обох боків, як глядацької аудиторії, так і фахівців телебачення, які хотіли отримати творчу свободу. Проте режисери та сценаристи не прагнуть стати у залежність від побажань глядача, вони лише адаптують свою роботу відповідно до напрямку вказаного глядачем за допомогою засобів комунікативності. В межах творчих питань фахівці прагнуть мати ту ж свободу, якої прагнули їх попередники у стосунках з редакторами та продюсерами телеканалів.

Поява телебачення, порівняно з епохою кіно, привнесла важливу новачку у взаємодію глядача та екранного продукту. Глядач телевізора завжди може переключити канал, якщо йому не цікаво те, що він бачить. Звідси з'являється зовсім інша вимогливість глядача, яка ставить перед режисерами вимогу утримати глядача біля екрану не завдяки адміністративній можливості, а лише методом творчого зацікавлення (в кіно, глядач що виходить із зали, втрачає свої гроші і право на видовище, куплене за ці гроші). Саме це об'єктивно змушує телевізійних фахівців вдаватися до мистецьких засобів побудови видовища, і не ігнорувати творчі прийоми створені у кіно та інших видах мистецтва.

Таким чином, залишаючись об'єктом мистецької творчості телевізійних фахівців, телебачення значною мірою стало інструментом комунікації та формування суспільної думки у свідомості різноманітних соціальних прошарків.

Кінець двадцятого сторіччя приніс людству новий етап технологічного розвитку. Тепер замість телевеж, які перетворювали кожен телевізор у односторонній потік редакційної політики телеканалів, створено мереживо кабельних та повітряних каналів зв'язку, яке потенційно може дозволити глядачеві отримувати інформацію та розваги з обраних ним джерел. Першим та всеосяжним втіленням цього став Інтернет. Проте цей винахід не є прямим заміником класичного телебачення. Все більше проєктів виходить в Інтернет в пошуках нового глядача. Це особливо актуально для гострих соціальних та політичних проєктів, адже глядач в Інтернеті є вмотивованим, активним, глядач сам прагне знайти відповідний проєкт, а це значить, що він підтримує його не тільки своєю увагою, а цілком можливо і своїми грошима. Проте такий глядач ніколи не буде по-справжньому масовим, і не в останню чергу через непристосованість інтерфейсів, що існують в Інтернеті для нормального перегляду телебачення. Тому на базі мереж передачі даних для Інтернету створено такі системи як IPTV, Youtube та інші. Телевізійні Інтернет проєкти, відмовившись від використання стандартного шляху розповсюдження телевізійного сигналу, можуть також відмовитись від класичної схеми побудови телевізійного продукту. Адже на відео-зв'язок між собою, або зі студією може вийти хто завгодно, у кого є якісний доступ до Інтернет та камера. На примітивному рівні це можна організувати за допомогою таких програм як Skype. На більш складному рівні за допомогою Інтернет сервісів прямого ефіру, які надають можливість так званого «стріму» - Інтернет трансляції відео або в реальному часі, або з накопиченням на сервері, і відкладеним переглядом. Тобто з точки зору технічних можливостей практично будь-яка людина урівнюється з телевізійною знімальною групою. Проте навчений репортер і людина з камерою яка може скористатися можливостями «стріму» це зовсім різні речі, і відповідно вони потребують різного функціонального використання в програмах відповідного телебачення. Так само участь глядача в програмі стає принципово непередбачуваною, адже будь-хто може встановити відео-зв'язок зі студією. Таким чином функція соціальної комунікації в таких проєктах є максимальною з того, що було створено на цей день.

Чудовим творчим та технологічним прикладом вищеописа-

ної схеми є «Громадське телебачення» створене на Україні восени 2013 року. До останніх днів воно виходило в ефір виключно в Інтернеті, що дозволяло мінімізувати витрати на трансляцію, і відповідно, створити суспільно актуальний проект, який не залежав би ані від держави, ані від олігархів. Існує дві форми ефіру (що на класичних каналах називалися б програмами), перша — це розмова з гостем в студії, при чому будь-хто може встановити відео-зв'язок зі студією і задати гостю питання. Друга — це журналісти, які в прямому ефірі, користуючись мобільним Інтернетом, показують з своїми коментарями суспільно-важливі події. При цьому в обох формах телевізійного ефіру були задіяні можливості залучення аудиторії за допомогою відео-зв'язку. Звичайно, цей проект ще значною мірою нагадує класичне телебачення. Адже в нових умовах роль людей поза студією може бути активнішою і глибшою, проте навіть у існуючому форматі, «Громадське телебачення» має величезний суспільний вплив на події в країні, що опосередковано підтверджується наданням їм кількох годин ефірного часу на Першому Національному каналі. І що важливіше, проект від початку створений з урахуванням тих технічних можливостей, які роблять його важливим інструментом розвитку суспільства в країні.

Але найкращим уособленням нових технологічних можливостей, які з'явилися через появу мережі високошвидкісних ліній передачі даних стало мобільне телебачення. Воно існує як у формі кількох технічних стандартів реалізованих у різних країнах, так і у формі кількох стандартів які ще не отримали практичної реалізації. Далі мова більше про потенційні можливості мобільного телебачення, адже ті форми які реалізовані на цей час, так само як і «Громадське телебачення» надають лише приклади обрисів того, що може бути втілено. В рамках звичного телевізійного інтерфейсу, мобільне телебачення надає глядачеві індивідуальний зв'язок з провайдером телевізійного контенту, а також, повнофункціональний зворотній відеозв'язок. Існують різні стандарти мобільного телебачення, і не усі ці функції там реалізовані повною мірою, але зараз ця галузь знаходиться ще в зародковому стані, і переживає доволі бурхливий розвиток. На відміну від Інтернет проектів, що описані вище, мобільне телебачення розраховано на максимально широку аудиторію, і за

задумом дозволяє гранично наблизити індивідуального глядача до авторів телевізійного контенту.

Можливість двостороннього зв'язку відкриває перед фахівцями кіно і телебачення нові небачені можливості. Глядач може стати активним учасником телевізійного процесу в реальному часі, про що вже йшла мова вище. Звичайно така ситуація не до вподоби тим, хто звик ділити глядачів на певні групи та сегменти та розглядати їх у купі. Вона несе не тільки нові можливості, а також загрози. Адже робота з індивідуальним глядачем вимагає значно більших витрат, змін напрацьованих організаційних методик, а також більшої свободи для режисерів та сценаристів. Це врешті призведе до зменшення контролю власників телеканалу над загальним інформаційним полем, і відповідно менші можливості до маніпуляції та пропаганди для тих, хто звик контролювати та направляти телебачення, як інструмент творення соціальної політики в потрібному йому в напрямку. Можливо цим пояснюється відсутність інтересу сучасних телевізійних магнатів до мобільного телебачення.

Отже, замість завуальованого примусу глядача до певної обмеженої кількості телеканалів, необхідно за допомогою використання творчих засобів зацікавити людину до перегляду телеконтенту. Такий підхід перетворює відносини глядача та авторів телеконтенту з вертикальних на пратрнерські. Процес, який почався появою комунікативної функції на телебаченні досягає свого апогею. Вже говорилося про збільшення активної ролі глядача. Ця нова роль безумовно вплине на усі жанри сучасного телебачення у двох напрямках. Перший — це збільшення безпосередньої участі глядача в програмах прямого ефіру. Тепер поділ аудиторії ток-шоу на експертів, людей в студії та інших глядачів стає умовним. Кожен з будь-якої точки країни, або навіть з поза меж кар'єри, може прийняти безпосередню участь в програмі. Це вимагає принципових змін побудови відповідних програм. Не знаючи наперед про роль яку відіграє той чи інший глядач, програми мають будуватися не за заздалегідь відомими текстом, а базуючись на змісті поставлених у програмі тем. В новинах, будь-хто може стати кореспондентом прямого ефіру. Варто лише опинитися в потрібному місці в потрібний час. Власне саме такий підхід продемонструвало «Громадське телебачен-

ня». Це той аспект, який фактично вже існує сьогодні. Напрямок розвитку тут полягає в тому, щоб створювати групи відповідних кореспондентів, розташовуючи їх у точках, які де скоріше за все будуть відбуватися головні події. На долю авторів програми випадає необхідність керування розташуванням та переміщенням таких кореспондентів, а також їх включення до ефіру. У вже згаданому «Громадському телебаченні», цю роль виконувала група редакторів, які повідомляли ведучому про готовність кореспондентів до включення. Проте розподіл цих функцій судячи з ефірів, не був остаточно формалізований, тому не завжди така схема давала позитивний ефект. Важливо для підготовки ефіру залучати експерта з відповідної події, і не в якості людини в кадрі, а в якості консультанта редактора, який підкаже редакторові як буде розгортатися подія, де будуть найважливіші точки, якою може бути динаміка події. Адже жоден редактор не в змозі одночасно знати географію подій, персоналії які будуть приймати участь, та мотиви поведінки соціальних груп задіяних у процесі.

Може здатися, що технічний прогрес та збільшення активної ролі глядача, і певною мірою перетворення його на учасника телевізійного процесу зменшує професійні вимоги до фахівця, проте треба пам'ятати, що класичні закони кіно та телебачення, базуються на принципах сприйняття інформації людиною. Отже технічна можливість людини стати партнером телевізійного процесу, не означає її творчої готовності до цього. Тому потреба у фахівцях не зменшиться, а навпаки зросте, і вимоги до них будуть вище. Те саме стосується і телевізійних фільмів. Адже сьогодні рішення про створення того чи іншого проекту приймає вузьке коло людей, яке часто в своїх рішеннях виходить із мотивів не пов'язаних з творчістю. Фактичної оцінки цим проектам глядач дати не може, адже система телевізійних рейтингів є умовною, що доведено долею багатьох проектів. Мобільне телебачення фіксує точну кількість переглядів і реакцію глядача, дасть значно реалістичнішу картину. В цих умовах, нову принципово важливу роль будуть відігравати методи реклами програм та фільмів. Адже навіть якісна програма, про яку мало хто знає не зможе набрати великої кількості переглядів.

Позитивним творчим моментом буде розмиття такого понят-

тя як «не формат». Адже для режисерів та сценаристів, які не хочуть працювати в рамках телевізійного мейнстріму буде значно легше знайти свого глядача. Специфіка мобільного телебачення у підвищенні вимог до професіоналізму авторів контенту, обумовлює необхідність зберегти концептуальні традиції кінематографу та традиційного телебачення, і поєднати їх з новим творчим підходом до глядача. Це в свою чергу, вимагає переосмислення класичних прикладів режисерської роботи, причому саме глибоке переосмислення несе найкращий результат для нової форми.

Отже впровадження мобільного телебачення це з одного боку великий поступ для людей, що займаються мистецтвом, та глядачів, які прагнуть повного інформаційного життя. З іншого боку це удар по зловживанням та надприбуткам керівників та власників телеканалів. І врешті, це шлях для нового ствердження досягнень творчої думки класичного екранного мистецтва.

Використана література і джерела:

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека /Пер.с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.
2. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации — М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер» — 2001. — 656 с.
3. Bordwell David, Thompson, Kristen. Film History An Introduction. 3rd edition. New York: McGraw-Hill Company Inc., 2009. — 800 p.
4. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли). М.: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ», 1999. — 240 с.
5. Каландаров К. Х. Управление общественным сознанием. Роль коммуникативных процессов. — М.: Гуманитарный центр «Монолит». — 1998. — 80 с.
6. Ширман Р.Н. Умное телевидение. Мастер-класс. Київ: ЗАТ Телерадіокур'єр, 2011. — 360 с.
7. Брайант, Дженнингз, Томпсон, Сузан. Основы воздействия СМИ.: Пер. с англ. — М.: Издательский дом «Вильямс», 2004. — 432 с.
8. Бугрим В. В. Телебачення прямого ефіру: Навч. посібник. / Бугрим В. В., Мащенко І. Г. — Київ: Либідь, 1991. — 200 с.

АНТРОПОЛОГІЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ: КРИТИКА ЦИФРОВОЇ СУЧАСНОСТІ

Поставимо проблему цифрової сучасності (у першу чергу, з точки зору антропології і антропометрії, і лише після того — цифрогенної апаратури): з її тріадою естетика / технології / суспільство, щоб потім осмислити деякі можливості її вирішення, бо — глобалізованим шляхом американізації (так, практично вся цифрова медіа-продукція глобального ринку виступає колонізатором залежних від неї «третіх» країн) — симулятивне Те Ж Саме, видиме як у мистецтві, так і в побутовому житті, насувається на індустріально-аграрне (проте, ще не інформаційне) українське суспільство початку ХХІ століття, яке, здається, кожному мить зволікає визначитись із «американо-європейським» чи «євразійським варіантом» розвитку країни: тобто, вітчизняна «спільнота без спільноти» сприймає ситуацію невизначеності (цифрогенної сучасності) як позитивний — принаймні, інституційно можливий — сценарій.

Найбільш характерним проявом тотальної медіатизації глобалізованого кібер-суспільства (з антропогенної, а не переважно апаратно-техногенної, як в попередньому підрозділі, точки зору) є феномен «соціальних мереж». Почнемо із загального визначення, потім перейдемо до специфікації окремих соціальних мереж. Розвинемо наступні тези: 1) технології не є співмірні людині; 2) медіа-мистецтво є антропоцентричним; 3) масові комунікації є популярним медіа-мистецтвом; 4) масові комунікації є мережеві, інформативні, утилітарні; 5) масові комунікації характеризуються тотальною експансивністю.

1) Технології не є співмірні людині. Спочатку визначимо енігматичні «технології». Цифрові технології засновані на представленні сигналів «дискретними смугами аналогових рівнів, а не у вигляді безперервного спектру» [1, 228]; всі рівні у межах смуги являють собою «однакове становище сигналу». Цифрова технологія працює, на відміну від аналогової, з дискретними, а не

безперервними сигналами; крім того, сигнали мають невеликий набір значень [2, 173], як правило, два, однак у реальному житті системи, особливо облікові системи збереження даних, засновуються на використанні трьох значень. В опозиції до подібного дигіталізму існує «людина» — чи то, правильніше, естетичний суб'єкт, з його «буттєвою» константою волі до організації сущого як прекрасного. Звідси, постульована неспівмірність цифрових технологій естетичному суб'єктові полягає в тому, що можливості полі-функціональних (попередньо йшлося про одночасне використання трьох значень дискретного сигналу) і мультимедійних кібер-пристроїв значно перевищують психофізіологічні можливості людини / естетичного суб'єкту (швидкість реагування, довготермінова витривалість, «шизоїдність» полі-функціонального перенавантаження), як шаблонного виконавця конвеєрних дій на виробництві.

2) Медіа-мистецтво є антропоцентричним. Виходячи з попереднього визначення, у професійному медіа-мистецтві естетичний суб'єкт — рендомно / ситуативно — є оператором розгалуженої системи полі-функціональних і мультимедійних гаджетів, а тому, порівняно з популярним варіантом виробничої автоматизації «мережевого суб'єкту» (для дигітал-агентів людського походження, наприклад, запеклих «фейсбукерів» [3, 213]), є антропоцентричним, адже: не втратив «альтер-присутності» духу (приміром, у вигляді трансцендентної «волі до прекрасного»), зберігаючи психофізіологічний антропометризм (тобто, співмірність людському) об'ємного часопростору й не-утилітарної формологічності медіа-мистецького твору; знаходиться на поверхні тотал-дигіталізованої схеми медіа-виробництва; оперує, на кшталт системного адміністратора, девайсами, що мають відмінну цифрогенну природу (калькульовані й полі-функціональні).

3) Масові комунікації є популярним медіа-мистецтвом. На відміну від «оперуючого» сценарію професійного медіа-мистецтва з його психофізіологічним антропометризмом, популярні масові комунікації пропонують інший: рабське підкорення «натуральної людини» (яка не дійшла статусу естетичного суб'єкту), як дигітал-агента людського походження, полі-функціональним і мультимедійним мережевим комунікаціям [4, 192] внаслідок необхідної для біологічного виживання виробничої автоматиза-

ції подібного «мереженого суб'єкту» (наприклад, запеклі «фейсбукери», що працюють із власних акаунтів на ринку реклами чи продажів).

4) Масові комунікації є мережені, інформативні, утилітарні. За інформаційної доби тільки мережеве (отже, вузькоспеціалізоване й швидковідтворюване) виробництво може бути утилітарним, тобто високо рентабельним і конкурентноспроможним на глобальному ринку. Відмовившись від професійної медіамистецької стратегії «оперуючого» гаджетами / девайсами естет-суб'єкту, масові комунікації, як популярні новомедійні платформи / сервіси, утворюють, шляхом симулятивної кібер-соціалізації низки дігітал-агентів до складу гіпер-медіатизованої «спільноти без спільноти» (наприклад, Фейсбук), сукупний мережений продукт, компенсуючи нестачу власної суб'єктивної цілісності (як психофізіологічного антропометризму) за рахунок утилітарної цінності інформації, що виробляється мережею за правилами інтернет-провайдерів, як виробників мережевого замовлення: відповідно, глобальний примат тотал-дігіталізації відбувається й розширюється внаслідок полі-функціоналізму мультимедійного й інтерактивного мереженого виробництва, розсіяного, делокалізованого та дереалізованого.

5) Масові комунікації характеризуються тотальною експансивністю. У першу чергу, по відношенню до особистого простору та вільного часу користувачів, підмінюючи інформаційною симуляцією реальний час їхнього життя, взагалі «вичавлюючи» усе інше (так, багато користувачів соціальних мереж є залежні від них від «нічого робити» й бажання відчувати себе потрібним, насправді нічим не опікуючись, або відчувати ейфорію від власного, нічим не підтвердженого, нарцисизму): отже, підвищена інформативність масових комунікацій (їхня тотальна експансивність) пояснюється вакуумом «відчуття реального» (хоч в якому-небудь його вигляді); щоправда, така експансивність масових комунікацій також (приміром, дистанційна та «неврівноважена» діяльність фрілансерів різних сегментів ринку) позначає нагальну потребу біологічного виживання для соціально необлаштованого або маргіналізованого населення.

З-посеред важливих проблем, які чатують на цифрогенну сучасність, перш за все, дилема «спільноти без спільноти» (й від-

повідно, «мистецтво без естетичного», «людина без людського»): соціальні мережі (приміром, кібер-активна спільнота «фейсбуке-рів»), що, не зважаючи на цілком реальні соціальні наслідки (як на рівні індивідуальної і колективної антропології, так і у гео-політичному сенсі: застосування під час нещодавніх «арабських весен» на Близькому Сході) подібної пандемії (особливо, серед молоді, хоча її деталізований критичний аналіз у нас ще попереду), симулюють втрату реальних соціальних зв'язків спільноти підміною поняття членства (хтось когось «зафрендив» / «залайкав»: значить, перетворився на друга?) та підміною координації членів всередині такої спільноти (хтось переглянув список «друзів»: значить, вступив із ними у реальні життєві відносини?).

Отже, наголосимо на відмінному «професійного» медіа-мистецтва й «популярних» цифрових засобів масової комунікації (про спільне вже йшлося): високі медіа-мистецькі твори є естетичні (індивідуалізовані), соціально-критичні (альтер-конформні), відносно не-комерційні й гіпо-медіатизовані; натомість, мас-комунікативні мережі / сервіси / платформи постають як (глобально) комерціалізовані, гіпер-медіатизовані, колективного авторства чи взагалі безсуб'єкти (членство «фейсбуке-рів»), кібер-соціальні (підміна реальних соціальних зв'язків всередині спільноти через встановлення фіктивної ідентичності «розсіяного» мережевого суб'єкту), з поодинокими колективними (приміром, координація дій активістів під час протестів) чи індивідуальними (наприклад, втрата персональної інформації користувача внаслідок видалення акаунту) проявами реальних соціальних відносин.

1.2. Масові комунікації як медіа-мистецтво: глобальна павутина

Представимо новомедійні масові комунікації (Інтернет, соціальні мережі, Фейсбук), як твори медіа-мистецтва. Якщо «високе» медіа-мистецтво (розглянуте в попередньому підрозділі) є мистецтвом нових медіа за визначенням, то, для того щоб визначити спільне й відмінне у дихотомії медіа-мистецтва й масових комунікацій, маємо звернути увагу передусім на другий член даного біному. Звідси, Інтернет має бути розглянутий як Павутина глобального медіа-мистецтва, адже Всесвітня павутина працює

на основі Глобальної мережі; до того ж, за важливістю техногенної частки в цьому глобальному кіберсоціальному проєкті, Павутина не поступається медіамистецьким творам (щоправда, поступаючись за мірою втілення індивідуального авторського задуму: так, Тім Бернерс-Лі лише запропонував концепцію, розробивши власноруч протокол HTTP, мову HTML, та ідентифікатор URI). З іншої точки зору, соціальні мережі (наприклад, найпопулярніший і найвпливовіший Фейсбук) являють собою Пастку соціальної кіберактивності для творчого суб'єкту; це той рівень кіберсоціальності, де медіа-мистецький рівень побутування новомедійного (як правило, індивідуального) твору, пройшовши крізь призму техногенної реальності Інтернету, як апаратури Глобальної павутини, заломлюється в безпосередню соціальну антропологію безсуб'єктної спільноти масових користувачів девальвованою інформацією.

Інтернет — всесвітня система об'єднаних комп'ютерних мереж, створена на базі стека протоколів TCP / IP [7, 541]. Згадується як Всесвітня мережа та Глобальна мережа, також просто Мережа; на основі Інтернету працює Всесвітня павутина (World Wide Web, WWW), інші системи передачі даних. Відштовхуючись від приголомшливого статистичного факту, що на кінець 2011р. число регулярних користувачів Глобальної мережі складало 2,3 млрд. чоловік [8, 311], проаналізуємо Інтернет як медіа-мистецький тип масової комунікації, поряд із похідними від нього Всесвітньою павутиною та соціальними мережами. Почнемо з 1) історії створення, потім зупинимось на 2) ключових принципах функціонування, насамкінець дійшовши до 3) основних сфер використання Всесвітньої мережі.

Датою створення Інтернету вважається 29 жовтня 1969 р. [9, 250], коли було проведено сеанс зв'язку між першими двома вузлами мережі ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network, фінансувалась Міністерством оборони США): Чарлі Клайн (Charley Kline) намагався виконати віддалене підключення з Лос-Анжелесу до комп'ютеру в Стенфорді на відстані 640 кілометрів, причому успішну передачу кожного введенного символу його колега Біл Дюваль (Bill Duvall) підтверджував телефоном. У 1970-х мережа використовувалась для пересилання електронної пошти, тоді ж з'явилися перші списки поштової роз-

силки, новинні групи, й дошки оголошень; однак, мережа не могла легко взаємодіяти з іншими мережами, побудованими на інших технічних стандартах. 1 січня 1983 року мережа ARPANET перейшла з протоколу NCP на TCP / IP (цей протокол до сьогодні застосовується для «нашарування» мереж) і термін «Інтернет» затвердився за мережею ARPANET [10, 348]. 1984 року було розроблено систему доменних назв (Domain Name System, DNS) тоді ж у мережі ARPANET з'явився серйозний суперник NSFNet (National Science Foundation Network) Національного наукового фонду США і назва «Інтернет» поступово переходить до конкурента. До того ж, 1988 року було розроблено протокол IRC (Internet Relay Chat), що уможливив інтернет-спілкування в режимі онлайн (чат) [11, 355]. Далі, 1989 р. в стінах Європейської ради з ядерних досліджень народилась концепція Всесвітньої павутини: її запропонував британський вчений Тім Бернерс-Лі, який протягом двох років розробив протокол HTTP, мову програмування HTML, та ідентифікатори URI (Universal Resource Identifier). А 1990 р. ARPANET припинила існування [12, 356], програвши конкурентні перегони мережі NSFNet; того ж року було зафіксовано перше підключення до Інтернету за допомогою телефонної лінії («дозвін», dialup access). 1991 року Всесвітня павутина стала загальнодоступною в Мережі; 1993 року з'явився відомий веб-браузер NCSA Mosaic (веб-браузер — програмне забезпечення для перегляду веб-сайтів, тобто для запиту веб-сторінок, їхньої обробки, виведення, й переходу з однієї сторінки на іншу) [13, 315] і популярність Павутини поступово набирала обертів. 1995 року мережа NSFNet повернула статус дослідницької, відтепер маршрутизацією (routing, процес визначення маршруту прямування інформації у мережах зв'язку [14, 327]) всього інтернет-трафіку займаються мережені провайдери. Тоді ж Павутина стала основним постачальником інформації в Інтернеті, обігнавши за показником трафіку протокол пересилання файлів FTP [14, 329]; було створено Консорціум Всесвітньої павутини (W3C). У 1990-і Інтернет об'єднав більшість мереж, які тоді існували, адже, по-перше, єдине керівництво мережею було відсутнє, по-друге, існувала відкритість технічних стандартів Інтернету. 1997 року в Інтернеті було близько 10 млн. комп'ютерів, зареєстровано приблизно 1 млн. доменних назв. Протягом п'яти

років (1994–1999) аудиторія Глобальної павутини перевищила 50 млн. користувачів; іншим засобам масової комунікації треба було більше часу для досягнення подібної популярності: наприклад, радіо — 38 років; телебаченню — 13 років; кабельному телебаченню — 10 років.

Щодо ключових принципів Павутини, то об'єднання мереж різної архітектури й топології стало можливим завдяки протоколу IP (протокол — правила передачі даних між вузлами комп'ютерної мережі) й принципу маршрутизації пакетів даних. Крім того, протокол IP було спеціально створено агностичним стосовно фізичних каналів зв'язку тобто, будь-яка мережа (система) передання цифрових даних, провідна чи бездротова, для якої існує стандарт інкапсуляції IP-пакетів, може передавати й трафік Інтернету. Агностицизм протоколу IP також означає, що комп'ютер / маршрутизатор має знати тип мережі, до якої його під'єднано та вміти працювати з подібною мережею проте, він у більшості випадків не знає, які мережі знаходяться за маршрутизаторами. На стиках мереж спеціальні маршрутизатори (програмні чи апаратні) займаються автоматичним сортуванням і перенаправленням пакетів даних, виходячи з IP-адрес отримувачів цих пакетів. Протокол IP утворює єдиний адресний простір у межах всього світу, проте в кожній окремій мережі може існувати й власний адресний підпростір, що визначається залежно від класу мережі. Подібна організація IP-адрес дозволяє маршрутизаторам однозначно визначати подальше прямування кожного пакету даних і в результаті між окремими мережами Інтернету не виникає конфліктів.

Основні сфери використання Мережі: 1) електронний бізнес; 2) засоби масової інформації; 3) література, музика, кіно; 4) зв'язок; 5) спілкування; 6) краудсорсінг. По-перше, за результатами досліджень, більшість ресурсів Інтернету так чи інакше пов'язані з комерційною діяльністю: вони використовуються для реклами, безпосереднього продажу товарів і послуг, маркетингових досліджень, електронних платежів та керівництва банківськими рахунками. По-друге, якщо випустити з поля зору інтернет-радіо чи інтернет-телебачення, то інтернет-видання (за жанрами) не відрізняються від офлайнових однак, вони, по-перше, оновлюються онлайн, по-друге, характеризуються наяв-

ністю швидкого зворотного зв'язку (інтерактивністю), по-третє, читацька аудиторія паперових видань — принаймні, в США — щороку зменшується. По-третє, електронні бібліотеки містять величезну кількість творів натомість, поширення музики в Інтернеті розпочалося з появи формату MP3, що стискає звукові файли до розмірів, придатних для передачі за умови збереження якості запису; також, Павутина містить багато нелегальних кінофільмів, для доступу до яких використовуються файлообмінні мережі, наприклад, із застосуванням технології BitTorrent (BitTorrent). По-четверте, у наш час електронна пошта є одним із найбільш уживаних засобів зв'язку; крім того, популярними є IP-телефонія і використання програм типу Скайп / Skype (Скайп — безкоштовне пропріетарне програмне забезпечення із закритим кодом, що забезпечує шифрований голосовий зв'язок та відеозв'язок через Інтернет між комп'ютерами, використовуючи технології пірінгових мереж, а також платні послуги для дзвінків на мобільні й стаціонарні телефони). Розвиток Мережі, як засобу зв'язку, неминуче приведе до поширення такої форми зайнятості, як дистанційна робота.

1.3. Мистецтво нових медіа та масові комунікації: спільне й відмінне

Йтиметься про формологічне розуміння євро-американського медіа-мистецтва як мистецтва новомедійних технологій на прикладі декількох визначних творів цифрової сучасності. Таким чином, завданням є, співставляючи високі (за глибиною й чіткістю авторського бачення) приклади дигіталізованого мистецтва з безсуб'єктним тлом масових комунікацій, унаочнити тенденцію зменшення індивідуальної художньої присутності в медіа-мистецькому творі й, натомість, збільшення техногенної присутності в представленні глобального соціального (теза «масові комунікації як медіа-мистецтво»).

Три головні висновки з першого (соціо-естетичного) підрозділу даного розділу: медіа-мистецтво не є мистецтвом; медіа-мистецтво втратило людську подобу внаслідок де-гуманізації; медіа-мистецтво належить до сфери візуального досвіду — мають бути визнані перекрученням естетичної реальності.

Історію «віртуальної реальності» відео-мистецтва можна по-

ділити на три рівні етапи: перший, 1960-1970; другий, 1980-1990; третій, 1990–2000. З першої половини 1960-х років відео й електронне мистецтво являють собою, за висловом К. Андреевої, «паліатив» [14, 134] абстрактного живопису. Це ще не було відео-мистецтво, а експерименти з трансформації телевізійного сигналу, наприклад, демонстрація на екрані єдиної вертикальної смуги («ТВ-магніт» Пайка). Заміщуючи документальну фотографію, відео кінця 1960–1970 років використовується для запису перформансів тоді осмислюється зв'язок відео з категорією часу, відбуваються маніпуляції записом, роблячи «цю техніку принципово важливою для концептуалізму, що дематеріалізує образ» [14, 132]. Монітор, який працює, перетворено на об'єкт, що блокує видиме (найбільш ранній приклад — «ТВ-деколаж» Вольфа Фостела). Відео-мистецтво поповнюється великою кількістю специфічних «нуль-об'єктів»: монітори, обернені «обличчям» до стінки; монітори, що передають завжди одне й те ж, наприклад, сурогатне полум'я вогнища, яке було спеціально створене для того, аби горіти в штучному каміні, тощо. Окрім запеклого документалізму, відео-мистецтво 1960–1970-х (перший етап) характеризує «форсована фізіологічність» (часи віденського акціонізму) й недовіра щодо зорового сприйняття.

Якщо казати про другий етап (1980–1990), то станом на 1980-ті роки відео — нова технологія, яка приховує постмодерністський потенціал: трансгресивне полотно, делокалізована віртуальна реальність [15, 17]. На початку 1980-х подібна технологія досягла розквіту і відео-митці відмовляються підтримати «концептуальний іконоклазм», оскільки їх захопила можливість створення новітніх полотен: безтілесних, самостійних, інтерактивних.

Б. Віола починає з відеоінсталяцій, що за стилістикою нагадують одного з наймодніших кінорежисерів 1980 р. Девіда Лінча. В інсталяції «Сон розуму» він пропонує глядачеві увійти до чарівної кімнати, обладнаної як номер у готелі, стіни якої, коли несподівано гасне світло, перетворюються на гігантські екрани. Разом із відвідувачем цього атракціону «екранні сновидіння» бачить і якийсь сплячий герой, що його зображення увесь час наявне на невеликому відеомоніторі. Віола здійснює перетворення звичайного простору у «багатовимірний фантастичний континуум», де (у фрагментованих полотнах) зображено історію життя на

Землі. Це життя катастрофічне, й зображення дивовижної білої сови змінює рентгенівський профіль людського кістяка чи марево пожежі; «сон розуму» тут не стільки відсилає до Гойї, скільки показує єдність життя на планеті, яку свавільно розтинає шкідлива людська свідомість: «митець демонструє нічні марення як явища несвідомого знання, провидіння, претендуючи на владу навіювати сновидіння в полотнах, являти погляду сугестивне, вічне видовище світобудови» [15, 71].

Г. Хіл розуміє можливості відео, спираючись на традицію концептуального підходу до мистецтва як до «інтерпретації показаного», як до критики процесу представлення. В інсталяції «Хрест» Хіл, як і Віола, обирає традиційну тему нової християнської ери. Він будує концептуальний віктарний образ, записуючи на відео власні руки й ноги під час поневірянь занедбаним островом поблизу Нью-Йорка. Після того записи монтуються на екранах на стіні таким чином, що між ними лишається величезний пустий простір. Хіл документально підтверджує страждання, відкриваючи глядачам «живі подробиці» самокатування (синя шкіра, руки, що дрижать, повільні рухи ніг і т. інше). Проте, парадоксальним чином, страждання ці сприймаються атілесно: вони близькі до середньовічної соборної скульптури чи живопису північно-ренесансних майстрів. Ухиляючись від демонстрації втілення божественного, Хіл (в традиції модерністського авангарду) представляє нуміозне / духовне як невидиме: величезна площа стіни на місті тіла, яке відсутнє гігантський повітряний простір між кінцями розп'яття є «абстрагована репрезентація Піднесеного». Крім того, Хіл показує успадковану від 1970-х недовіру до зорового сприйняття. Людина, що роздивляється зображення на моніторах, є свідком болісних намагань встановити рівновагу, рухатись рівно, бути в кадрі. (Фокусуючись на конвульсіях рук чи ніг, глядач втрачає зв'язок із макрокосмом.) Хіл доводить необхідність і недосяжність «розумного бачення», що було втрачене в ту мить, коли обрано розсуд і верифікуючі почуття в якості підґрунтя для людського досвіду: «Візуальний експеримент дає лише фрагменти, лише бокове стеження, яке вислизає. І це все, що залишилось нам від картини світу» [16, 25].

Стосовно другого періоду відео-мистецтва, то, по-перше, наголосимо на фігуративності відео-полотен, деконструкції речей як

«знаків суспільних відносин» та низці візуальних образів із де-локалізованою історією й невизначеним матеріальним складом; по-друге, разом із відео-живописом повертається (після документалізму 1970-х) домодерністська практика *story telling* — форма оповіді в полотнах, представлення вигаданих історій; по-третє, віртуальна реальність, завдяки новітній на той час візуальній технології, пропонує користувачеві пришвидшену (до швидкості процесорів) непередбачуваність і «атракціон» відеопростору; по-четверте, відбувається історизація технологій — створення усіляких гаджетів, що сполучають «новітні функціональні пристрої із абсурдними балаганними розвагами» [17, 84].

Відео другої половини 1980-х — початку 1990-х демонструє примат технологічності, техногенне середовище, іншу реальність, що розвивається сама по собі й суперечить унормованій людській поведінці. Датські митці засновані 1986 року групи «Solkorset» Ганс Ерік Мадсен, Маріанна Йоргенсен, Робін Лібе-хер, Еспер Расмусен і Кім Гронборг використовують відео в маштабних зовнішніх та інтер'єрних інсталяціях. 1989 року вони спорудили в Аарусі відеоінсталяцію під назвою «Контейнер-ТВ». В центральній частині ботанічного саду художники мон-тують чотирьохповерхову конструктивістську або мінімаліст-ську структуру з великовантажних контейнерів. У контейнерах експонуються набори речей і показують відео, причому верхні зовнішні стіни конструкції використовуються як екрани відкри-тих кінотеатрів. «Solkorset» демонструє назовні нарізку усіляких картинок, відзнятих з екранів по декількох телеканалах (кіно-кадри, реклами, новини). Агресивний характер цивілізації на екрані посилено промисловою конструкцією, отже, робота до-водить несумісність двох реальностей: природного світу (темінь старовинного саду) й техногенної ілюзії, що підміняє реальний досвід. Внутрішнє відео створює технічні й фізіологічні склад-нощі огляду для відвідувачів: частина відеозаписів проходить всередині контейнерів-рефрижераторів, до них ще треба дійти крізь павутиння проводів, поліетиленові перегородки, залізні створки; частина моніторів вмонтована за ґратами, до того ж прожектори, які освітлюють внутрішнє контейнера, заставле-ного металічними колонами, засліплюють прибульця. В одному контейнері шлях перегороджує гігантська одинадцятиметрова

гільйотина. Пристрій справно функціонує, його додано в контейнер з розрахунком, щоб відрізати глядачеві шию, якщо раптом задивився на відеомонітор, або розрубати навпіл, якщо знаходиться посередині свого шляху до відеовидовища.

Швейцарські художники Петер Фішлі й Давід Вайс у фільмі «Хід речей» показують, як в результаті хімічних реакцій чи механічного впливу відбувається колообіг енергії, що перетікає від подряпаних калосів до дірявого відра чи до якої-небудь залізяки з лампочками. Кожна річ або агрегат в цьому відео оживає, починає рухатись, плюватися вогнем, пускати пар чи крутитись довкола власної осі. Відеовидовище з його розмитою сіро-голубою гамою екрану надає трансформаціям речей характер нереального міражного виявлення другого життя, якого не має бути або яке має завжди лишатись прихованим за реальністю першого порядку. В образах саморухливого утилю художники лірично / іронічно використовують модерністську метафору вічного руху матерії, тепер вже не вічно нової чи абстрагованої, як у «Механічному балеті» Леже, а від початку подряпаної.

Дві відомі інсталяції межі 1980–1990-х також торкаються теми нестійкого дереалізованого / делокалізованого людського середовища, створюючи максимально дискомфортне відчуття простору. Ричард Уілсон в інсталяції «20:50», яка постійно експонується в галереї Саатчі, пропонує оглядачу пройти залізними містками над влаштованим посеред залу озером олієзбірника. Нафтопродукти запаморочливо тхнуть, у їхньому чорному дзеркалі відображено все приміщення, стеля й вікна наче перевертаються, при цьому помітна плівка поверхневого натягнення [14, 149]. Мона Хатум досягає подібного ефекту соматичної дезорієнтації, запаморочення відчуттів, заводячи глядача до коридору, який утворено металічними сітками і який освітлено яскравим змінним світлом. Сітчасті тіні, що гойдаються з боку в бік, миттєво викликають запаморочення; однак, на відміну від твору Уілсона, звідси не можна врятуватись втечею. У вищенаведених творах олійна субстанція й змінне світло втілюють змінний простір, з якого людина вже не вийде такою, якою зайшла: відтепер її завжди супроводжуватиме запах мазуту і будь-які коливання світла нагадають підлогу, що вислизає з-під ніг у інсталяції Хатум.

Перейдемо до третього етапу історії відео-мистецтва, 1990–

2000-і. Медіа-твори Андреаса Гурскі, Яна Тооміка, Нам Джун Пайка, та Кім Суджі відсилають до динамічного, рухомого регіону змін, в якому все, що було колись матеріальним, є дематеріалізованим за посередництва екранних зображень, штучного освітлення, пластичної синтетики, й нестійких поверхонь.

Німецький фотограф Андреас Гурскі, який став зіркою світового рівня після виставки 2001 року в нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва, винайшов комп'ютерний спосіб для створення панорам новітнього часопростору. Використовуючи комп'ютер, він змінює простір на фотографії так, що видиме в багатьох чітких деталях, зображення в цілому є неможливим для схоплення звичайним поглядом. Гурскі знімає гігантські скупчення людей в архітектурних інтер'єрах, сучасні енергетичні вузли капіталу, наприклад, Токійську біржу, осяяні поверхи офісного хмарочосу, різнокольорову мозаїку контейнерів у міжнародному порту Салерно, нескінченні вестибюлі готелів. Відтепер нове оптичне несвідоме відкриває себе як те, що, хоча й створено людською цивілізацією, а проте вже стало самодостатнім і нелюдським, акультурним і повз-природним механізмом планетарного масштабу. Робота цього механізму не пов'язана з модерністськими поняттями користі чи прогресу; він являє собою «безкінечний саморух енергії капіталу». Гурскі показує поверхню світу як загадкову мікросхему, загальний смисл, зв'язки і можливості якої істотно переважають можливості людського сприйняття. Проблема, що її схопив за допомогою об'єктива й комп'ютерної програми Гурскі, — це безсуб'єктна організація суспільства, нелюдська логіка технокультури, готова повністю нейтралізувати суб'єктивне начало творчості та науки.

Відчужене почуття життя 1990-х у безпосередньому контакті з навколишньою дійсністю передає відеоробота естонського художника Яна Тооміка. Він влаштовує екстремальний перформанс і записує його на відео. Гірським серпантиним на швидкості рухається трейлер, його задні двері відчинені, уможливаючи видовище величезного екрану, що на нього проектується в режимі онлайн, запис дороги попереду — все, що можна побачити з кабіни водія. Саме за цим відеозаписом має орієнтуватись водій автомобілю, який їде впритул до трейлеру, фіксуючи, у свою чергу, небезпечне пересування обох машин на відео. Тоомік зні-

має і монтує фільм таким чином, що фізична реальність дороги лише мигтить по краях, вислизає з поля зору й поступається відеовидовищу екрана. Гонитва за образом реального перетворює середовище, у якому вона відбувається, в місце з високим рівнем небезпеки. При цьому, незважаючи на активну й динамічну за розвитком дію, не тільки глядачі, але також і діяч перформенса, другий водій, лише пасивно втягнені в драматургію, сприймаючи сигнали з екрану та наслідуючи їх. Чи не подібним чином почувається і водій трейлера: йому сама реальність відкриває то один, то інший поворот, тримаючи у постійній напрузі, затягуючи в незнайоме середовище, яке відразу ж транслюється на екран і відчужується як видовище.

З іншого боку, змінне чи дереалізоване середовище — це, починаючи з 1960-х, реальність нічних клубів, що використовує наукову фантастику й новий техногенний ілюзіонізм, диктуючи (у тому числі) й моду на музейні атракціони. Якщо в 1960-ті в музейних залах динамічно сяяли «препаровані телевізори» Пайка, кольорово-музичні установки оп-арта, неонові скульптури Флавіна, то на межі XX–XXI століть їхніми нащадками є сяючі аніліном просторові конструкції Олафура Еліасона, або медитативно виблискуючі форми Аніша Капура, «неначе справжні вісники четвертого виміру» [18, 82]. «Великий магістр техногенних ілюзіонів» Нам Джун Пайк перетворив на власній персональній виставці внутрішній об'єм Музею Гугенхайма, Нью-Йорк, у лазерний водоспад, що спадає зі стелі, із проекції зіниці під назвою «Зірка в спіралі», — і оточений на ярусах електричними свічками на екранах, — пропонуючи публіці відчутти себе у фантастичному розважальному шоу.

Відео в кінці 1990-х вимагає від глядачів майже нездійсненого — надовго зафіксувати увагу, щоб зрозуміти змінний світ. Як це не парадоксально, глядач, якого привчили перемикаати канали, перемотувати плівку, повертається до споглядання, виховуючи в собі навичку уповільненого сприйняття. Парадигматичну роботу в цьому напрямі було створено в 1999–2000 рр. мисткинею Кім Суджа. «Жінка-голка» — записаний на відео перформанс, що відбувався на вулицях мегаполісів усіх частин світу: Токіо, Шанхаї, Лагосі, Делі, Лондоні, Нью-Йорку, Каїрі, Мехіко. Всюди Суджа, стоячи до камери спиною, зустрічає не-

скінченний людський потік протягом годин. Фігура мисткині в темній куртці, з прямим чорним волоссям, зібраним у хвіст, незворушна як лезо, центрує видовище (натовп поводить себе по-різному), контрастуючи з людським різноманіттям та відмінностями. Сталість чорного силуету задає одне питання: навіщо кудись поспішають усі ці люди? Ріка людських образів, які неухильно напливають з майбутнього, створює ефект вічного повернення «одного й того ж — кожен раз різного». Романтичний пафос смерті та воскресіння Ніцше тут поступається заворуженості видовим різноманіттям самовідновлюваної «живої речовини».

Розглянувши три етапи історії візуального медіа-мистецтва (відео-мистецтва), відзначимо наступне: по-перше, медіа-мистецтво є мистецтвом; по-друге, медіа-мистецтво є антропоморфне; по-третє, медіа-мистецтво не є лише сферою візуального художнього досвіду. В тричленній моделі формологічна сутність / техногенне середовище / соціальна природа цифрових технологій медіа-мистецтва (теза «медіа-мистецтво як мистецтво нових медіа») не випадково займає перше місце. Формологічна сутність медіа-мистецтва яскраво виявляється у трьох його задекларованих ознаках. 1) Мистецтво. Формологічний код медіа-мистецтва об'єктивує тотальну техногенність людського середовища, відчуженість людини від людських умов життя і піднесеної буттєвої основи, є глобалізованим соціокритичним агентом (наприклад, тяжіння Кім Суджа до уповільненого сприйняття або деконструкція телебачення як регулятора живих суспільних відносин). 2) Антропоморфізм. Насправді, дегуманізацію нового мистецтва ще повністю не завершено. Адже поодинокі приклади високого медіа-мистецтва свідчать як про належне функціонування художнього коду (глобалізований соціокритичний агент з точки зору новомежійної формологічності), так і про індивідуальну глибину і чіткість авторського осягнення суспільної техно-критики естетичним медіа-мистецтвом: Фостел, Віола, Хіл, Мадсен, Йоргенсен, Лібехер, Расмусен, Гронборг, Фішлі, Вайс, Уілсон, Хатум, Гурскі, Тоомік, Пайк, Суджа (т. зв. високі приклади на противагу медіатизації мас-комунікацій). 3) Невізуальний досвід. Проте, новітня «дегуманізована» якість подібного «мистецтва» виявляється в приматі кібер-реальності (про що свідчить теза «медіа-мистецтво як мистецтво нових медіа»)

як над часо-простором індивідуальної присутності людини (медіатизація долає індивідуацію), так і над естетичним осмисленням мас-комунікаційних процесів цифрової глобалізації (теза «масові комунікації як медіа-мистецтво»): наприклад, митці презентують новомедійну техносферу (цифрову кібер-реальність) як швидкоплинну й максимально нестійку, дискомфортну, неочікувану, з нелюдськими законами рециркуляції ринкового й символічного капіталу, незрозумілу, багатозначну.

Використана література і джерела:

1. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Фрэнк Уэбстер ; [пер с англ. М. В. Арапова и Н. В. Малыхиной ; под ред. Е. Л. Варгановой]. — М. : Аспект Пресс, 2004. — 400 с.
2. Вершинская О. Н. Информационно-коммуникационные технологии и общество / О. Н. Вершинская. — М. : Наука, 2007. — 203 с.
3. Stevenson N. Understanding Media Cultures: Social Theory and Mass Communication / Nicholas Stevenson. — 2nd ed. — Thousand Oaks, CA ; London ; New Delhi : Sage Publications, 2009. — 256 p.
4. Moores S. Thinking about Media and Communications / Shaun Moores. — London ; New York : Routledge, 2005. — 208 p.
5. Frost C. Media Ethics and Self-regulation / Chris Frost. — Harlow : Longman, 2000. — 288 p.
6. Беглов С. И. Четвертая власть : британская модель. История печати Великобритании от «новостных писем» до электронных газет / С. И. Беглов. — М. : Изд-во МГУ, 2002. — 256 с.
7. Дуглас К. Сети TCP/IP, том 1. Принципы, протоколы и структура = Internetworking with TCP/IP, Vol. 1: Principles, Protocols and Architecture / Камер Дуглас ; [пер с англ.] — М. : «Вильямс», 2003. — с. 880.
8. Кастельс М. Галактика Интернет. Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / Мануэль Кастельс ; [пер с англ. А. Матвеева ; под ред. В. Харитоновой]. — Екатеринбург : У-Фактория, 2004. — 328 с.
9. Киттлер Ф. Оптические медиа : Берлинские лекции 1999 г. / Фридрих Киттлер ; [пер с нем. О. Никифорова, Б. Скуратова]. — М. : Логос ; Гнозис, 2009. — 272 с. — (Серия «Mediae res. Логос, Гнозис»).
10. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Режи Дебрэ ; [пер с фр. Б. М. Скуратова]. — М.: Праксис, 2010. — 368 с. — (Серия «Образ общества»).
11. Телерадиоэфир: история и современность / [под ред. А. Г. Качкаевой]. — М. : Аспект Пресс, 2008. — 400 с.
12. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Дуглас Рашкофф ; [пер с англ. Д. Борисова]. — М. : Ультра. Культура, 2003. — 368 с.

13. *Keith M. C.* The Radio Station : Broadcast, Satellite and Internet / Michael C. Keith. — Boston : Focal Press, 2009. — 368 p.
14. *Андреева, Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007. — 484 с.
15. *Grau, O.* Virtual Art: from Illusion to Immersion. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
16. *Manovich, L.* The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2001.
17. *Kaye, N.* Multi-Media: Video – Installation – Performance. London and New York: Routledge, 2007.
18. *Tribe, M., and Jana, R.* New Media Art. Taschen: 2006.

ЛЮДМИЛА КОВАЛЬЧУК

ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА

Театр і кіно — одні з найпопулярніших видів мистецтва. Чимало характеристик та різних аспектів споріднює ці жанри, що продукують багатий зоровий ряд та образну інформацію. Генетично пов'язане з театральним мистецтвом кіно, у свою чергу, має суттєвий вплив на театр. Такі процеси особливо відчутні у наш час, коли під час створення вистав все частіше використовуються новітні технології кінематографу, різноманітні відео-проекції.

Художньо-естетичне наповнення відеоряду, яким насичені сценічні твори та фільми і яке створює їхню особливу атмосферу, є компетенцією художників театру і кіно. Ці дві складні та об'ємні професії поєднані багатьма спорідненими творчо-виробничими процесами. Водночас, кожна з них має свою специфіку, що продиктована естетичними особливостями цих видів мистецтва.

Як у театрі, так і в кінематографі художники створюють емоційно насичений образ простору, де відбувається дія та костюми персонажів. Професія художника в цих видах мистецтва пов'язана з багатьма творчо-виробничими контактами протягом усього періоду роботи над твором. Художник кіно, як і художник театру співпрацює з великою кількістю людей, які складають колектив постановочної групи. Це, по-перше, постійний та міцний контакт з режисером, надалі — з виробниками та акторами. І результат такої співпраці, безсумнівно, залежить від якості професійно-виробничих творчих стосунків у середині колективу.

Об'єм професійних завдань художника театру та кіно визначається кількістю тієї інформації, яку опрацьовує митець під час роботи над виставою чи екранним твором. Варто також враховувати, що така праця завжди пов'язана зі словом, текстом —

драматургічним матеріалом чи сценарієм, що іноді є результатом співавторства режисера і художника.

Отже, дійсно, ці дві професії мають багато схожого, тому нерідко художники театру, отримавши запрошення від кіномитців, доволі успішно починають опановувати нову професію. А деякі, відкриваючи у ній для себе нові можливості, знаходячи більш важливі пріоритети, назавжди залишаються у кіновиробництві. Сьогодні ми спостерігаємо процес, коли творчість чималої кількості українських сценографів та костюмографів, які залучаються до праці в кінематографі та інших жанрах екранного мистецтва, зазнає суттєвих естетичних трансформацій. Відчуваючи тонкі нюанси, які є характерними для обох видів мистецтва, визнаючи те, що засоби театрального художника іноді є зовсім неприйнятними (ні в естетичному, ні в технологічному плані) для кінематографу, вони продовжують розвивати підвалини професії, що «формувалася на єднанні різних мистецтв: театрального-декораційного та декоративно-прикладного, станкового живопису та графіки, архітектури і скульптури. При усій шляхетності і багатстві свого родоводу ця професія завжди носила найдемократичніший характер. Вона виникала на кіновиробництві, в метушні зйомок, у тісних павільйонах, гордо іменованих «ательє», і була щільно пов'язана з ремеслом, інженерією, художнім конструюванням і, звичайно, з кінотехнікою» [1].

Так, в основі кіно, як і театру закладений синтез мистецтв. Але театр на відміну від кіно — часово-просторове мистецтво, його специфічні засоби вираження продукуються, перш за все, через гру акторів перед глядачем - тут і зараз. Саме цим умовна, метафорична образність театру в художній подачі відрізняється від образності кіномистецтва. Основою ж виразних засобів екранних мистецтв є фотографічна природа кінозображення та мистецтво монтажу.

Працюючи в кіно, художники театру стикаються з іншим виробничим ритмом та завданнями у створенні простору та костюмів. Вони причетні до створення не тільки тих декорацій, що виставляються у просторі павільйону, але й знаходять належні інтер'єри та просторові координати для натурних зйомок. Художники кіно стверджують, що їхні виробничі умови значно різняться від театральних. Той простір, в якому плануються па-

вільйонні зйомки, вони намагаються зробити якомога обжитим, наближеним до тих реалій, що, завдячуючи влучно підміченим, функціональним деталям, в змозі згодом виявити не тільки правдоподібність, а й метафоричну образність повсякденного життя. Підкреслимо, що актуальним моментом у роботі художника кіно є наближення декорацій до достовірності і те, як вони будуть сприйматися на кіноплівці, наскільки виявляться художньо переконливими. Пам'ятаючи про те, що кінодекорація забезпечує візуальний образ явища, спостерігали чимало випадків, коли вона «виступала сама по собі певною естетичною цінністю, але така цінність не є її обов'язковою ознакою. Декорація, що виглядала гарно, може бути не яскравою на екрані і навпаки. У якому-небудь складному спорудженні, де реальні предмети сусідять з імітованими і намальованими, тільки око спеціаліста вловить її естетичний зміст. І мета усієї творчої діяльності художника та ж сама, що і у режисера та оператора — фільм, кадр» [2].

Як вже зазначалося вище, візуальний результат у кіно багато в чому залежить від режисерської подачі, що особливо проявляється під час монтажу кіноплівки. Але це лише один чинник, що активно регулює та впливає у кіномистецтві на художньо-естетичні характеристики твору. Так, наприклад, потрібно пам'ятати, що робота художника кіно залежить не тільки від режисерського бачення, а й від роботи оператора. Художник пропонує оператору особливі ракурси для зйомок, він зображує їх в ескізах, або помічає на спеціальному, розробленому заздалегідь плані. Але, якими б гарними і цікавими не були ці пропозиції, остаточно побудова ракурсу екранного простору повністю залежить від мистецтва оператора.

Художник театру, працюючи над виставою, постійно мусить тримати в уяві бажаний кінцевий візуальний результат, частини якого у виробничому процесі розрізнені по театральним цехам. Часто-густо спостерігаємо випадки, коли авторами сценографії та театральних костюмів в одній виставі виступають різні митці. У кіновиробництві, як і в театрі, костюмами і декораціями також можуть займатися окремо різні фахівці, тобто, художник-декоратор та художник з костюмів займають належне їм місце у цьому творчо-виробничому процесі.

Особливо цікаво спостерігати, як відбувається трансформація професійних навичок художника театру під час натурних зйомок, так би мовити, просто неба, в умовах виразності нових просторових координат. У театрі ритми геометричного середовища сценічного простору впливають і сприймаються глядачем безпосередньо впродовж усієї дії, саме через них у нього виникають певні зорові рефлексії, що дозволяють осмислити й загальну естетико-художню концепцію усієї вистави. Тобто, глядач безпосередньо присутній при створенні художнього образу вистави, він начебто приймає правила гри, запропоновані умовністю сценічної дії і стає невід'ємною частиною таємничого, чарівного процесу творення мистецького твору. Крім того, постійний, «живий» контакт глядача з акторами, які залишаються в координатах одного сценічного простору, дозволяє в однаковій мірі зосередитися на постатях усіх виконавців. У той час, як екранні мистецтва, оперуючи крупним планом, самостійно вибирають і пропонують глядачам акцентованих персонажів. З цього приводу вельми показовими вважаємо міркування художника-практика Л. Луконіної, яка, зокрема, вважає, що крупний план на телебаченні і у кіно — «примусовий кадр. Театральний глядач, споглядаючи декорації, самостійно вибирає на що йому дивитися, натомість телевізійний — вимушений дивитися лише те, що йому показують [3].

У театрі режисер та художник акцентують увагу на тій чи іншій драматичній події різноманітними засобами, вибудовуючи мізансцени відповідно до загальної образної концепції вистави. І, безсумнівно, одне з головних місць в цій концепції належить естетичному наповненню саме зорового ряду для глядача.

На кіноплівці декорації сприймаються переважною більшістю аудиторії через мистецтво оператора, вибірково та частинами. Крім того, існує ще чимало факторів, що впливають на сприйняття екранної декорації. Один з них — специфіка плинності екранного часу, що дозволяє простір, створений художником кіно, миттєво, за декілька хвилин перенести у будь-які часопросторові координати.

Враховуючи унеможливлення безпосередньо впливати на глядача, художник кіно вже з самого початку повинен бути готовий до певних компромісів. Так, наприклад, на відміну від театраль-

них, кінематографічні декорації, обмежені у формах подачі, підпорядковуючись специфічним засобам виразності екранного простору, майже ніколи не мають рис самодостатності.

У більшості випадків кінопростір потребує справжніх фактур, предметів побуту, деталей, які, як ми вже зазначали, гарно і точно прочитувалися б за допомогою крупного плану. При цьому зовсім не обов'язково (скоріше, навпаки), щоб цей простір виглядав декорацією. В театрі ж естетика декоративності дуже важлива і нерідко є найбільш виразним прийомом у подачі загального образного ряду вистави.

Зважаючи на те, що праця художника в кіно функціонально диференційована та відчутно підпорядкована іншим професійним складовим кіновиробництва, трапляються й такі випадки, що художник виступає в ролі естет-консультанта, співавтора сценарію, а іноді й простим статистом на знімальному майданчику.

Зосереджуючись на окремих етапах роботи художника кіно, особливо підкреслимо значення одного з найперших — створення ескізів для майбутнього твору. До речі, на важливості ескізів митці наголошують як в театрі, так і у кіно. Ескіз простору для майбутнього фільму може бути ескізом-настроєм, ескізом-образом, ескізом-розгорткою. У той час, як у театрі художник створює образ простору за чітким планом, враховуючи як масштаб конкретного сценічного майданчика, так і ту черговість розташування декорацій, що відбиває поступовість концептуальних знаків театральної дії.

На наше переконання, як у театрі, так і в кіномистецтві, ескіз необхідно розглядати як квінтесенцію художнього образу майбутнього твору, адже в обох випадках процес його створення починається саме з малюнку. Спробуємо представити тему значення ескізів простору та костюмів якомога ширше, презентуючи їх як об'ємне явище, враховуючи ті особливості, що приховані за аркушами тонованого паперу з зображеннями персонажів та простору. Ескізи художників театру і кіно, як історичне, культурне, естетичне явище, пропонуючи чимало аспектів дослідження, майже завжди несуть у собі й щось таємниче, навіть містичне. Адже духовний простір, створений ними, неодмінно пов'язаний з долями діячів мистецтва, з іменами режисерів, ак-

торів, зрештою, з іменем їх автора — художника. У цьому просторі концентрується чимало історій, що надають ескізам об'єму, насичують їх змістами і перетворюють на справжнє диво.

Як твір мистецтва, що виникає в інтелектуальному співавторстві режисера з художником, ескіз яскраво, по особливому, виявляє творче натхнення останнього, спричинене взаємодією з культурним середовищем, яке надихнуло його на створення саме такої стилістики та образної системи. Таким чином, ескіз насичений ще й духовною інформацією, він несе у собі певне філософське навантаження, що виникає від взаємодії минулого з сучасним, в результаті співставлення драматичного та сценарного матеріалу з сьогоденням.

Ескіз також виявляє й духовну глибину тієї особистості, яка в подальшому буде втілювати характер персонажів. А це означає, що при його створенні, митець, безсумнівно, повинен враховувати і певні психофізичні властивості конкретних акторів.

Всі ці змісти переплетені з особливо елегантною подачею ескізів. Сьогодні художники, використовуючи різні змішані техніки, створюють своєрідний портрет, що акумулює у собі характеристику і героя, і виконавця. Майже завжди у просторі такого портрету закладена певна інтрига, і завжди стилістика подачі того чи іншого митця свідчить про час створення малюнку.

У театральному культурному просторі ми й досі дивуємося вишуканості ескізів театральних костюмів та декорацій Л. Бакста, О. Головіна, що яскраво виявляють стиль модерну, простежуємо вплив кубізму і футуризму початку ХХ століття в ескізах О. Екстер, А. Петрицького, Л. Меллера. Взагалі, потрібно підкреслити, що представники українського театального авангарду початку ХХ ст. демонстрували напрочуд яскраві зразки ескізів, що й досі дивують не лише витонченістю і красою, а й потужним творчим потенціалом, несуть у собі частку світогляду минулого, того особливого мистецького процесу, що народжувався та утверджувався в критичних умовах і ситуаціях.

Ескізи сучасних митців, вбираючи у себе всі попередні творчі знахідки, виявляють також і вподобання художника, який їх створив. У театрі та в екранних мистецтвах кожний художник, працюючи над ескізами, певним чином виступає винахідником у використанні нових технік та подачі проектної графіки. Але,

зазвичай, у більшості випадків використовуються все ж таки, класичні матеріали — гуаш, темпера, акварель, кольорові олівці на тонованому папері, також може бути присутній олійний живопис чи колажні техніки. Іноді митці залучають асамбляж, навіть об'ємні скульптурні форми з декоративного пластику (такі були особливо популярними в подачі ескізу у 80–90 роках минулого століття). Сьогодні художники часто звертаються й до новітніх методів і матеріалів у створенні ескізів, наприклад — комп'ютерної графіки та акрилових фарб.

Такі технології, безсумнівно, дозволять насолоджуватися найкращими зразками як театральних, так і ескізів для екранних мистецтв не лише нашим сучасникам, а й наступним поколінням, коли ескіз може опинитися в музейному просторі, або у приватній колекції, де його сусідами стануть зображення видатних акторів чи сімейні раритети. Ескіз і сам з часом стає реліквією і завжди буде випромінювати особливі характеристики творів художнього мистецтва. В ньому завжди буде проступати не лише тонка субстанція, а квінтесенція, основа, сама суть образної системи усього художнього твору.

Таким чином, ескіз назавжди залишається тією річчю, яка, опинившись на розі різних жанрів мистецтва, утворює чимало культурних алюзій. Навіть відокремлений від колекції, ескіз існує самостійно, маючи свій шлях в культурній історії. Завдяки цьому ми отримуємо нагоду споглядати шедеври ескізів на персональних виставках театральних та художників кіномистецтва, в різноманітних музейних експозиціях, в інтер'єрах меморіальних квартир. Останнім часом, набуваючи все більшої ваги як у театальному, так і у кіномистецтві, ескіз значно розширює свою прикладну функцію, доводячи, що він може бути самодостатнім визначним твором мистецтва (звичайно, залежно від своїх естетичних якостей і культурної вартості).

У співавторстві з режисером художники театру і кіно створюють чимало таких візуальних образів, що стають особливо цікавими для сучасного глядача. Вони прокладають естетичні та інтелектуальні містки між минулим та сьогоденням, влучно переводять реалії сьогодення в умови образної виразності. Саме такий підхід, позначений поступовим і послідовним накопиченням інформації та її професійним осмисленням, дає поштовх до

структурування загального художнього образу спектаклю і кінотвору. Подальша співпраця з режисером уточнює, конкретизує цей процес, тобто відбувається своєрідне проникнення митців у світогляд один одного. Через такі шаблі режисер з художником рухаються до необхідного концептуального естетичного рішення, коли залишаються лише ті ідеї, що мають перспективу втілення в конкретних виробничих умовах.

Чимало моментів й відрізняють працю художників театру від функцій художника, який працює в галузі екранних мистецтв. Це стосується також образу, функцій та технології створення костюму. Дослідниця В. Кузнецова вважає, що «В костюмах сучасного кіно певним чином зосереджений і трансформований досвід розвитку театру, літератури, образотворчих мистецтв і самого мистецтва кінематографії. Вони включалися в сферу дії загальних естетичних закономірностей» [4]. Дійсно, в екранних мистецтвах, як і у театральному, саме за допомогою костюма актор отримує можливість ще більш переконливого втілення в конкретний образ. Але у театрі, споглядаючи під час сценічної дії різні етапи перетворення образу, глядач набагато більше довіряє саме зовнішнім трансформаціям актора. Саме тому театральні художники так ретельно працюють над колористикою та масштабом костюму, навмисно збільшують окремі його деталі та орнаменти, роблять по-особливому чіткий силует, який гарно сприймався б з різних точок зали. В театрі костюм майже завжди підпорядковується загальнохудожнім ідеям сценічного простору і функціонально залежить від багатьох факторів, наприклад, кількості і швидкості переодягань акторів, що, часто-густо, можуть відбуватися й безпосередньо на очах глядачів.

Специфіка екранних мистецтв не передбачає такого спілкування з акторами. Тому й естетичне навантаження їхніх костюмів органічно більш скероване і тяжіє до підкреслення натуральності образу, підкреслення його особистих якостей. Завдячуючи крупному плану та можливостям камери, що може представити героя в різних ракурсах з різних боків, робота над костюмом набуває дещо інших завдань. Враховуючи, що фактура виконавця, його фізіологічні особливості є головною характеристикою екранного образу, костюм здебільше стає допоміжним елементом у процесі його створення. Отже, завдячуючи крупному пла-

ну та панівному значенню фактури актора, надзвичайної уваги до найдрібніших нюансів його міміки, голосу та рухів, значення костюма в екранних мистецтвах набуває іншого смислового та естетичного враження.

Втім, вважаємо, що першою чергою, повинна існувати та необхідна гармонія побутової правди та поетичної образності, що забезпечувала високий естетико-художній рівень мистецького твору. Виступаючи складовою загальної естетичної концепції фільму, образність костюма залежить й від усього його речового середовища, від оточення навкруги головного героя, що, безсумнівно, також впливає на сприйняття глядача. Слід також враховувати, що в екранних мистецтвах середовище та костюми по-особливому виявляють ознаки часу, що, набуваючи ознак архетипів і сприймаючись глядачами як свідомо, так і напівсвідомому рівні, створюють особливий колорит доби.

Хочемо зазначити, що як у театрі, так і в екранних видах мистецтва художник є носієм сучасних тенденцій, що знаходять своє виявлення у застосуванні різноманітних засобів виразності, активно залучаючись в образну структуру вистави. Такими процесами позначені як загальний візуальний образ художнього твору, так і костюми, що виступають його невід'ємною складовою. Навіть у відтворенні історичного середовища, працюючи на загальний образ і стиль, саме сучасний погляд художника чималою мірою забезпечує та обумовлює надзвичайну виразність та актуальність твору мистецтва. Звичайно, спостерігаються й такі випадки, коли історична точність у відтворенні візуального середовища порушується у відповідності до загальної режисерської концепції драматургічного чи то сценарного матеріалу.

Варто також підкреслити, що в контексті розвитку як театрального, так і екранних видів мистецтва, надзвичайної ваги набувають і тенденції сучасної моди, що по-особливому увиразнюють час народження художнього твору. Дослідники позитивно сприймають такі тенденції, вважаючи, що таким чином «художник, „наближаючи епохи”, модернізує історичний одяг, враховує й світогляд сучасного глядача про естетику костюма. Тому ми майже завжди можемо визначити по костюму не тільки той час, що діє у фільмі, але й час його постановки» [5]. З власного досвіду можемо засвідчити, що, наприклад, модні тенденції у створенні

ігрового костюму надають його носію більш глибокого психологічного забарвлення і, навпаки — персонаж у типово-традиційному костюмі часто-густо сприймається глядачами відверто негативно. Іноді у загальному контексті театрального чи кінотвору такий старомодний костюм виглядає навіть гротескно.

Не можна забувати й про те, що неабияку роль у підкресленні конкретних характеристик героїв відіграє макіяж, прикраси, аксесуари, що також є компетенцією художника. Подача макіяжу-гриму, прикрас та фактур у театральному костюмі, який нерідко набуває значення маски та виступає як естетично-смысловий знак, інша, ніж у площині екранних мистецтв. Взагалі, вже сам термін «театральний костюм» створює певний образ, що містить особливу ефектність, гротескність, навіть імпозантність. У більшості випадків ці ж ознаки характерні й для ансамблів театральних строїв, які, завдячуючи вправно виставленому освітленню, набувають неабиякої виразності. До речі, часто-густо, виявляючи контрастність у використанні різноманітних фактур, саме світло підкреслює у театрі скульптурність сценічних постатей та окремих сценографічних фрагментів. Екранні мистецтва користуються більш природним освітленням, а, отже, обличчя і фігури їхніх героїв виглядають більш натуралістично. Цей момент також не повинен залишатися поза увагою художника, не зважаючи на всі ті сучасні технологічні можливості, якими, на відміну від театального, у набагато більшій мірі володіють екранні мистецтва.

Зупинившись на основних моментах, що відбивають процеси трансформації мистецтва театального художника у площині екранних мистецтв, ще раз підкреслимо: окремі деталі, колір, фактура створюють на екрані більш важливий зоровий ефект, ніж у театрі, де на перший план виступають декоративність, сценографічний масштаб, чіткість силуету сценічного одягу. Але, як у театрі, так і на екрані, сукупність і професійне підпорядкування саме цих складових обумовлюють можливість сприйняття візуальних об'єктів крупним і загальним планом.

Підсумовуючи наші міркування, підкреслимо: ті естетико-художні трансформації, якими позначене входження театального художника у площину екранних мистецтв, безсумнівно, збагачують досвід митця, розширюють його творчо-професійні

обріи, спричиняють народження нового погляду на основну професійну сферу діяльності. Можливо, саме тому театральні художники, набувши певного досвіду у кінематографі, у більшості випадків все ж таки повертаються до простору сцени. До того простору, що пропонує менші можливості, але — живі емоції, живе, безпосереднє спілкування з глядачем.

Використана література і джерела:

1. *Громов Е.* Во имя искусства / Е. Громов // Во имя искусства. Пространство цвета.: Заметки о советских художниках кино. — Москва: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. — С. 4.
2. Там само. — С. 6.
3. *Луконина Л.* Художник и телевидение / Лариса Леонидовна Луконина // Художник и зрелище. — М.: Советский художник, 1990. — С. 73–82.
4. *Кузнецова В.* Костюм на экране / В.А.Кузнецова. — Л.: Искусство, 1975. — С. 42.
5. Там само. — С. 49.

ЖИВОПИСНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ В ИГРОВOM КИНО

Синтез живописи и кино был предметом внимания как в теории, так и в кинематографической практике Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, многих крупных режиссеров: Дэвида У. Гриффита, Жана Виго, Луиса Бунюэля, Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Ингмара Бергмана, Питера Гринуэя, Андрея Тарковского, Александра Сокурова, в фильмах немецких экспрессионистов. Эта тема в 60-х годах минувшего столетия впервые в советском киноведении стала объектом научного исследования одного из самых интересных искусствоведов Мананы Андрониковой, позже «изобразительный мир экрана» с семиотической, эстетической, культурологической точек зрения анализировался в трудах Юрия Лотмана, Григория Чахирьяна, Михаила Ямпольского.

В кино, зримо воплотившем идею движущейся реальности, отразились живописные элементы, с помощью которых воплощалась как документальная правда, так и метафизическая суть этой реальности — рисунок, пластика, композиция, ритм, цвет, свет. По сути, живопись стала структурообразующей основой лучших произведений мирового киноискусства. Включение живописи как интертекста расширяет диапазон смыслового прочтения и эстетического восприятия. Это связано с проблемой рецепции художественного целого произведения киноискусства.

Варианты использования живописной интертекстуальности в кино самые разнообразные. В пору становления кино как вида искусства многие фильмы отличались изысканно стильным изобразительно-декоративным оформлением. Достаточно вспомнить фильмы Евгения Бауэра, где с помощью деталей декора по-новому осваивалось пространство кинокадра, а значит и возможности движения в этом пространстве, а в итоге — достигался иной уровень передачи эффекта естественности жизни в этом пространстве. Не случайно в кинокритике и кино-

ведении обсуждался особый изобразительный стиль этого режиссера, предполагающий изысканную «светопись» и в котором ощущалось воздействие самых разных эстетических явлений — «от олеографической открытки до журнальных рисунков Обри Бердслея» [1]. В «Кабинете доктора Калигари» Р. Вине, например, сюжетно-драматургическая полиструктурность и неоднозначность усиливалась изломами, экстравагантными «неправильностями» всех изобразительных деталей — от конфигураций домов и улиц до грима на лицах актеров. Востребованный и тщательно воспроизведенный стиль немецкого живописного экспрессионизма как нельзя более точно подходил для передачи изломанности и болезненности человеческой души и общества. А такие элементы декора как слоны в «авилонской» сцене в «Нетерпимости» позволили расширить смысловую суть этих иконографических деталей, традиционно обозначавших богобоязненность, мудрость и благополучие. В фильме Д. У. Гриффита слоны стали знаком греха и разрушения. Режиссер «позаимствовал» этот знак из альтернативной иконографической традиции, которая была обозначена в картине Д. Мартина «Пир Валтасара», гравюре Х. С. Силоуза «Разрушение Вавилонской башни». Именно живописный «бэкграунд» расширил понимание как «авилонской» части, так и фильма Гриффита в целом. Интертекстуальные «вкрапления» с привлечением многообразного культурного поля, в том числе и живописного, многократно увеличивают смысловое пространство фильмов, вошедших в золотой фонд мировой киноклассики. Достаточно вспомнить живописные стиле- и структурообразующие компоненты в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна, в таких фильмах как «Андалузский пес» Л. Бунюэля, «Аталанта» Ж. Виго, «Мать» В. Пудовкина, «Пышка» М. Ромма, «Йо-Йо» П. Этекса, «Вечное возвращение» К. Муратовой и многих других.

В игровом кино используется такой прием, как прямое цитирование живописных произведений. Действие гиперцитат, которые, несомненно, умножают текст, амбивалентно: с одной стороны, возникает некий лапидарно-дидактический эффект, а с другой — происходит открытие дополнительных смыслов. Хрестоматийным примером стал эпизод крупного плана репродукции «Охотников на снегу» Брейгеля в знаменитой сцене не-

весомости в библиотеке космической станции «Солярис» в фильме А. Тарковского. «Озвученный» многоголосьем пространства и времени знаменитый художественный образ стал проводником идеи вечности и бессмертия культуры, знаком бесконечности жизни, в которой все равновелико и значительно — эпизоды будней, звуки природы, голоса, жесты, поступки людей. Такой же прямой цитатой была знаменитая «Троица», появившаяся в конце фильма Андрея Тарковского и Андрея Кончаловского «Андрей Рублев». В то же время это был тот необходимый образно-смысловой и идейный акцент, который как будто заставил по-новому «пересмотреть» фильм, но уже в контексте духовно-интеллектуального пространства зрителя. Живописный аккорд вывел на диалог с художником (-ами), на понимание главной общечеловеческой идеи — идеи смирения, прощения и любви.

Живописные произведения используются в качестве интертекста для пояснения и прояснения кинотекста как единого целого (например, упоминание тех же «Охотников на снегу» в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия» или знаменитой картины Яна Вермеера в фильме Питера Уэббера «Девушка с жемчужной сережкой»). Живописный «след» в фильмах больших киномастеров бывает явным или не очень заметным, но он, как правило, всегда есть. Связь с живописью является очевидной и в современном, ставшем гораздо более технологичном кино. Это нерасторжимое взаимодействие свидетельствует о востребованности «рукотворного начала», значимого присутствия классической традиции, «следа души».

Обращение к живописи (будь то произведения или имена известных мастеров) в современных фильмах является не только цитатой или реминисценцией, но и тем необходимым компонентом, который обеспечивает как эстетическо-смысловое единство всего кинотекста, так и создание диалогического пространства со зрителем. Художественное пространство фильмов Киры Муратовой конца 90-х годов — начала 2000-х, несмотря на кажущийся минимализм, чрезвычайно насыщено обилием самых разных деталей, каждая из которых имеет свой смысл. Достаточно вспомнить фильм этого режиссера «Вечное возвращение», где каждый новый эпизод, снятый в одном и

том же просторстві с новою парою героїв, наповнений новими декоративно-ілюстративними елементами. Іменно це до предела насыщеное просторство і було головним ключом к пониманию характеров персонажів. Каждая деталь — цветы, рисунки, гравюри — не только декоративная часть среды, но и самостоятельный образ, метафорическая суть которого дает дополнительную информацию к пониманию диалогов, сути происходящего. В одной из новелл муратовского фильма «Три истории», которая называется «Офелия», есть эпизод, где работница больничного архива по имени Офа, отслеживающая тех, кто в свое время отказался от новорожденных детей, подходит к женщине, сидящей на берегу и мирно читающей книгу, чтобы отомстить за некогда совершенное деяние. Офа вершит суд над собственной матерью с хладнокровным чувством абсолютной правоты, почти уподобляясь мифологической богине мести и хранительнице кровных уз материнского родства Эринии. Муратовские герои часто выступают не как характеры, а как знаки, воплощающие определенную идею. Идея Офы — отмщение за расторжение этих уз. По сути, она и есть слепое орудие рока. Ключ к пониманию этой героини-знака, героини-функции появляется тогда, когда зрительский взгляд замечает книгу в руках той самой сидящей на берегу дамы.

На обложке — репродукция картины Джона Милле «Смерть Офелии». Героиня Милле, тонущая в темных водах реки, показана как будто в пограничном состоянии — между уже не-жизнью и еще не-смертью. Она прекрасна, устрашающая, реальна, мистична и не-жива. Она как будто втягивает зрительское внимание в те же смертоносные воды. Такая же визуальная многозначность «прочитывается» и в сцене убийства в «Офелии» из «Трех новелл», где прекрасно-привлекательной и отталкивающей героине Милле уподобляется состарившаяся, неприятно-карнавальная героиня Муратовой — мать Офы. Живописная подсказка несет тему двойничества: Офелия стала замещением (а может, и предзнаменованием) Офы, как Офа стала продолжением своей матери. В молодой героине из фильма есть и абсолютная смысловая однозначность: не-живое, способное убивать. Цель в данном случае не имеет значения. По сути, появившийся на исходе века фильм К. Муратовой явился своео-

бразным диагнозом обществу и времени. Одним из визуальных комментариев было как бы «случайное» упоминание знаменитой картины Джона Милле.

Интертекстуальные образы *art nouveau* прослеживаются и в картине другого времени, другого режиссера, другой культурной традиции — «Жизнь Адель» Абделатифа Кешиша, который в 2013 году был удостоен Золотой пальмовой ветви Каннского фестиваля. Фильм, который вызвал и, очевидно, будет вызывать много споров, трактовок. Чтобы понять, что содержание произведения не ограничивается рассказом о нетрадиционных сексуальных отношениях двух героинь, достаточно обратить внимание на принципиально важное для режиссера упоминание имен, произведений, художественных стилей: Сартр, Пьер Мариво, Жюли Маро. Литературно-философские цитаты многократно расширяют нарративное и эстетическое пространство «Жизни Адель», определяя вектор авторского поиска не в сфере физиологии, а в сфере чувственного познания себя и мира в себе. Собственно, об этом говорил и сам режиссер в одном из интервью: «История этих двух женщин банальна: встреча, страсть, разрыв. Все это много раз рассказывалось и переживалось. И то, что это происходит между двумя женщинами, это тоже банально. Менее привычно то, что переживает сама Адель и процесс развития ее характера. Вот это важно для меня. Искусство рождается из опыта. Из чувственности, из видения мира конкретным человеком» [2].

Однако в фильме есть и живописная интертекстуальность, ставшая визуально-смысловой доминантой. Неоднократно упоминаются имена художников Густава Климта и его последователя Эгона Шиле. Почти весь фильм снят на крупных планах, впечатляющая пластика которых предопределена эротической чувственностью климтовского стиля. Образы женщин из «Жизни Адель» проецируются на бесчисленные образы роковых женщин как главных персонажей европейского модерна вообще и венского Сецессиона в частности. Скорее всего случайно совпали имена одной из главных героинь и актрисы в этой роли — Адель Экзаркопулос. Но, быть может, не случайно совпадение имен киногероини и героини одного из самых знаменитых портретов Климта — Адель Блох-Бауэр. Снятое оператором

Софиан Эль Фани лицо актрисы в некоторых кадрах напоминает притягательно-отталкивающее лицо живописной Адель. Важный образ в фильме — природа, пейзажная орнаментальность которой является необходимым декоративным и одновременно реалистическим дополнением к чувствам героинь. Первая встреча Адель и Эммы происходит в живописном парке под роскошным деревом, ветви которого являются огромным абажуром, закрывающим их от посторонних глаз. Элементы природной среды, как продолжение непростых чувственных изгибов и изломов, были необходимой частью произведений разных видов искусства, выполненных в стиле модерн. После разрыва метущаяся Адель ищет успокоения в том же парке, под сенью того же дерева. Композиционно-стилистическая организация этого кадра уподобляется живописному пространству как известной картины Эгона Шиле «Дерево под осенним ветром», так и не менее известной картины Камиля Коро «Воспоминание о Мортелефонтене». Две живописные традиции — модерново-экспрессионистская и реалистическо-импрессионистская — соединились воедино, наслаивая смыслы, нагромождая эмоции. Этот эпизод содержательно связан с темой ностальгического воспоминания, что вполне соединяется с темой, настроением картины Кора. В то же время в этом воспоминании есть много болевых, напряженных точек, что более всего дополняется «памятью», «воспоминанием» о картине Шиле.

Парабола развития живописного искусства привела к смене модерна экспрессионизмом. Непокойное, «на грани нервного стиля», искусство Эгона Шиле стало закономерным продолжением утонченно-изысканных откровений Густава Климта. Точно так же и ритм фильма меняется от созерцательно-отстраненного модернового повествования до нервной взвинченности экспрессионистского «крика». В историю жизни чувств Адель и Эммы постоянно вводятся почти искусствоведческие диалоги о творчестве Шиле. Его апологетом является Эмма (Леа Сейду), будучи художником по профессии и организуя после разрыва с Адель выставку своих работ, гротескно выраженное беспокойство в сочетании с вызывающим эротизмом в которых во многом напоминает работы самого Шиле.

Вся визуальная пластика фильма предполагает восприятие

всего происходящего как «всесторонний синэстетический процесс освоения мира» [3]. То, что было заложено дуалистической природой живописных полотен Климта и Шиле:приятие и передача реальности до почти осязаемых и явно ощущаемых чувств — удивления, радости, наслаждения и в то же время — муки, отторжения, боли. «Любопытство к живому вплоть до причинения боли» [3]. Живописная интертекстуальность в данном случае явилась не только смысло- и эстетически важной частью фильма, но в какой-то степени проявилась и как ключ к восприятию и пониманию alter ego режиссера, у которого явный талант возвышаться до настоящего искусства, обнажая реальность так, будто она застает тебя врасплох. Во всяком случае видение этого автора отличается особой пристальностью, провокационностью и несомненной глубиной.

Пространство кинокадров так же как и пространство живописных творений мастеров конца XIX — начала XX вв. втягивает, не оставляя ни в чем и ни к чему равнодушным. Живописный интертекст, включенный в визуальное поле и являющийся неотъемлемой частью художественного системного целого, стал одним из важных эстетических параметров многих недавних фильмов: «Королевство полной луны» и «Отель «Гранд Будапешт» Уэса Андерсона, «Быть Джоном Малковичем» и «Она» Спайка Джонза, «Нимфоманка» Ларса фон Триера». Интертекстом в данных произведениях, как рентгеновскими лучами, пронизана вся изобразительно-образная стилистика, каждый кадр, эпизод.

Интертекстуальность, соединяющая кинотекст с многообразной сферой культуры, позволяет расширить содержательно-эстетические границы произведения. Живописный интертекст позволяет по-новому оценить визуальные возможности произведения, несколько с иной точки зрения посмотреть на сложные процессы смыслообразования, а значит и понимания фильма. В качестве определенного вывода можно воспринимать мысль известного теоретика в области многообразных интертекстуальных связей в киноискусстве Михаила Ямпольского: «Кино ищет реальность на пути умножения связей с культурой» [4, 41].

Використана література і джерела:

1. *Зоркая Н.* «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. 1997. № 10; Громов Е. Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопр. киноискусства. 1976. Вып. 17.
2. *Плахов Андрей.* «Надо помочь людям выйти из гетто» / <http://www.arthouse.ru> — Дата доступа 08.11.13.
3. *Чечот Иван.* Эгон Шиле. Заметки в кабинете / [http://www.vavilon.ru / metatext](http://www.vavilon.ru/metatext) — Дата доступа 11.11.13.
4. Проблема интертекстуальности в кинематографе. На защите докторской диссертации М. Б. Ямпольского / Киноведческие записки. — 1991. — №12. — С. 24–74.

ДІАХРОНІЧНИЙ ДИСКУРС ВІТЧИЗНЯНОГО КІНЕМАТОГРАФА





ЗАСАДИ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА ДОБИ «ВОЄННОГО КОМУНІЗМУ» (1918–1921 років)

Останнім часом значно зріс науковий інтерес до історії українського кінематографа. Особливо це стосується 1920-х рр. — доби Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), коли національне кіномистецтво зазнало найбільшого свого піднесення (до активізації наукового інтересу певною мірою прислужився й журнал «Кіно», що виходив упродовж 1925–1933 рр., а нині завдяки технічному прогресові став загальнодоступним у мережі Інтернет).

Водночас з поля зору науковців дещо випав попередній період — 1918–1921 рр. Упродовж названих років на вітчизняний кінематограф впливали два різноспрямовані вектори: національно-визвольний рух і більшовицька окупація.

Пропонована публікація має на меті розглянути деякі закономірності більшовицької державної політики в галузі українського кінематографу доби, що отримала назву «воєнного комунізму». Її характерними рисами стали націоналізація великої, середньої, значною мірою навіть малої промисловості; наміри перейти до соціалістичних методів виробництва й розподілу; запровадження продрозкладки та інших аналогічних заходів. Повною мірою ці «принади» на собі відчула й приватна до того часу кінопромисловість.

Актуальність обраної теми полягає не лише у вивченні минулого досвіду (яким би він не виявився — позитивним чи негативним); конче потрібно переосмислити тогочасні події (адже низка праць кінознавців радянської доби писалися за умов жорсткого ідеологічного диктату, а відтак про їхню об'єктивність можна вести мову досить умовно) та створити нові праці з означеної проблематики. Це, зрештою, сприятиме творенню цілісної концепції розвитку українського кіно. І хоча останнім часом з'являються дослідження (Л. Госейка [1], В. Миславського [2],

В. Купрійчука [3], Р. Росляка [4; 5] та ін.), автори яких доволі об'єктивно осмислюють тогочасні події, ведуть мову про їх комплексний характер. А це вкотре переконує в актуальності запропонованої теми.

Українська кінематографія впродовж кількох років, починаючи фактично з 1917-го (коли в Петрограді відбувся Жовтневий переворот, унаслідок якого владу захопили більшовики), зазнала кардинальних змін.

Розуміючи велике значення «десятої музи» в справі здійснення відповідної агітаційно-пропагандистської роботи, більшовики докладали чимало зусиль, спрямованих на встановлення контролю над кінематографом.

Слід сказати, що в цьому плані вони не були оригінальними. Аналогічні спроби були зроблені ще за часів Російської імперії. Зокрема, 1915 р. у Петрограді вийшла брошура поручика В. Дементьєва «Кинематограф как правительственная регалия», в якій той наполягав на одержавленні «десятої музи». Використовувати кінематограф планувалося в освітній кампанії як зручний і простий засіб поширення в народних масах потрібних знань. Для цього, вважав В. Дементьєв, «необхідно зробити кінематограф урядовою регалією, відчужити у власність казни всі приватні підприємства цього роду та експлуатувати його (кінематограф. — *Р. Р.*) на тих же монопольних началах, на яких до цих пір здійснювався продаж казенного вина» [6, 16].

Наступного року здійснити державну монополізацію кінематографа запропонував міністр внутрішніх справ Російської імперії О. Протопопов а при Управлінні в справах друку було навіть створено відповідну комісію під керівництвом Удінцева [7, 2].

Однаке цим планам не судилося бути реалізованими — спочатку грянула Лютнева революція, а за нею через кілька місяців — і Жовтневий переворот.

Утім дореволюційний досвід забутий не був. Тому, захопивши владу в Петрограді, більшовики намагаються встановити контроль над «десятою музою» і не лише на російських, але й українських теренах.

Наприкінці 1917 р. розпочинається наступ російських військ на територію Української Народної Республіки. Однак перша окупація на «десятій музі» позначилася мало. Занадто короткий

був термін перебування більшовиків на українських теренах, щоби здійснити якісь суттєві перетворення в кіногалузі. Тим не менш, певні кроки були здійснені.

Приміром, значні повноваження місцевим органам влади давав наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановлення контролю над театрами і кінематографами. «Вважаючи, що всі кінематографи і театри слугують, як і школа, народній освіті, — йшлося в документі, — пропоную Радам (робітничих, солдатських і селянських депутатів) узяти під свій нагляд всі театри, особливо театри мініатюр і кінематографи, слідкувати за їх діяльністю, спрямовувати її в бік розвитку культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу радянської влади в галузі народної освіти» [8], — йшлося в документі.

Наказ мав невиразний зміст: він не «наказував», а «пропонував» Радам взяти під свій контроль кінотеатри та у разі потреби закривати їх (невідомо, чи зроблять вони це, чи ні). Жодного рядка і про критерії визначення так званої «руйнації творчої роботи радянської влади». Автори документа віддавали все на відкуп органам місцевої влади. Водночас така невизначеність розв'язувала останнім руки: закрити або ж реквізувати кінотеатр відтепер не становило якихось проблем.

Уже невдовзі під тиском німецько-австрійських військ, яких запросило керівництво Центральної Ради Української Народної Республіки, більшовицькі війська змушені були відступити у західні райони — на територію радянської Росії.

Необхідно відзначити, що на перших порах більшовики не приділяли кіномистецтву належної уваги. Не до кінематографа їм було в цей час. «Зимою та влітку 1918 року радянській державності було майже також мало діла до кінематографа, як і в перші післяреволюційні тижні. — Пише російський кінознавець В. Лістов. — Більш невідкладні і масштабні акції постійно відтісняли «десяту музу», ставили її в становище несуттєвого придатку до революційної повсякденності» [9, 45].

Значно більшого впливу зазнала вітчизняна кіногалузь наступного 1919 року, коли червоні війська вдруге розпочала наступ на УНР. Цього разу більшовики перебували при владі близько дев'яти місяців, тому мали більше часу, аби здійснити відповідні

перетворення в українському кіно. До того ж, уже був накопичений певний досвід реформування російської кіногалузі.

У січні 1919 р. у Харкові створено Всеукраїнський кінематографічний комітет. Він перебував у віданні Всеукраїнської ради мистецтв і своїм завданням ставив «упорядкування і врегулювання фото- та кінопромисловості для систематичного і раціонального використання їх як знаряддя пропаганди ідей соціалізму та як органу культури та просвіти» [10, 23]. Переважало, звичайно, перше, тобто - пропаганда ідей соціалізму.

18 січня 1919 р. у пресі опубліковано наказ №1 Народного комісаріату освіти за підписом В. Затонського, відповідно до якого О. Аркатова призначають головою Кінематографічного комітету [11].

Уже в «Обов'язковій постанові №1» від 18 січня 1919 р. Кінокомітет зобов'язав усіх власників електротеатрів, ілюзіонів, кінематографічних прокатних контор, кіноательє, кінолабораторій, фотографічних і хімічних фабрик, складів і магазинів, технічних контор, що обслуговують кінопромисловість, в триденний термін зареєструвати свої підприємства. Винним у невиконанні постанови загрожував суд революційного трибуналу [12].

Організаційний період Кінокомітету тривав, а відтак ще не були чітко визначені його завдання. Так, 27 січня 1919 р. на засіданні Ради мистецтв при Всеукраїнському відділі мистецтв Комісаріату народної освіти голова Кінокомітету О. Аркатов доповідав, що установа має два напрями діяльності: культурно-просвітницький та адміністративний. Утім, діяльність відбувається лише за останнім напрямом: «Узято на облік усі матеріали кінематографії, що знаходяться в межах радянської України (явне перебільшення. — прим. Р. Р.). Націоналізовані три кінематографі» [13, 13]. На цьому ж засіданні до керівної колегії відомства обрано П. Ільїна; ще одного, Б. Магідова, — 30 січня [13, 15].

Незважаючи на задекларований всеукраїнський масштаб, дія нормативно-правових актів комітету, в кращому разі, поширювалася на Харків. Можливо саме намаганням підвищити статус Комітету й керувалося його керівництво, коли виступило з ініціативою про створення філій (їх функціонування планувалося в містах з найбільш розвиненою кінематографічною інфраструктурою: Харкові, Катеринославі, Ялті, Одесі та Ростові-на-Дону).

Офіційно ж вони створювалися для розвантаження роботи Всеукраїнського кінокомітету, а їх головними завданнями були адміністративний нагляд над кінопромисловістю та управління націоналізованими підприємствами. Наступні завдання (здійснювати інструктаж місцевих підвідділів і підтримувати зв'язок між ними і центром) планувалися, вочевидь, на майбутнє, коли повністю сформується управлінська вертикаль.

Після захоплення в березні 1919 р. Червоною армією Києва туди перебазується і Кінокомітет. Фактично тут він розпочинає з нуля свою законотворчу діяльність. Наприклад, видає аналогічну харківській «обов'язкову постанову» під номером один [14] (фактично з тими ж вимогами обліку кінематографічної промисловості). Такі кроки виглядають доволі дивними. Особливо, зважаючи на той факт, що до переїзду Кінокомітету в Київ проблемами кіно займався більшовицький Комісаріат Головного управління мистецтв та національної культури, який теж видавав дуже схожі нормативно-правові акти.

Функціонування кіногалузі намагалися регулювати і на найвищому державному рівні. Наприклад, 25 лютого 1919 року був опублікований декрет Раднарком УСРРу про електротеатри, відповідно до якого три харківських кінотеатри («Ампір», «Модерн» і «Мішель», які були перейменовані в Карла Лібкнехта, Рози Люксембург та III Інтернаціонал) з усім обладнанням та інвентарем оголошувалися власністю УСРР і передавалися у відання Кінокомітету. Туди ж передавалися і фільми наукового та культурно-виховного характеру [15].

Тобто, вже «запахло» націоналізацією. Втім, приміщення кінотеатрів вже давно стали ласим шматком для різних державних відомств, представники яких, не особливо церемонячись, здійснювали реквізиції, а простіше кажучи — захоплення приміщень. Доходило до того, що на захист кінотеатрів змушений був стати той же Раднарком, який своїм черговим декретом заборонив займати приміщення кінотеатрів без попереднього узгодження з Народним комісаріатом освіти або місцевим відділом народної освіти [16].

Активну політику по відношенню до кіногалузі здійснював Народний комісаріат з військових справ. Наприклад, ще на початку березня 1919 р. у складі військового відомства було ство-

рено військовий кіноцентр. Його виробничою базою стало націоналізоване київське ательє «Художній екран»; до кіноцентру перешли й деякі кінотеатри [17]. У липні того ж року в Одесі політвідділом 41-ї дивізії реквізовано кінофабрику Д. Харитонова. Організована на базі фабрики кіносекція здійснила зйомки фільмів «Червона зірка», «Червоні по білим», «Паразит», «Павуки і мухи», «Чотири місяці у Денікіна» та ін. [18, 22]. Більшість працівників цих установ складали ще дореволюційні фахівці. На співпрацю з більшовиками когось штовхнула матеріальна скрута та голодні часи, а когось — страх бути розстріляним за вироком військово-революційного трибуналу. Завершенню процесу націоналізації української кіногалузі перешкодив відступ Червоної армії з України влітку 1919 року. Однак наприкінці року більшовикам вдалося відновити втрачені позиції, тому процеси одержавлення кіногалузі розпочалися з новою силою.

Остаточно більшовикам удалося взяти під контроль кінопроцес наприкінці 1920 року. Хоча в цей час кіногалузь зазнала децентралізації, обумовленої військовими діями. А саме: через польсько-радянську війну наказом народного комісара освіти УСРР усі засоби кінематографа були передані губернським позашкільним відділам. Робота останніх в умовах військової загрози повинна була мати агітаційно-політичні, а не студійно-академічні завдання [19].

Таким чином, результатом більшовицької політики «воєнного комунізму» для вітчизняної кіногалузі стала зміна її форми власності з приватної на державну. В той же час, націоналізовані підприємства не вдалося монополізувати під егідою єдиного державного органу. В означений період кіногалузь становила інтерес для кількох державних органів управління. А згодом (у 1920 році) в зв'язку з військовою необхідністю відбувається подальша її децентралізація. Тож, у підсумку політика «воєнного комунізму», запроваджена більшовиками, негативно позначилася на кіногалузі в Україні. Причому, стосується це не лише різкого падіння виробництва фільмів, а й руйнування кінотеатральної мережі та системи прокату.

Пропонована публікація, безперечно, не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів наукового пошуку — вивчення особливостей державної політики в окремих регіонах.

Використана література і джерела:

1. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Любомир Госейко / Пер. із франц. — К.: KINO-КОЛО, 2005. — 464 с.
2. *Миславский В. Н.* Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславский. — Х.: Торгсин, 2005. — 576 с.
3. *Купрійчук В.* Особливості формування та реалізації політики українських урядів у сфері кіномистецтва (1917–1920 рр.) / Василь Купрійчук // Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. — К., 2012. — №2. — С. 20–28.
4. *Росляк Р.* «Винні у невиконанні цієї постанови підлягають суду військово-революційного трибуналу»: (Документи та матеріали з історії взаємин радянської влади та кінематографа в 1918–1919 рр.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип.8. — С. 136–160.
5. *Росляк Р.* Встановлення радянською владою контролю над українським кінематографом (1918–1920 рр.) / Роман Володимирович Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2011. — № 2. — С. 163–167.
6. *Дементьев В. М.* Кинематограф как правительственная регалия / В. М. Дементьев. — Петроград: Типогр. П. Усова, 1915. — 48 с.
7. *Фельдман К.* Десять років радянського кіно / К. Фельдман // Кіно. — 1927. — № 19/20 [жовтень]. — С. 2–3.
8. Наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановленню контролю над театрами і кінематографами // Вестник Украинской Народной Республики. — К., 1918. — 17(4) февраля [№ 23].
9. *Листов В. С.* Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино / Виктор Семенович Листов. — М.: Материк, 1995. — 176 с.
10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі — ЦДАВО України). — Ф. 166. — Оп.1. — Спр. 674. — 73 арк.
11. Наказ Народного комісаріату освіти УСРР про призначення О.Аркатова головою Кінематографічного комітету // Известия Временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — Х., 1919. — 18 января.
12. Обязательное постановление №1 Кинематографического комитета Комиссариата народного просвещения // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — Х, 1919. — 18 января [№ 23].
13. ЦДАВО України. — Ф 166. — Оп. 1. — Спр. 616. — 38 арк.
14. Об учете кинематографической и фотографической промышленности: Обязательное постановление Всеукраинского кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения №1 // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 28 березня [№ 33].
15. Об электротeatрах: Декрет Совета Народных Комиссаров УССР // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — Х., 1919. — 25 февраля [№ 53].

16. О помещениях, занимаемых театрами и кинематографами: Декрет Совета Народных Комиссаров Украины // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 32 [1–30 июля]. — Ст.346.
17. Кинематограф в Красной армии: [Ред. ст.] // Красная армия. — К., 1919. — 1 апреля.
18. *Островский Г. Л.* Одесса, море, кино: Путеводитель / Г. Островский. — Одесса: Маяк, 1989. — 184 с.
19. Приказ народного комиссара просвещения УССР всем заведующим губернским отделам народного просвещения // Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів і Харківського губревкому. — Х., 1920. — 30 травня.

КОНСТРУКТИВІСТСЬКА ТЕОРІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ПРАКТИЦІ 20-х РОКІВ ХХ ст.

«На противагу зусиллям архітекторів «старого режиму», які не кидали ще думки про відродження «українського бароко» (будинок сільськогосподарського інституту в Голосієві під Києвом архітектора Дяченка), більшовики імпортують в Україну мистецький «інтернаціонал», котрий будує по містах України будівлі для більшовицьких установ, причому в їхньому оформленні перемагає суворо речовий і утилітарний конструктивізм. Імпортовані в Україну москалі, жиди і т. п. стараються у своїх творах невілювати навіть те примітивне гасло, з яким більшовизм прийшов в Україну, — мовляв, ми несемо вам культурне будівництво — «національне за формою й інтернаціональне за змістом». Наскільки урбаністичне будівництво більшовицької України, розраховане на «ударний темп», надалі посунуту вжитковість і пристосованість, дійшло до свого апогею в безособовому й безобличному конструктивізмі, настільки різьба й малярство не одразу попали «в ногу» і пафос новонародженого будівництва» [1].

І все ж, автор-сучасник, іще недостатньо усебічно оцінює характер конструктивізму як мистецької авангардної течії, і, навіть за такого жорсткого і критичного підходу, не точно визначає масштабність його впливу на українське мистецтво. А вплив цей був різноплановим. Ним охоплено було усі мистецтва, включаючи кінематограф. До того ж, несправедливо звинувачувати у розбудові нової мистецької течії в Україні тільки вихідців з Росії. Самі українські митці, можливо, не без потужного російського впливу, почали засвоювати позиції авангардного напрямку. Однак відгук на конструктивізм з боку українського мистецтва не був таким прямолінійним і однозначним, як у Росії. Українські мистецькі діячі все ж не змогли відмовитись від націо-

нальних традицій. «Український авангард був чутливий, крім хіба що футуризму і дадаїзму, до національних традицій, форм, стилів, образних структур, тем і проблем» [2]. До того ж, не варто відкидати й західні впливи, які були не менш відчутними, і прихильність до яких, чи не більшою мірою, виказували українські митці.

Конструктивізм представляє собою не лише мистецьку авангардну течію. Він переростає за своїм значенням, зокрема у радянській Росії, на певний культурний орієнтир. Хоча за часом тривання його вік, приміром, навіть у тій самій Росії, де він зароджується і для якої, зрештою, вважається найбільш характерним і впливовим, офіційно обмежується чи не одним десятиліттям. Для кінематографа вплив конструктивістських теорій виявився чи не найвизначнішим у порівнянні з іншими течіями і мистецькими напрямками 20-х років ХХ ст. Таким за масштабом, що його можна порівняти хіба що з впливом у архітектурі. Зрештою, така паралель архітектури і кінематографа видається не випадковою, оскільки обидва мистецтва, кожне у свій спосіб, роблять спробу оперувати такими категоріями, як простір і час.

Важливість конструктивістського впливу на кінематограф саме цього періоду визначається іще й тією позицією, яку займає кіно у сфері культури на початку ХХ ст. На цей час припадає паралельне формування кінематографа як мистецтва у різних країнах світу. Мистецьке становлення означає вироблення, оформлення певної мистецької «мови» (у цьому контексті поняття «мова» вживано у якості означальної характеристики певного різновиду мистецтва, поки що безвідносно до подальших теорій «кіномови»), системи специфічних, а саме кінематографічних виражальних засобів, оволодіння особливою, суто кінематографічною образністю, і, зрештою, становлення кінорежисури як професійної творчості. І, отже, будь-які тенденції і впливи цього періоду є надзвичайно важливими для подальшого розуміння історичної суті розвитку кінематографа як мистецтва.

Конструктивізм, отже, виникає у російському радянському мистецтві. Його специфіка відчутна в образотворчому мистецтві, архітектурі, літературі... Про конструктивізм у кінематографі не згадують. Хоча слід підкреслити, що саме у кінематографі, а точніше: саме у російському радянському кінематографі відбулось

формування потужної конструктивістської кінематографічної школи. Представники цього напрямку практично сформували не тільки специфічну, конструктивістську екранну поетику, а й спромоглися надати їй також і чітке теоретичне підґрунтя.

Оскільки у 20-х роках ХХ ст. Україна, або ж значна частина українських земель, входила до складу Радянського Союзу, становлення і формування українського кінематографа, як мистецтва, відбувалося саме за радянського впливу і якраз у цей період. Саме тому слід зважати на конструктивістські тенденції в російському радянському мистецтві, зокрема на їх потужний прояв у кінематографі і, відповідно, на їх вплив на становлення української кінематографії. При формуванні тоталітарних засад радянської держави функція мистецтва, зокрема кінематографа, як «найважливішого з усіх», висувається на перший план. А кінематографічна теорія, яка формується на конструктивістських засадах (про що надалі суворо забороняється навіть згадувати), перетворюється на радянську кінематографічну теорію. Вплив останньої на національні кінематографії союзних республік буде у повній мірі відчутним набагато пізніше.

Зрештою, і в самому українському мистецькому середовищі народжувались сміливі авангардні пошуки. Їх неординарність і самобутність можна визначити за тим, що, «...саме вихідці з України В. Кандинський і К. Малевич дали світові абстракціонізм, цей найнесподіваніший плід ХХ ст.» [3]. Слід зазначити, що визнані ці майстри були спершу також в Україні. Конструктивізм, серед інших авангардних мистецьких течій, був також популярним у певних творчих колах і пов'язувався з новітніми перетвореннями і, відповідно, новітніми тенденціями політичного, культурного і мистецького характеру. Таким чином, українська прогресивна творча молодь із захопленням сприймала цю течію і брала участь у новітньому мистецькому експерименті під назвою «конструктивізм». «В особі кубістів і конструктивістів: О. Архипенка, О. Грищенка, І. Кавалерідзе, В. Єрмилова, М. Бутовича, П. Ковжуна, Р. Лісовського, кубофутуристів О. Екстер, О. Богомазова, В. Пальмова, В. Меллера, протоконструктивіста В. Талліна, супрематиста К. Малевича, абстракціоніста В. Кандинського, символістів М. Жука і Ю. Михайлова, сюрреалістів М. Андрієнка-Нечитайла, Р. Сельського українське мистецтво па-

нормально розширило обшари функціонування і збагатило можливості сприйняття і пізнання світу» [4].

Вивчаючи авангардні течії у контексті української культури, слід зважати також на наступне: «якщо європейський авангард заснований на давньому обрядово-міфологічному атавізмі, то український, крім цього, має в своїй основі ще й образні та формотворчі чинники народного мистецтва, сільської культури» [5]. І ці чинники в українській культурі проявляються набагато сильніше, ніж навіть у російській культурі. У цьому, напевно, і полягає найважливіша особливість українського авангарду. Не винятком у цьому сенсі є і конструктивізм, для якого, як і для інших авангардних течій, визначені ці характерні риси.

Важливість вивчення саме конструктивістського впливу диктована також і світовим визнанням здобутків радянського кінематографа 20-х рр. ХХ ст. Ці здобутки були зроблені здебільшого саме у сфері конструктивістської творчої парадигми або під її значним впливом. Слід відмітити, що здійснені вони передусім у річищі монтажно-побудови, що надалі закріпилося під терміном «російський монтаж». Уже цей момент є показовим щодо нагальних підстав звернення до конструктивістської теорії і конструктивістського впливу. З цієї точки зору цікавим для вивчення видається проведене надалі співвідношення понять «конструкції» і «монтажу».

Також не варто відкидати й інші положення конструктивістської теорії, основні засади якої були визначені у статті «Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ ст.» [6].

Для оцінки впливу конструктивістських засад на український кінематограф доцільно вивести загальну структуру, схему, яка б характеризувала визначні позиції «виробничого мистецтва», а надалі й конструктивізму як культурних орієнтирів (феноменів) епохи.

«Виробниче мистецтво» — це, певним чином, штучний термін, який було винайдено набагато пізніше, у другій половині ХХ ст. у Радянському союзі, задля означення, або конкретніше — заміщення, усього того, що малося на увазі під конструктивізмом і прилеглими, близькими йому відгалуженнями авангарду, а також для означення конструктивістських тенденцій, які пере-

дували його появи. Поняття «Виробничого мистецтва», приміром, вживає, або навіть і вводить А. Мазаєв для характеристики загальнокультурної і мистецької ситуації післяреволюційного періоду у Росії [7], тобто фактично до формування конструктивізму як потужної мистецької течії. Ймовірно, введення цього терміну було здійснене через заборону і принципову неприпустимість вживання поняття «конструктивізм» у контексті радянської мистецтвознавчої теорії. Термін «конструктивізм», в свою чергу, як назву лівої мистецької течії, було вилучено з мистецтвознавчого і культурологічного обігу на початку 30-х років XX ст. як поняття несумісне із ідеологією методу соціалістичного реалізму. Сам соціалістичний реалізм був узгоджений з партійним керівництвом Радянського союзу в літературі і мистецтві у 1932 році, а проголошений на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників М. Горьким у 1934 році.

Посилаючись на ґрунтовне дослідження А. Мазаєва «Концепція «виробничого мистецтва» 20-х років», до засад «виробничого мистецтва» належать ознаки, що, без сумніву, склали передумови виникнення радянської конструктивістської теорії, а до конструктивістських засад, відповідно, практично і теоретично сформовані основи авангардної течії.

Отже, базові ознаки «виробничого мистецтва» і конструктивізму:

«Виробниче мистецтво».

1. Протиріччя «старе мистецтво» — «нове мистецтво».
2. Труд, як провідна тема і мета.
3. Революційний романтизм. Надалі перетворюється на
4. Виробничий романтизм.
5. Машинізм. Ідеалізація машини.
6. Річ. Ідеалізація предметного світу.
7. «Пролетарська культура». Формування нового типу культури на нових засадах.

Конструктивізм.

1. Конструкція як основа творчості. Основна передумова художнього твору.
2. Доцільність. Орієнтація на практичну мету.
3. «Грузофікація». Навантаження змісту на одиницю художнього твору.

4. Природа як контр-сила. Вороже ставлення до природи.
5. Ідеологічний вплив. Ідеологія.

Одразу виникають деякі зауваги щодо першого пункту, який є означенням «конструктивізму» — «конструкція». Розпочинаючи мову про кінематограф слід наголосити, що основою створення кінематографічного твору виступає драматургія, а інструментом її втілення на практиці — монтаж. В останньому поєднано будівничу, естетичну і ритмічну функцію, як основні функції структури кінематографічного твору. Тому, природно, що мова про кінематографічну «конструкцію» дещо збігатиметься із розумінням кінематографічного монтажу. Монтаж у конструктивістській теорії слід розглядати як висхідний елемент загальної кінематографічної структури.

Доцільно розглянути творчий підхід режисерів, найяскравіших представників цього періоду в українському кінематографі, метод роботи яких безпосередньо пов'язаний з конструктивістським напрямом.

Одним з режисерів, хто мав безпосередній зв'язок з конструктивістським методом був, безумовно, *Дзига Вертов*. Власне, з ім'ям цього митця і пов'язано формування конструктивістської кінематографічної теорії в документальному кіно. Він не тільки створює фільми і об'єднує навколо себе однодумців у рух «кіноків», а й теоретично проголошує засади нового методу на сторінках «лівих» видань, конструктивістського спрямування, зокрема, на сторінках журналу «ЛЕФ».

В Україні протягом 20-х років ХХ ст. переважно працювали російські режисери, як представники російської дореволюційної кінематографії, так і молоді сили: дебютанти і вже досвідчені фахівці. Серед інших був і Д. Вертов. Започаткований конструктивістський метод Д. Вертов найяскравіше втілює, зокрема, у своїх стрічках, знятих саме на українських студіях наприкінці 20-х років ХХ ст. («Одинадцятий» (1928, ВУФКУ), «Людина з кіноапаратом» (1929, ВУФКУ), «Ентузіазм: симфонія Донбасу» (1930, Українфільм)).

Принципове зосередження уваги на документальному кіно відкриває перед Д. Вертовим неосяжний простір для творчого пошуку. Зрештою, він настільки заглиблюється у мистецьке експериментування, що доводить свої твори до такої межі, коли сам

метод утилітарного або прикладного конструктивізму, ніби свіdomo обраного і пропагованого митцем, раптом у деяких випадках перетворюється на неутилітарний конструктивізм, що, як відомо, тяжіє більше до абстракції і має іще непорушні зв'язки з кубізмом. «Най живуть динамічна геометрія, пробіги точок, ліній, площин, об'ємів...» [8] .

Взагалі, Д. Вертов на початку 20-х років радикально підходить до питання впровадження нових мистецьких методів і пошуку нових форм в кіно. Зокрема, у маніфесті «Ми. Варіант маніфесту» він проголошує: «Смерть «кінематографії» необхідна для життя кіномистецтва. — Ми закликаємо прискорити смерть її» [9]. Кіноки й видавці часопису «Кіно-фот» розповсюдили свої виступи навіть проти ігрового кіно (за тодішньою назвою «естетичне» кіно). Вони закликали до відмежування від кіномистецтва «старого», до пошуку «нових» форм і прийомів, принципово відмінних від попередніх. Хоча в той саме час сучасники закидали Д. Вертову, що той простує шляхом, уже віднайденим американськими кінематографістами (щодо методів зйомки і монтажу).

В обігу прибічників Д. Вертова виникає поняття «кінооко». «Кінооко» — це око, удосконалене механічним способом. Камера розглядається як засіб, що продовжує функції людського ока і удосконалює їх. Людське око не може фіксувати бачене, тому і з'являється ідея кіноока як ідеального механізму бачення-фіксації навколишнього світу. В 1923 році Д. Вертов стверджує: «висхідним пунктом є: використання кіноапарата як кіноока, більш досконалого, ніж око людське, для дослідження хаосу зорових явищ, що наповнюють простір» [10]. Взагалі, у творчості Д. Вертова помітна ідеалізація машини, сприйняття її механізму як досконалого винаходу, який не знає втоми і не потребує відпочинку, працює чітко і злагоджено.

Тому і зйомочна увага кіноків зосереджується по можливості здебільшого на машині, на виробничому процесі. Виробничий процес є пріоритетним по-відношенню до простого показу людини. «Ми виключаємо тимчасово людину як об'єкт кіно-зйомки за її невміння керувати своїми рухами. Наш шлях — від людини, що колупається, через поезію машини до досконалої електричної людини» [11]. В процесі роботи відбувається постійний по-

шук максимально наближеного до «ідеалу» об'єкта зйомки. Крім того, і сам процес творення фільму режисер схильний порівнювати з «чистим» виробничим процесом (зокрема, такі порівняння присутні у фільмі «Людина з кіноапаратом»).

Кіноківці привертають особливу увагу до речі, як до важливого культурного феномену, зосереджуються на речовій культурі. Певний «вещизм» у поглядах надалі закидатимуть Д. Вертову, критикуючи його за приналежність до конструктивістської течії. Але режисера цікавить не річ сама по собі, а річ у процесі, річ у своєрідному її житті. Цей життєвий шлях речі також певним чином ідеалізується: «Ми звільняємо кіночество від примазаних до нього, від музики, літератури і театру, шукаємо свого, ніде не краденого ритму і находимо його у русі речей» [12].

Для Д. Вертова привабливою є будь-яка можливість творення власного світу, власного руху часу, власного ритму, ідеальної людини тощо.

Обираючи між темою природи і міською виробничою, він зупиняється на останній, і не може приховати свого захоплення тим, як людською рукою змінюється світ, перетворюється природа.

«Я — кінооко, я створюю людину, більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей по різних попередніх кресленнях і схемах.

Я — кінооко.

Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і найшвидші, у третього — голову, найкрасивішу і виразнішу, і монтажем створюю нову, досконалу людину» [13]. Тут цілком прозора зрозуміла думка автора. Він уподібнює себе до Творця. Він відчуває сили кінематографічними засобами творити власний світ.

Кіноківська кінематографічна концепція передбачає структурований підхід до виробничого процесу. Особлива увага приділяється монтажу як засобу кінематографічної виразності. Фактично проголошуються абсолютні можливості монтажу. Саме засобом монтажу, за кіноківською теорією, і твориться фільм. Теорія монтажних побудов започатковується на рівні елементарних можливостей монтажу: зміна руху часу, ритму, створення «ідеальних», або неіснуючих об'єктів засобами монтажу, тощо.

Монтажний метод творчості розповсюджується на роботу з драматургічним матеріалом. «Літературний сценарій, що прикладений до... монтажною системою, зразу анулює її сенс і значення. Тому що наші речі будуються монтажем, будуються організацією побутового матеріалу» [14]. Отже, принцип драматургічної побудови — той самий монтаж або колаж.

Структурний підхід використовується і щодо розуміння монтажу як процесуального підходу до творення неігрового фільму. Д. Вертов виділяє «Шість послідовних стадій монтажу» [15]. Відносно організації кінематографічного матеріалу Д. Вертов пропонує «теорію інтервалів», за якою зорове співвідношення кадрів складається з сум рівних співвідношень [16]. «Школа «кіноока» вимагає будувати кіноріч на «інтервалах», тобто на міжкадровому русі. На зоровому співвідношенні кадрів один з одним. На переходах від одного зорового поштовху до іншого.

Міжкадровий зсув (зоровий «інтервал», зорове співвідношення кадрів) є (за «кіногомом») величина складна. Вона складається із суми різних співвідношень» [17].

Як крайнє досягнення методу виглядає складання таблиць монтажу, про які Д. Вертов пише у 1929 році. Однак сам автор дуже обережно ставиться до цього новаційного монтажного підходу. «Існують таблиці монтажу, де містяться певні розрахунки, схожі на нотну систему, розробка ритмів, «інтервалів» і т. д. Зокрема, я пишу зараз книгу, де буде дано перелік окремих прикладів, будуть дані висновки таких формул. Але це дуже небезпечно публікувати, тому що якщо застосовувати подібні методи всюди, то вийде нісенітниця» [18].

Важливою складовою кіноківської теорії монтажною побудови є метод доцільності (також одне з концептуальних положень конструктивістської теорії). «Доцільне повинно співпадати з красивим... Ми вважаємо, що не можна думати тільки про красу того чи іншого кадру. Передусім потрібно виходити з міркувань доцільності. Це означає, що береться така точка, з якої даний предмет краще всього видно. Часто подібна *доцільна* точка є новою точкою нашого погляду, з якої ми іще не звикли бачити ту чи іншу річ. Але як тільки це стає шаблоном, повторюваним, то перестає бути доцільним, тобто вражаючим» [19].

«Я — кінооко. Я будівничий. Я посадив тебе, сьогодні створе-

ного мною, в неіснуючу до цього моменту дивовижну кімнату, також створену мною. В цій кімнаті 12 стін, запозичених мною у різних частинах світу. Поеднуючи знімки стін і деталей один з іншим, мені вдалося їх розташувати у порядку, який тобі подобається, і правильно побудувати на інтервалах кінофразу, яка і є кімната» [20]. Від функції будівничого кінока, таким чином, Д. Вертов переходить до функції автора, який керує глядачем, веде його за собою, впливає на нього. «Змушую глядача бачити так, як вигідніше усього мені показати те чи інше глядацьке явище» [21].

Ранні маніфести Д. Вертова містять у собі доволі радикальні конструктивістські позиції. Надалі Д. Вертов, особливо після засудження конструктивізму як «лівої» мистецької течії, стане значно обережнішим у своїх висловах. Від деяких своїх «крайніх» позицій йому доведеться надалі відмовитися.

На перший погляд, для суто українських режисерів саме конструктивістський вплив виявився менш значимим. Дзига Вертов, у цьому сенсі, є скоріше представником російської радянської кінематографічної школи, де, власне, і відбулося формування режисера.

Однак слід пам'ятати, що авангардні течії, включаючи конструктивізм, в Україні набували своїх особливостей, непорівнюваних з російськими. Як було зазначено, в своїй основі український авангард, крім усього іншого, мав достатньо сильні за впливом чинники народного мистецтва і сільської культури. З цих позицій, зрештою, не можна один до одного порівнювати міський російський конструктивізм, представником якого, зокрема, був Д. Вертов, і конструктивізм український, базований на сільському ґрунті, який представляв, зокрема, І. Кавалерідзе.

Іван Кавалерідзе почав працювати в кіно як художник. Однак іще до свого приходу в кінематограф він уже здійснив кілька значних проектів як скульптор. Важливо, що Кавалерідзе-скульптора характеризують саме як яскравого представника конструктивістської течії. Як скульптор І. Кавалерідзе сформувався під впливом своїх учителів Ф. Балавенського (Україна) і І. Гінзбурга (Петербург). Важливим для долі митця виявився рік перебування у Парижі, де він навчався у Н. Аронсона і спілкувався з О. Роденом, О. Архипенком, П. Трубецьким та іншими.

Це навчання і спілкування, безперечно, мало значення для вибору творчих позицій і орієнтирів митця. В свою чергу, зв'язок зі скульптурою значно вплинув на формування І. Кавалерідзе як режисера.

Дебютний фільм «Злива» (1929, ВУФКУ) був поставлений режисером під впливом першої редакції спектаклю Л. Курбаса «Гайдамаки» у театрі «Березіль». Таким чином, новаційні пошуки Л. Курбаса у театрі перехопив І. Кавалерідзе і це стало відправною точкою для його власних експериментів на кіноекрані. Фільм «Злива» не зберігся, але залишилось чимало описів і відгуків про нього.

Темою фільму стало селянське повстання, відоме як гайдамацьке, що відбулося у XVIII ст. в Україні під проводом М. Залізняка та І. Гонти. Обрана тема була цілком революційною за своїм спрямуванням і передбачала романтичне звернення до національного минулого. Зрештою, і тема наступного фільму І. Кавалерідзе «Перекоп» (1930, Українфільм), пов'язана з революційними подіями, але уже кількарічної давнини.

Жанр фільму «Злива» режисер визначив, як «Офорти до історії Гайдамаччини». «Митець реалізує драматургію «Зливи» за допомогою вільного поєднання окремих, на перший погляд, не пов'язаних між собою епізодів і планів, своєрідно демонструючи можливості асоціативного монтажу. Кожний з шести офортів, що складають фільм, був насичений вагомим змістом» [22]. Обраний метод драматургічної побудови, таким чином, базується на принципах монтажності або колажності, що, загалом, характерно для конструктивістського підходу.

Тим не менш, «автор не бере історичну тему в усій її реальній повноті, він створює узагальнений екранний еквівалент епохи XVIII сторіччя, надає кожному герою символічного значення» [23]. Таким чином, «Злива», створена методом монтажного поєднання окремих «офортів», за своїм масштабом узагальнення наближується до жанру епопеї. Епічними, зокрема, у цьому фільмі постають окремі образи. Вони свідомо створюються автором як образи-символи, аби вийти на масштабні філософські узагальнення.

Вже наступний фільм «Перекоп» (інша назва, яка, можливо, більш точно характеризує обраний жанр — «Пісня про Пере-

коп») — це кіноепопея. Слід зазначити, що саме цей жанр характерний для конструктивістського підходу. Епопея передбачає вихід на максимальне узагальнення, де діють не індивідууми, а універсальні образи-типи. Важливими сценами в межах такого жанру є масові сцени, де роль останніх виводиться на перший план. Маси перетворюються на головного героя, заміщуючи конкретні індивідуалізовані образи. Відчутний зв'язок цього жанру з пропагандистськими фільмами, так званими фільмами-агітками, одним з найрозповсюдженіших жанрів періоду громадянської війни і періоду становлення радянської влади. Фільми цього жанру, зокрема, були поширені й в Україні. Навіть знані українські й російські режисери працювали над такими постановками.

Щодо сюжетної побудови, то і «у фільмі «Перекоп» не було наскрізного сюжету та індивідуалізованих художніх образів. Він розпадався на окремі, яскраво зроблені епізоди, що характеризували різні сторони класової боротьби періоду громадянської війни, не зв'язані в єдине сюжетне ціле» [24]. «Трьом Перекопам — «військовому, знищенню куркуля й виконанню 5-літнього плану» — присвятив Кавалерідзе свій фільм» [25]. І, відповідно, наявна і риса, характерна для жанру: «образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тяжіють до абстракції, бо герої фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характерів» [26].

Режисером у перших фільмах був обраний особливий, власний спосіб ритмічної організації матеріалу. «І. Кавалерідзе заявив себе прихильником монументальних епічних трагедійних кінотворів з уповільненим ритмом, який він протиставляв поширеному тоді штампованому буржуазному детективу з його метушливістю, погонями, убивствами й адюльтером» [27].

Світло і тінь у режисерському методі І. Кавалерідзе виступають основними факторами конструювання кадру, починаючи з першого фільму, зі «Зливи»: «композиційна побудова кадру проста — залишити все, що грає, що повинно прикувати увагу глядача. Промені світла — на головному, все зайве — в тінь» [28]. Режисер «підкреслив у кадрі головне, відкидаючи все зайве, другорядне. Він не освітлював своїх героїв, а малював їх світлом, зосереджуючи увагу тільки на тому, що допомагало краще ви-

словити ідейний зміст кінокартини» [29]. Роль світла, зрештою, і у подальших фільмах режисера матиме виняткове значення для побудови кадру.

Режисер свідомо будує кадр і обирає світло, як основний матеріал творчості. Висхідним пунктом до такого способу експериментування були попередні спостереження І. Кавалерідзе ще того періоду, коли він працював гримером у кіно. «Розуміючи, що кіно, як і малярство, базується на площинних образах, митець надає величезного значення рельєфу світла. Він не раз спостерігав, як дивовижно змінювалось обличчя М. Тамарова в ролі І. Тургенєва, коли той сидів у кріслі, зручно загорнувши свої ноги у пухнасту ковдру. Обличчя набувало іншого виразу у стрічці «Які хороші, які свіжі були троянди», коли несподівано вихоплювалось з тіні й опромінювалось сонцем» [30]. Це значне відкриття давало змогу мінімальними засобами передавати значні зміни об'єкта. Світло дозволяло навіть непорушному об'єкту рухатись, змінювати стан (емоційний у людини), не змінюючись. «У Кавалерідзе вперше в історії вітчизняного кінематографа завдяки світлу, люди перетворювалися в скульптури. Світло і тінь на виразних обличчях, пластичність фігур створювали внутрішній рух, переконливу динаміку кадру, який на перший погляд здавався статичним» [31]. Отже, безсумнівна статичність фільму «Злива», яка помітна в усіх його описах, компенсується змінами світла. Саме світло виступає в окремих випадках діючою силою, яка рухає статичний об'єкт, надає йому ознак змін і рухомості, так званої «внутрішньої експресії».

Така прискіплива робота зі світлом, крім усього іншого, підносить на доволі високий художній рівень зображальні характеристики і загальну художню якість фільму. Висока мистецька культура і смак художника відчуюються у побудові кожного кадру фільмів майстра.

«Кавалерідзе — естет, який надає сценам форми променями прожекторів, як різьбяр своїми різцями. Кінцева ідея цих технічних комбінацій, сповільненої зйомки та інших зорових ефектів полягає в тому, щоб надати концентрованості розлогим епізодам історії, — внаслідок цього кадровані оператором Олексієм Калюжним герої стають монументальними в художній розпливчастості й комплементарними самі собі» [32]. Отже, завдання ре-

жисера, як їх бачить Л. Госейко, полягають також і у максимальній концентрації оповіді, у здійсненні можливості вкласти епічність у форму нетривалого екранного твору.

Як для скульптора, для І. Кавалерідзе була надзвичайно важлива також і пластична побудова кадру. Так, для «Зливи», цілком відзнятої у павільйоні, а саме для епізоду «Земля», режисер «...довго не вагався. Він замовив в цеху понад сорок великих і маленьких скиб, офактурених під землю. Їх причепили до дерев'яного настилу так, що, торкаючись плуга, вони падали, немов великі скиби землі. Тепер земля здавалася не тільки могутньою, а й живою. Зміною світла і тіні по краях скиб режисер створив єдиний ритм руху падаючої землі, пропливаючого плуга та могутньої ходи плугатаря» [33].

«У волів наших роги також були дороблені — посилена їх крутизна, шерсть внизу на ребрах і під черевом затемнена. Плуг взято з музею. Дві скульптури — Пан і Орач. Наявність їх поруч, в одному виставочному залі викликає уявлення про соціальний конфлікт, який складає основу історичної драми. Залишається тільки зняти...» [34].

Коментуючи наведені цитати, слід відзначити, що режисер свідомо відмовляється від натурних зйомок, обираючи стіни невеликого павільйону. Й у цих стінах відбувається творення іншого, кінематографічного світу, здійснюване за задумом, за ідеєю автора. Твориться, фактично, інший світ, відмінний від природного, існуючого. На цьому шляху І. Кавалерідзе відмовляється від реалізму чи натуралізму. «Він майстерно використовує експресію умовності. Зняті на тлі чорного оксамиту найхарактерніші деталі поміщицького буття (розкішна ваза, затишне крісло, старовинне дзеркало і т. ін.) не відволікають уваги від людини в кадрі, допомагають зосередитись на її вчинках і переживаннях» [35]. Отже, обирається форма лаконічної, стриманої оповіді, за використанням мінімальної кількості виражальних засобів, і взагалі за мінімальної кількості об'єктів у кадрі. Автор відмовляється від реалістичного стилю оповіді, зосереджуючись на умовності, намагаючись максимально відійти від деталізованої реальності, розробляючи тему, по можливості, поза межами перенасиченого предметністю світу.

«Вся робота над фільмом відбувалась у павільйоні, але без де-

корацій. Режисер будував свої композиції на тлі чорного оксамиту або сукна, що давало враження величезної глибини, а фігури людей набували підкресленої об'ємності і статичності... У «Зливі» місце дії характеризувалося скупом відібраними деталями, які вказували, що воно відбувається у селянській хаті, палаці, полі і т. д. Дія розвивалася тільки на передньому плані і частіше всього паралельно площині кадру, що підкреслювало подібність мізансцени зі скульптурними горельєфами» [36].

У «Перекопі» «режисер вже не знімає оживлену скульптуру на чорному оксамиті, широко використовується повітря, простори, експлуатуючи на натурі «режимну» зйомку з підсвітками прожекторами. Це ще виразніше підсилює рух світла і тіні, робить активними дійовими особами кінокартин хмари, сонце, повітря. Знімаючи інтенсивність руху світових плям у кадрі, освітлюючи по-різному один і той же план, І. Кавалерідзе хвилююче відтворює настрій, атмосферу дії» [37]. Навіть при натурних зйомках, режисер не задовольняється природним станом речей. Підсилення світла і тіні, знову веде до творення нової реальності, основою до якої виступає уже сама природа, з її ландшафтами, рослинністю, хмарами і сонцем. Для цього використовуються військові прожектори. Мета — досягнення поставленого творчого завдання, найяскравіша реалізація авторського задуму.

І. Кавалерідзе розглядає також і фактуру тіла, людського обличчя як важливий елемент екранної творчості. За рахунок цього засобу, зокрема, також здійснюється пластична побудова кадру його фільмів.

Так, зокрема, згадує сам режисер про вибір Степана Шкурата, виконавця ролі Орача у «Зливі». «Цю «спину» я спеціально привіз з Полтавщини, відмовившись у Одесі від «спин» заслужених. Привіз пічника бог знає звідкіля заради спини його, рук його, душевної простоти і теплоти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [38].

Не менш прискіпливо відбирались також і виконавці ролей другого плану. «Велику увагу приділяв режисер зовнішнім даним акторів, їх пластичним можливостям... Дуже старанно підбирали акторів другого плану. Ця добра традиція приділяти велику увагу підборів учасників народних сцен залишилась в роботі Кавалерідзе і на майбутнє» [39].

Були у фільмі «Злива» окремі епізоди, які переходили у відверто авангардні форми. «Селянська дівчина з відрами на кубічному станку... На екрані зіткнення умовного і реального. Нагромадження кубів і озброєні, освітлені тривожними променями селяни, що йдуть в різних напрямках. Кавалерідзе компанує це в кадрі, використовуючи подвійну та потрійну експозицію.

Зненацька вихор кубів заповнює весь екран, швидкість їх руху збільшується настільки, що є можливість зробити монтажний перехід від панських фаєтонів часу повстання до автомашин, в яких буржуї тікають від революційного пролетаріату» [40]. Елементи естетики кубізму, які, за свідченнями, мали місце у «Зливі», звичайно, були близькі І. Кавалерідзе як скульптору, але викликали повне нерозуміння глядачів. «Конкретне речове оформлення фільму (використання геометричних кубів і брил) негативно сприймалося деякими глядачами, що були виховані загалом на реалістичних в усьому декораціях і не розуміли умовного зображення подій» [41].

Ці радикальні виражальні засоби автор вжив для здійснення історичного переходу від однієї епохи до іншої у межах одного епізоду, знову ж, виходячи на масштабні, уже історичні узагальнення.

«Бунт... Повстання селян... У тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі рухомих кубів ідуть колони озброєних селян під швидко пробігаючими у різних напрямках променями прожекторів. Це складає враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: у потоці повстанців раптом виразніше стали рухатися площини кубів, в них закрутилися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби обертаються все швидше, обертання набуває такої швидкості, при якій від фаєтонів, що мчать у вісімнадцятому столітті можна перейти до двадцятого століття — до автомобілів буржуазії, що тікає від Пролетарської Революції... Прожектори то освітлюють, то кидають в глибоку тінь цей швидкоплинний потік...» [42].

«Критики рапівського тлумачення не сприймали кіноексперименти І. П. Кавалерідзе, обвинувачуючи його у формалізмі і голому схематизмі. Перший фільм «Злива», де пошук форми, свого стилю митця займає домінуюче місце, було піддано суворій критиці» [43].

Все ж, не зважаючи на критику, режисер і у подальших своїх екранних роботах продовжує пошуки, зокрема, розпочаті ним у перших фільмах. Звичайно, надалі відбуваються зміни, шліфування і удосконалення позицій режисерського методу І. Кавалерідзе.

Якщо уважно переглянути перелік фільмів, які потрапили до аналізу, з'ясується, що фільми Д. Вертова і І. Кавалерідзе абсолютно протилежні як за своїми світоглядними орієнтирами (але не за ідеологічними), так і за методологічними ознаками режисерського підходу.

Зокрема, фільми Д. Вертова характерні різким ритмічним монтажем, швидкою зміною кадрів, неочікуваністю ракурсів, точок зйомки, сміливими операторськими пошуками. За своїм настроєм — це фільми-експерименти, агресивні у проголошенні своїх ідей і засобів, обраних з цією метою.

Фільми І. Кавалерідзе характеризуються прискіпливим підходом до побудови кадру і його пластичної довершеності. Кадр ретельно вибудований в основному світло-тіньовим методом, має велике значення його глибинна композиція, використання багатоплощинної перспективи, ретельно розрахованої до подробиць. Та і кожен кадр, зрештою, складає враження максимальної підготовленості і продуманості. Ритм оповіді фільмів І. Кавалерідзе дуже розмірений. Довготривалі кадри, загальна статичність, яку порівнюють з монументальністю, певною «скульптурністю» є означальними ознаками цих фільмів.

Саме у цих розбіжностях, імовірно, і полягає відмінність міського російського конструктивізму від конструктивістських впливів на українському ґрунті, де переважала специфіка народного мистецтва і сільської культури. Зокрема, остання зі своїми світоглядними традиціями і орієнтирами сформувала особливу розміреність ритму українського кінематографу цього періоду. Така ритмічність, зокрема, характерна і для фільмів І. Кавалерідзе. Помірність, споглядальність і неквапність, зрештою, характеризують його приналежність саме до цієї культури.

Та все ж, як не дивно, у всіх цих випадках присутній значний конструктивістський вплив від загальних принципів існування на рівні цілого твору до окремих образів і елементів структури.

Епічність драматургічної побудови І. Кавалерідзе, що скла-

дається з калейдоскопу історичних подій і явищ у цьому сенсі порівняна з монтажним або колажним методом творення вертовських фільмів. Зрештою, ефекту епічності досягають обидва.

Як вертівські, так і герої І. Кавалерідзе — узагальнені образи, яскраві представники епохи, що ведуть до максимального узагальнення.

Як у одного, так і у другого режисера, в усіх перелічених фільмах присутність маси і перетворення її на окремого, самостійного персонажа є важливим елементом для загального розгортання дії і загалом характерною стильовою ознакою.

Колажний збираний образ Д. Вертова перегукується з епічно-узагальненим, базованим на зовнішній пластичній виразності образом І. Кавалерідзе. Останній спрямований на пошук відповідного виразного образу-типажу, дібраного за усіма можливими ознаками: обличчя, форма фігури, загальна пластика тіла тощо... Фактично, як у першому, так і у другому випадках мова іде про одне і те ж: про зовнішню виразну складову, з тією лише відмінністю, що досягається цей результат різними шляхами. І. Кавалерідзе відшукує цю виразність для втілення на екрані, а Д. Вертов сам створює її монтажними засобами.

І Д. Вертов, і І. Кавалерідзе, обидва, кожен у свій спосіб, творять свій власний, кінематографічний світ, як би незадовольняючись природнім, реально існуючим. Д. Вертов говорить про це маніфестовано, відкрито. Він прагне досягнути ідеалу. Однозначним методом обирається монтаж. І. Кавалерідзе ж для створення свого першого фільму «Злива» свідомо відмовляється від природи і ховається у павільйон, створюючи там актуальні точки максимальної концентрації уваги і позбавляючись у такий спосіб від усіх неподібних заважаючих деталей. Надалі, однак, він все ж відмовляється від такого вкрай рафінованого шляху, вочевидь через те, що мета не виправдала засобів. Прискіплива і детальна робота не знайшла належного відгуку у глядача і критики. Однак у своєму наступному фільмі, «Перекопі», уже працюючи на натурі, режисер так само дошукується максимальної виразності, яку часто доводиться створювати додатково, знову ж таки, вдаючись до штучності.

Більш помітними елементи конструктивістського методу стають, якщо розглядати фільми також і у контексті авторського

погляду на них. У такому випадку, взагалі наявність тих чи інших впливів стає більш наочною і зрозумілішою.

Таким чином, за загальними ознаками, ці фільми порівнювані, і мають одну важливу спільну рису — приналежність до конструктивістського впливу.

Використана література і джерела:

1. *Голубець М.* Нове мистецтво / М. Голубець // Історія української культури / за загал. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1999. – 656 с., с. 575.
2. *Жулинський М. Г.* Передмова / М. Г. Жулинський // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура XX – початку XXI століть. – 5 том, книга 1. – К.: Наукова думка, 2011. – 864 с., с. 5–20, с. 12.
3. *Горбачов Д. О., Найден О. С.* Образотворче мистецтво / Д. О. Горбачов, О. С. Найден // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура XX – початку XXI століть. – 5 том, книга 1. – К.: Наукова думка, 2011. – 864 с., с. 357–359, с. 358.
4. *Жулинський М. Г.* Передмова / М. Г. Жулинський // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура XX – початку XXI століть. – 5 том, книга 1. – К.: Наукова думка, 2011. – 864 с., с. 5–20, с. 11.
5. *Горбачов Д. О., Найден О. С.* Образотворче мистецтво / Д. О. Горбачов, О. С. Найден // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура XX – початку XXI століть. – 5 том, книга 1. – К.: Наукова думка, 2011. – 864 с., с. 357–359, с. 357.
6. *Наумова Л. М.* Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років XX століття / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К., 2012. – Вип. 10. – 344 с., с. 79–96.
7. *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов / А. И. Мазаев – М.: «Наука», 1975. – 271 с.
8. *Вертов Дзига.* Мы. Вариант манифеста / Д. Вертов // Кино-фот. Журнал кинематографии и фотографии. – М. – 25–31 август. 1922. – с. 11 – 12., с. 12.
9. Там само, с. 11.
10. *Вертов Дзига.* Киноки. Переворот / Д. Вертов // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 50–58., с. 53.
11. *Вертов Дзига.* Мы. Вариант манифеста / Д. Вертов // Кино-фот. Журнал кинематографии и фотографии. – М. – 25–31 август. 1922. – с. 11 – 12., с. 11.
12. Там само, с. 11.
13. *Вертов Дзига.* Киноки. Переворот / Д. Вертов // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 50–58., с. 55.
14. *Вертов Дзига.* Временная инструкция кружкам «Киноглаза» / Д. Вертов

- // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 94–104., с. 97.
15. Там само, с. 97.
16. Горпенко В. Г. Монтаж: Кно. Телебачення. – Київ: КиМу, 2003. Ч. 1: Кадрозчеплення. Ч II: Сюжетотворення – 271 с., с. 34.
17. Вертов Дзига. От «Киноглаза» к «Радиоглазу» / Д. Вертов // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 109–115., с. 114.
18. Вертов Дзига. Из истории киноков / Д. Вертов // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 116–120., с. 120.
19. Там само, с. 119.
20. Вертов Дзига. Киноки. Переворот / Д. Вертов // Вертов Д. Статті, дневники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., с. 50–58., с. 54.
21. Там само, с. 54.
22. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н.М.Капельгородська, О. Р. Синько – К.: ТОВ «АВДІ», 1995. – 80 с., с. 19.
23. Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе / С.Г. Зінич, Н.М. Капельгородська – К.: Мистецтво, 1971. – 184 с., с. 32.
24. Жукова А. Є., Журов Г. В. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941 / А.Є. Жукова, Г. В. Журов – К.: Видавництво академії наук Української РСР, 1959. – 236 с., с. 17–18.
25. Там само, с. 44.
26. Там само, с. 17–18.
27. Там само, с. 53.
28. Лелюх С. Г. Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу. / С. Г. Лелюх. – К.: Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с., с. 6.
29. Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська – К.: Мистецтво, 1971. – 184 с., с. 48.
30. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н.М.Капельгородська, О.Р. Синько – К.: ТОВ «АВДІ», 1995. – 80 с., с. 17.
31. Лелюх С. Г. Кінематографічний пошук І.П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – К.: Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с., с. 6.
32. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко / Пер. з франц. – К.: КІНО – КОЛО, 2005. – 464 с., с. 49.
33. Лелюх С. Г. Кінематографічний пошук І.П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – К.: Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с., с. 6.
34. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания Ивана Кавалеридзе) // Иван Кавалеридзе: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1988. – 179 с., с. 8 – 125, с. 91–92.
35. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н.М.Капельгородська, О. Р. Синько – К.: ТОВ «АВДІ», 1995. – 80 с., с. 17.
36. История советского кино 1917 – 1967. В 4 т. – М.: Искусство, 1969 – Т. 1. – 756с., с. 598.
37. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості /

- Н.М.Капельгородська, О. Р. Синько – К.: ТОВ «АВДІ», 1995. – 80 с., с. 20.
38. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания Ивана Кавалеридзе) // Иван Кавалеридзе: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1988. – 179 с., с. 8 – 125, с. 91.
39. *Лелюх С. Г.* Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – К.: Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с., с. 7.
40. Там само, с. 7.
41. *Зінич С. Г., Капельгородська Н. М.* Иван Кавалеридзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська – К.: Мистецтво, 1971. – 184 с., с. 51.
42. Тени быстро плывущих облаков (Воспоминания Ивана Кавалеридзе) // Иван Кавалеридзе: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1988. – 179 с., с. 8 – 125, с. 93.
43. *Лелюх С. Г.* Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – К.: Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с., с. 3.

КІНО ДОБИ ПЕРЕБУДОВИ ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ПОСТРАДЯНСЬКОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ

В добу технічного репродукування мистецтва, використовуючи визначення Вальтера Беньяміна [4], явища візуальної культури стають документами епохи, свідченням часу, що їх породив. Репрезентативні від своєї доби, вони відображають її специфіку у сферах культурного, соціального, політичного. Втілюючи настрій суспільства, смаки людей та моду, об'єкти візуальної культури так само відбивають економічне підґрунтя та історичний розвиток на тому просторі, де були створені. (Так як специфіка культури апріорі визначається часовим та просторовим контекстом її існування. Внаслідок цього продукти культури можуть являти собою як свідому критику своєї доби, так і бути її невід-рефлексованими свідченнями, в обох випадках залишаючись безцінним документом доби та безпрецедентним об'єктом дослідження для гуманітаріїв). Зокрема кіно, найбільш соціальне з усіх візуальних мистецтв, яке, за Віталієм Курінним, дає аналітикові унікальну можливість зафіксувати вузлові моменти сучасної культури та являє собою унікальну енциклопедію «загальних місць» сучасної культури [14, 11].

Об'єкт нашого дослідження — кіно останнього періоду радянської історії, так званої доби Перебудови (1986–1991 рр.). Кіно, що як і в цілому візуальна культура вище згаданого періоду, до певної міри визначило екранний дискурс на пострадянському просторі (принаймні на стадії формування останнього — в перші 10 років після розпаду СРСР).

Концепт «перебудовного кіно» сьогодні являється чимось зрозумілим і впізнаваним *par excellence*, наділений потужною Беньямінінською ауратичністю (часто негативно конотованою) для багатьох поколінь пострадянського суспільства. Проте, як не дивно, воно іще не ставало предметом поглибленого аналітичного дослідження в академічному полі. Втім, як і сама Перебудова.

Цитуючи російського культуролога Дмитра Голинко-Вольфсона, одного з авторів спеціального видання інтелектуальної газети «Что делать?» на тему Перебудови, «Перебудова досі не має ані вичерпного, ані адекватного прочитання... В масовій свідомості (і освічених, і обскурантистській) ставлення до цього суперечливого періоду найчастіше підозріле, іноді доходить до цинічної байдужості... соціум звик бачити в ній травматичну “зону забуття”» [25].

Така ситуація видається нам проблематичною. Сьогодні «перебудовне кіно» сприймається як *common scence* пострадянської культури, внаслідок чого продовжує конструювати не лише екранний дискурс, але й сучасного суб'єкта на пострадянському просторі, який з цією культурою так чи інакше ідентифікується. З цих причин воно повинно бути проаналізоване та проінтерпретоване на предмет своїх сенсів та прихованих повідомлень. До прикладу, усвідомлюючи важливість діагностування дійсності після трансформацій пов'язану з виходом з соцтабору у 1989-му році, прогресивна гуманітарна думка Польщі створила критичну історію тамтешнього кіно за двадцять років — з 1989-го — до 2009-го років [23]. Окрім того, «перебудовне кіно» — оригінальне і самобутнє явище, яке успадкувала зокрема сучасна українська культура; українське кіно періоду Перебудови — безпрецедентне для українського кінематографу, а тому повинно бути досліджене та осмислене сучасними українськими науковцями.

Ми не мислимо аналізу феномену перебудовного кіно поза оглядом контексту його появи, а саме специфіки часу і простору його творення, оскільки, як уже зазначалося вище, явища візуальної культури і її соціальне підґрунтя пов'язані за рахунок оберненого взаємовпливу. Таким чином методологія нашого дослідження пролягає в площині *visual studies* — міждисциплінарного напрямку, що дозволяє працювати на стику візуального та соціального з використанням широкого поля теоретичних підходів.

Отже, Перебудовою був названий новий офіційний курс радянського уряду 1986–1991-го років, що охопив економіку, політику та всі інші сфери життя держави і був покликаний покращити її становище на всіх рівнях. Ініціатором рішення про прийняття нової державної політики і її автором став новий

Генеральний Секретар ЦК КПСС, обраний у 1985-му році Михайло Горбачов. Його рішення було викликане застійним в усіх сферах становищем країни, зокрема економічним занепадом, що розпочався в 70-ті роки за часів Першого Секретаря Леоніда Брежнєва. Політика Перебудови провела масштабну кількість змін та реформ, які були настільки радикальними по відношенню до традиційної радянської політики, що виявились нищівними для неї і, зрештою, визначили розпад СРСР як такого.

1988–89-го роки — проголошення політики «Гласності», що проявлялась в пом'якшенні цензури в засобах масової інформації, зняті заборон з табуйованих до того тем. У цей час на радянських екранах виникають незалежні телепередачі, новинні і розважальні, головною ознакою яких була ідеологічна незаангажованість. Вони набувають шаленої популярності у глядачів. Змінюється і формат кіно.

Паралельно легалізується приватне підприємництво в формі кооперативів, дозволяються закордонні інвестування в індивідуальний бізнес. Відтак у 1989-му році з'являється перша в СРСР реклама — хвилинні відео-оголошення, що знайомили глядачів з продукцією тих чи інших кооперативів. У Радянському Союзі з'являються ознаки ринкової економіки.

Водночас Перебудова відмінняє усі позитивні здобутки СРСР — власність на засоби виробництва, принципи народовладдя, класової рівності. Зароджений в соціалістичному суспільстві капіталізм виглядав не таким привабливим як на Заході. Сам процес цього зародження, що припав на час Перебудови, був болісним та парадоксальним і породжував монстрів, яких почало критикувати суспільство. Одним з таких «монстрів» стало і перебудовне кіно.

У 1986-му році відбуваються офіційні зміни в радянському кінематографі. Знаковим став п'ятий з'їзд кінематографістів СРСР. Іде у відставку перший секретар союзу кінематографістів Лев Куліджанов. На його місце обирають режисера Елема Клімова, який здобув визнання серед колег та глядачів своїми фільмам «Агонія» та «Іди та дивися» 1985-го року, що представили нову кіноестетику, візуальність, звук, колір, стиль в дусі європейського авторського кіно. Дозвіл знімати та державне фінансування здобули «заборонені» митці, зокрема — Кіра Муратова.

Визначальним здобутком Перебудови для кінематографу та телебачення стало послаблення цензури. «Зникли три типи цензури — політична, сексуальна, та почалася реабілітація історії» [10, 14]. Зняття заборон викликало ентузіазм у кінематографістів, що вилився в кіно-бум, який припав на другу половину Перебудови — з 1988-го до 1991-го року. З 1989-го року до 1991-го в Радянському Союзі було знято близько тисячі фільмів.

У цей час зокрема на теренах України, виникає велика кількість творчих кінематографічних об'єднань та незалежних студій. Українська діаспора в Канаді та США активно підтримує створення стрічок, присвячених фактам української історії, прихованим радянською ідеологією. На кіностудії ім. Довженка в цей час відроджується естетична платформа українського «поетичного» кіно — з полиць повертаються заборонені фільми 70-х років. З відродженням націоналізму в радянських республіках та в умовах свободи творчості в кіно починається активне осмислення національного — так в УРСР екранізуються твори класиків української літератури, репрезентуються події історії, що були табуйовані радянською цензурою.

Отже, в добу Перебудови в СРСР були легалізовані ті явища, що досі були заборонені, або існували в підпіллі. Політика гласності, об'явлена Михайлом Горбачовим в цей час, визначила небувалу в Радянському Союзі свободу в сфері інформативного обігу, яка породила тенденції до пошуків історичної правди, критики сучасності, полегшила доступ до закордонних джерел. У цей час артикулювалась тенденція до наслідування та копіювання західної культури.

Всі ці явища мали безпосереднє відображення в перебудовному кіно, в якому з'являється все те, чого не було в радянському кіно на наративному та візуальному рівнях: еротика, релігія, критика радянського, репрезентація історичної правди, західного життя та проблемних аспектів радянського соціального, екранне насилля. Популярними стають нові жанри, особливо бойовик.

Перебудовне кіно було найбільш рефлексивним та критичним щодо своєї сучасності за всі часи існування кінематографу на радянському та пострадянському просторі. Це можна вважати його основною цінністю і знаковою особливістю. Це соціальне кіно. В цих фільмах репрезентуються парадокси, породжені по-

еднанням політики і економіки соціалізму та капіталізму, критикується соціальний занепад, породжений бідністю застійного часу, афганська війна та її наслідки.

Здебільшого новизна перебудовного кіно проявилася на наративному рівні. Нова візуальність втілилась переважно в зображенні оголеної натури та гаджетів репрезентації неокапіталістичного життя.

Перебудовна реставрація консервативних поглядів призвела до поширення в кіно оголеної жіночої натури. Патріархально-ліберальне відродження міфу про чоловіче та жіноче, спротив радянським гендерним політикам призвів до об'єктивації жіночого тіла в перебудовному кіно. Проте Перебудова стимулювала і феміністичний рух в Радянському Союзі. Відтак феміністична критика з'являється і в кіно — режисерки реагують на оголення жіночої натури оголенням чоловіків, принижуючи в такий спосіб патріархальне суспільство і суб'єктивуючи жіночий погляд.

Перебудовне кіно піддає критиці усі негативні аспекти тогочасного соціального життя, не соромлячись їх зображати, внаслідок чого здобуває прикладку «чорнуха», як таке, що акцентується лише на репрезентації соціальних вад. Проте зображення «чорнухи» не було естетичною засадою перебудовного кіно. Його базисною ідеєю була критика сучасності і воно відображало реальність тогочасного буття, не прикрашаючи її і не замовчуючи критичні соціальні фактори за зразком радянської партійної ідеології, що не визнавала наявності в соціалістичному радянському суспільстві бідності, наркоманії, проституції і т. д.

Можна говорити про те, що часто автори фільмів, експлуатуючи тематику соціальних негараздів, репрезентували її перебільшено з метою епатувати публіку, спровокувати скандал довкола своєї стрічки — це вже данина комерціалізації кіно. Внаслідок того, що критика соціального перетворилася в перебудовному кіно на провідну тенденцію, такі наскрізні перебільшення дискредитували його і породили скепсис, що акумулювався в терміні «чорнуха».

Важливою рисою перебудовного кіно стає його комерціалізація, вже згадана вище: запровадження ринкової економіки кінотовиробництва, де ідеологічна цензура змінилась комерційною цензурою.

Тим не менше, прикладка «чорнуха» радше симптоматизує небажання радянського суспільства, прищеплене йому як звичка за часи радянського режиму, бачити на екрані артикульованими та візуалізованими критичні проблеми дійсності. Радянське суспільство звикло «відпочивати» за переглядом фільмів та передач, ідеологічно виважених і покликаних розважати народ і навіювати йому почуття спокою і соціального благополуччя. Перебудовне кіно знімає цей режим, що за багато років став вже фундаментальним і цим відсторонює від себе більшість радянської аудиторії, викликає її роздратування, ворущаючи її несвідому психічну структуру.

Здебільшого перебудовне кіно не мало свого глядача. Старші радянські покоління продовжували ностальгічно передивлятися радянські фільми, молодші захопились переглядом західного кіно.

В 90-х роках імпорту західного кіно придушив невідповідне вітчизняне кіновиробництво. На початку 2000-х набуло популярності пострадянське (російське та українське) в форматі телевізійних «продюсерських» фільмів, знятих на цифрові носії з гранично низькою якістю на наративному рівні. Як не дивно, саме ці, більш пізні явища та процеси асоціюються з перебудовним кінематографом, який був радше продуктивним для кіновиробництва.

Втім, не можна заперечувати впливів перебудовного кіно і візуальної культури в цілому на формування пострадянського екранного дискурсу. Як і сама Перебудова, що була перехідним етапом між радянським тоталітарним соціалізмом та сучасним неокapіталізмом і визначила подальший розвиток пострадянського суспільства в багатьох вимірах.

Безпосередньо приклади впливів перебудовного кіно, його естетики та сюжетів, які і до тепер віднаходимо в пострадянській екранній культурі, варто розглядати в окремому дослідженні. Тут ми охарактеризували перебудовне кіно як самотутнє явище, що його сучасна екранна культура успадкувала від пізнього радянського часу.

Перебудовні фільми дійшли до нас як нерозшифровані свідчення свого часу. Їхнє дослідження — це аналіз подій, які пережило більше половини пострадянського населення. Саме тому,

як нам здається, простежуючи причинно-наслідкові зв'язки між явищем перебудовного кіно та контекстом його виникнення, ми досягли розуміння природи цього оригінального явища вітчизняної культури. Інших завдань в даному дослідженні ми не ставили, оскільки структурний аналіз окремих фільмів, феноменологія перебудовного кіно вимагають більш масштабного викладу. Розкриття феномену «перебудовного кіно» може стати результатом нашої подальшої аналітичної роботи.

Використана література і джерела:

1. Анотований каталог фільмів 1928–1998. Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка / Упор. Р. Прокопенко. — К.: Антіс компані ЛТД, 1998. — 499 с.
2. Анотований каталог фільмів вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917 — 2004 роках / Упор. С. Рудих, В. Костомаренко. — Одеса: ОЦНТЕІ, 2004. — 610 с.
3. Баскаков В. Противоречивый экран. Актуальные проблемы теории кино. — Москва: Искусство, 1980. — 223 с.
4. Бенямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. / Вибране. — Львів: Літопис, 2002. — С. 53–91.
5. Бодрі Ж.-Л. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату // Кіно-Театр. — 2004. — №5. — С. 19–24.
6. Бодрийяр Ж. Общество потребления. — Москва: Республика, Культурная революция, 2006. — 272 с.
7. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-их. — К.: АртЕк, 2003. — 384 с.
8. Госейко Л. Істрія українського кінематографа 1896 — 1995. — К.: КІНО-КОЛО, 2005. — 461 с.
9. Делез Ж. Кино. — Москва: Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
10. Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли / Сост. Лариса Малюкова. — Москва: Зебра Е, 2007. — С. 4.
11. Зоркая Н. «Свобода есть. Радости нету» // Советский экран. — Москва: Правда, 1989. — №8. — С. 14.
12. Карл Л. «Освобождение экрана»: советское игровое кино эпохи перестройки // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — С. 414 — 427.
13. Киноэнциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. — Москва: Советская энциклопедия, 1986. — 640 с.

14. *Куренной В.* Философия фильма: упражнения в анализе. — Москва: Новое литературное обозрение, 2009. — 232 с.
15. *Маклюэн М.* Рекламное объявление. // Понимание Медиа: Внешние расширения человека. — Москва, 2003. — С. 257–265.
16. Новини кіноекрана. — Київ. — 1986. — № 3. — 17 с.
17. Новини кіноекрана. — Київ. — 1989. — № 1 (330). — С. 17.
18. *Парфенов. Л.* П18 Намедни. Наша эра. 1981 — 1990. — Москва: Колибри, 2010. — 288 с.
19. Поетичне кіно: заборонена школа / Упор. Л. Брюховецька. — К., 2001. — 463 с.
20. Советский экран. — Москва: Правда, 1990. — № 9.
21. *Усманова А.* Женщины и искусство: политика репрезентации // Гендерные исследования. Уч. пособие. — Санкт-Петербург., 2001.
22. *Baudry Jean-Louis.* (1970). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Theory and Criticism. Introductory readings / Ed.by L.Braudy, M.Cohen, — New York, Oxford: Oxford UP, 1999. — P. 345–355.
23. Kino Polskie 1989 — 2009. Historia krytyczna / Pod redakcją A. Wiśniewskiej, P. Mareckiego. — Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010. — 272 s.
24. *Yurchak A.* Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton University Press, 2006. — 331 pp.

Використані електронні джерела:

25. *Голынки-Вольфсон Д.* Между двумя Перестройками. // Перестройка. Опыты поражения. /// Газета платформы «Что делать?». — 2008. — № 19. — URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=464%3Abetween-two-perestroikas&catid=188%3A19-experience-of-perestroika&Itemid=399&lang=ru.
26. *Данилова Н.* Мемориальная версия афганской войны (1979–1989). // Неприкосновенный запас. — 2005. — №2-3(40-41). — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/dan17.html>.
27. *Здравомыслова Е.* Перестройка и феминизм. // Перестройка. Опыты поражения. // Газета платформы «Что делать?». — 2008. — № 19. — URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=463%3Aperestroika-and-feminism&catid=188%3A19-experience-of-perestroika&Itemid=399&lang=ru.
28. *Магун А.* Перестройка как консервативная революция? // Неприкосновенный запас. — 2010. — № 6 (74). — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ma17.html>.
29. Перестройка. Опыты поражения. // Газета платформы «Что делать?». —

2008. — № 19. — URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=399&lang=ru.

30. «Социалку не люблю: время само из тебя лезет»: інтерв'ю з Кірою Муратовою / Розмову вела Лариса Малюкова. — «Нова газета». — 01.07.2009. — URL : <http://www.novayagazeta.ru/data/2009/069/27.html>.

Фільмографія:

1. «Асса», С. Соловйов, 1987 р.
2. «Астенічний синдром» К. Муратова, 1989 р.
3. «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені», О. Янчук, 1995 р.
4. «Афганець», В. Мазур, 1991 р.
5. «Афганець -2», В. Мазур, 1994 р.
6. «Афганський злам», В. Бортко, 1991 р.
7. «Бризки шампанського», С. Говорухін, 1989 р.
8. «Бухта смерті» («Камяні джунглі»), Г. Кохан, Т. Левчук, 1991 р.
9. «Відьма», Г. Шигаєва, 1990 р.
10. «Війна», Т. Левчук, Г. Кохан, 1990 р.
11. «Випадок з газетної практики», М. Літус, 1987 р.
12. «Годинникар і курка», А. Степаненко, 1989 р.
13. «Голий», Г. Шигаєва, 1987 р.
14. «Голка», Р. Нугманов, 1988 р.
15. «Голод - 33», О. Янчук, 1991 р.
16. «Десять негринят», С. Говорухін, 1987 р.
17. «Де-Жа-Вю», Ю. Махульський, 1989 р.
18. «День любові», О. Полинніков, 1990 р.
19. «Дикий пляж», Н. Кіракозова, 1990 р.
20. «Диск-жокей», Б. Небієрідзе, 1987 р.
21. «Допінг для ангелів», В. Попков, 1990 р.
22. «Звинувачується весілля», К. Єршов, О. Ітигілов, 1986 р.
23. «Івін А.», І. Черницький, 1990 р.
24. «Іди і дивися», Е. Клімов, 1985 р., «Мосфільм», «Беларусьфільм».
25. «Інтердівчинка», П. Тодоровський, 1989 р., «Мосфільм».
26. «Кордон на замку», С. Лисенко, 1988 р.
27. «Кримінальний талант», С. Ашкеназі, 1988 р.
28. «Лебедине озеро. Зона.», Ю. Ілленко, 1989 р.
29. «Маленька Віра», В. Пічул, 1988 р., Кіностудія ім. Горького.
30. «Мене звуть Арлекіно», В. Рибарьов, 1988 р., «Білорусьфільм».
31. «Ніагара», О. Візир, 1991 р.
32. «Нові пригоди янкі при дворі короля Артура», В. Гресь, 1988 р.

33. «Оголена в капелюсі», О. Павловський, 1991 р.
34. «Охоронець», А. Іванов, 1991 р.
35. «Перший поверх», І. Мінаєв, 1990 р.
36. «Переміна долі», К. Муратова, 1987 р.
37. «Погань», А. Іванов, 1990 р.
38. «Покаяння», Т. Абуладзе, 1984 р.
39. «Путана», О. Ісаєв, 1991 р.
40. «Розпад», М. Беліков, 1990 р.
41. «Рябий пес, що біжить краєм моря», К. Геворкян, 1990 р.
42. «Самотня жінка бажає познайомитись», В. Криштофович, 1986 р.
43. «СекСказка», О. Ніколаєва, 1990 р.
44. «Соломяні дзвони», Ю. Ілленко, 1987 р.
45. «Смирення кладовище», О. Ітигілов, 1989 р.
46. «Фанат», В.Феоктістов, 1989 р.
47. «Фанат-2», В.Феоктістов, 1990 р.
48. «Чорна курка, або Підземні жителі», В. Гресь, 1980 р.

АНАСТАСІЯ ПАЩЕНКО

ФІЛЬМОВІ СВІТИ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО 1990–2000-Х ЯК ПРОСТІР ІНІЦІАЦІЇ

1. Варіанти часопросторових структур

Вітчизняні стрічки останніх десятиліть, що покликаються на традиції українського поетичного кінематографу, демонструють різні варіанти побудови фільмового космосу. Розглянемо деякі з них.

До чарівної казки апелює структура «Фучжоу» М. Ілленка: герой з рисами маргінальності відчуває нестачу, вирушає в мандри, проходить випробування і здобуває наречену. У першій частині фільму показано Україну відповідно до стереотипних, «лубочних» її образів. Це стає формою подачі краю як певного «ідеального», позачасового місця; аналогом «блаженної», «обітованої» землі він постає і у спогадах героя, що мріє туди повернутися. Таке розуміння України приходить до Ореста в «чужих світах», куди він вирушає в пошуках нестачі (нареченої). Подорож є окремим, «перехідним» елементом фільмового космосу, варіацією на тему казкової мандрівки (незвичайний спосіб пересування, перетин межового водного простору, мотив «весь світ обійшов»). Друга велика частина кінотексту — «американська», присвячена вирішальним випробуванням. Цей світ теж має ознаки «перехідного простору»: приводна (берегова) зона, з підкреслено умовною і контрастною архітектурою — українська хата (емігрантське житло) сусідить зі «знаками» американського містечка. Поеднання «українськості» й «американськості» передано і музикою; зокрема, саундтреком стала народна пісня «Чия то долина» в «американському» аранжуванні. Чимала частина дії, причому найбільш динамічна, відбувається у водному просторі — на шхуні, в океані (а вода, загалом, є кордоном, зоною переходу). Завершується фільм тим, що герої вирушають в подорож — ймовірно, до Канева, української землі, яка має конотації

«осілості», «сталості». Фактично, в процесі пошуку нареченої, а це включає долання простору, зокрема культурного — герой віднаходить себе, з пасивного перетворюється на активного дівця.

Прикладом іншої фільмової будови є «Юденкрайз» В. Домбровського — образ української історії на матеріалі Буковини першої половини ХХ ст. Структура його спіральна: історія циклічна, але повторюється як своєрідне проходження краю колами Дантового пекла. Це низка завоювань: румунське, радянське, німецьке і знову радянське, причому з переходом до наступного тиск на населення посилюється (потрапивши до нового кола історичного пекла, персонажі зауважують: раніше було краще). На специфіку кожної окупації вказують знакові точки-локуси: за румунської влади — школа як знак румунізації краю. За радянської — умовна сцена: «радянізація» постає як театралізоване дійство. Театр, карнавал є моделями, в які цілком вписується радянський проект перетворення світу (погляд на дійсність як таку, що може бути зрежисованою). Водночас, тут присутній мотив «личини», оман, жертвою якої стає залучена до театрального дійства Катерина-Україна, модернізована версія Катерини Шевченкової. За нацистів ключовим просторовим образом стає гетто — простір дискримінації й знищення. Після нового встановлення радянської влади герої опиняються в будинку, що втілює повоєнну розруху. Він згоряє, підпалений божевільним — покликання на класичний міфологічний мотив загибелі світу в огні, що знаменує кінець циклу, епохи. У фіналі Лахмітник (місцевий аналог Вічного Жида) із малою дитиною Катерини рушає в дорогу. Заключною ідеєю кінотексту, отже, є вічний рух шляхом історії, початок нового циклу після завершення старого.

Зіткнення «міфічного» і «побутового» часу, що набуває рис конфліктності, присутнє в «Чуді у краю забуття» Н. Мотузко. Носієм міфічного первня стає Знайда, його індивідуальна історія — ремінісценція на сакральну. Так, характерним для міфів про дитинство героя є мотив відмови від нього батьків. До міфу апелює і спосіб позбутися дитини: мати пускає немовлят водою у трунах-«човниках». Ріка тут є простором між світами, «рікою смерті» (згадаймо човен Харона). Пускання водою має й обрядовий аспект: з одного боку, — це форма жертвопринесення; з іншого, — подібним чином позбувалися непотрібного, зокрема

такого, що не можна просто викинути (предмети культу, обрядова їжа тощо). Таким чином, персонаж одразу означається як виключений з «цього» світу. Оповідь про Знайду покликається передусім на історію Едіпа; та, окрім інцестуального, присутній тут близнюковий міф: два брати, що доповнюють один одного, постають як дві сторони однієї сутності. Мотив zarazом переходить у християнський міф «воскресіння»: поява у селі Знайди після загибелі його брата-близнюка сприймається як постання того з мертвих. Втім, проекція міфу на ґрунт нової, вже історичної, епохи показує неможливість піднести події до рівня «священної» історії: люди не лише не очікують на «спасителя», а сприймають його як загрозу. Селяни вбивають гаданого месію, оскільки не готові до переходу в модус есхатологічного міфу. Відбувається не розривання профанного часу сакральним, а, навпаки, підваження сакрального побутовим світовідчуттям. Відчувши себе у межовій ситуації, на порозі «кінця світу», люди роблять вибір на користь «земного життя», відкинувши сценарій «другого прищестя».

Структуру «переходу» (або вужче — ініціації) демонструє інший фільм Н. Мотузко — «Голос трави». Героїні-віщунки, медіатори між людьми і світом надприродного, живуть у перехідному просторі: покинуте село водночас є житлом і має риси не-населеності, захоплення/руйнування культури природою. Воно стає знаком виключення жінок зі світу людей, наближення їх до світу природи, тобто перебування на межі двох просторів буття. На іншому рівні космос поділяється на «видимий» (фізичний вимір) і «невидимий» (нематеріальні сутності). Останній, у свою чергу, має декілька рівнів, що поступово стають доступними молодій віщунці: домовика вона бачить майже одразу, а Злидні, Смерть тощо — за визначених умов; сюди ж можна віднести і тимчасову якісну зміну просторових об'єктів (колодязь). Невидимий план буття може визначати видимий: так злидні селянина є насправді матеріальним вираженням Злиднів. Відунка («хазяйка лісу», за терміном В. Проппа) та її простір стають точкою, де взаємозв'язок різних світів стає зримим.

Своєрідну будову, що її можна означити як «колажну», має «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка. Визначальним тут є поєднання різних фактур: живописних площин, умовних декора-

цій і натури. Все будується на контрасті, зіткненні, несумісності. Сама структура фільму, попри відносну сюжетну послідовність, формально є фрагментарною. Виразний тут ефект «розсипання» наративу, що має і смислову функцію: розірваність, зім'ятість тут передають нервову атмосферу доби, її «невловимість» для сучасного глядача. Відповідним є індивідуальний часопростір героя (що визначає і часопростір фільму в цілому): три його вікі-іпостасі без будь-якої послідовності перетікають один в одного чи постають водночас, демонструючи не лише суміщення різночасових подій, а й одночасне їх протікання. Відбувається «завихрення» часового потоку, коли хронологічно далекі події відбуваються одна за одною, а то й сплітаються в одне ціле, поєднані за принципом спогаду чи марення. Важливою рисою декларовано «барокового» фільму є алегоризм і символізм зображення (театр, маски, образ Смерті тощо). Отже, кінонратив постає як фрагментована сукупність гетерогенних елементів, що разом формують цілісність нового порядку. І в цьому фільмовому космосі герой постає як транзитний, такий, що легко долає кордони між різними системами координат.

Побудова «Мамая» О. Саніна, навпаки, апелює до традиції. Важливу структуруючу функцію тут виконує закадровий текст. Це епос — українська «Дума про трьох братів азовських» і кримсько-татарська «Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків». За принципом думи, з її неспішним розміреним «епічним» ритмом, і побудовано фільм. Як поєднання двох епосів, українського і татарського, стрічка представляє змішаний мультикультурний горизонт. І водночас дослідження нерідко замовчуваної «східної» сторони української ідентичності: степ, епічний простір випробувань, що часто сприймається як ворожий, «чужий», тут сам постає як «колиска», про яку йдеться у татарській легенді. Мамай, знаковий український образ, виявляється породженням східної степової культури. Стрічка, таким чином, виводить за межі традиційної «української» географії, розширюючи її.

Отже, період поетичного кіно часів незалежності показує досить широкий діапазон фільмових побудов. Втім, вони перегукуються між собою: кожна несе мотив певної транзитності, невідзначеності культурної моделі, що перебуває в стадії формування чи вступає в конфлікт з іншою.

2. Символічний простір

Окремий часопросторовий шар присутній у більшості фільмів напрямку. Він може бути означений як «символічний», такий, що має конотації «позачасовості», «вічності».

Для поетичного кіно характерним є паралельне існування «реального» (в межах цього кінотексту) і «символічного» часопросторових шарів. Особливістю другого для кінонапрямку є порівняно високий рівень «питомої ваги»: подекуди він виступає не «допоміжним», а, фактично, рівноправним (яскравим прикладом є «Юденкрайс», з низкою вставних «апокрифів»). Герой існує водночас у двох часових потоках: «реальному» теперішньому і символічному. Останній може набувати будь-якої форми: живопису (у «Фучжоу» картини коментують мандри Ореста), пісні (у «Чуді в краю забуття» вона є образною розповіддю історії Знайди), думі (у «Мамаї») тощо.

У фільмовому космосі символічний часопростір може входити у «реальний» за принципом «тексту в тексті». Він може мати різний характер — вставної кіноновели, пісні, живописного полотна. Займаючи «метапозицію» над основним, вставний текст коментує його, переводячи в нову знакову систему, дублює важливу інформацію і цим акцентує її значущість та універсальність. Важливою є програмована «позачасовість» мистецтв та сакральних текстів: покликання на них виводить зображувану подію за межі одиничної, випадкової, вписує її в загальнокультурний контекст. Історія, таким чином, означена як наратив, фрагментами-розділами якого є зображувані події. Функцію «введення» до кінооповіді загального культурного поля і здійснює вставний текст, що є автономним від основного і зчитується як «реальний» — те, що Ю. Лотман означив як поєднання «знаків речей» (твору, тексту) і «речей» (текстів, не створених автором, а взятих ним — наприклад, історичних документів). Наприклад, у «Молитві за гетьмана Мазепу» приписувана гетьману пісня «Ой горе тій чайці» зчитується глядачем як фрагмент «дійсності»: твір існує насправді, він не написаний для фільму. Ознаки «реальності», як виходу поза межі даного тексту в культурне поле, дозволяє сприймати героя як такого, що існує водночас у двох вимірах. Здатність же переміщуватися з одного часопростору в інший стає формою транзитності персонажа.

Розглянемо різні форми символічного хронотопу. Зразком застосування принципу «текст у тексті» є «Юденкрайз». Тут як окремий часопросторовий шар виступе низка кінооповідок — сюжетів, поданих як «мандрівні», тобто «вічні» за змістом і національні за формою. Вони перегукуються з подіями основної сюжетної лінії, передбачають її (історія Дон-Жуана) чи плавно перетікають у неї (історія про Діву Марію і хлопчика в сорочці зі стьождою). Героїв центральної лінії сюжету й апокрифів грають ті самі виконавці, що підкреслює зв'язок між двома рівнями фільмового тексту: присутні на різних рівнях циклічного тексту персонажі є варіантами одного. Таким чином, відбувається отождоження циклів різних рівнів — універсального (оповідки персонажів) і подієвого (основна лінія) — та представлення відповідних їх елементів як трансформацій того самого явища. Історія постає як низка подій, кожна з яких є переламом, запереченням попередньої, і в той же час лишається вписаною в загальний історичний потік, а на вищому рівні — підкореною універсальним законам життя.

У «Фучжоу», на рівні як вставного тексту, так і фільму загалом, у ролі символічного часопростору виступає живопис. Перша частина стрічки — картина традиційного українського села, в дусі примітиву. Народне мистецтво стає основою окремого шару будови екранного світу, визначає його естетику, а заразом і закони внутрішнього життя твору. Це умовність, химерність поруч із простотою форми, площинність (у фільмі персонажі підкреслено типажні, «одновимірні»), локальні барви, вільна композиція. Остання уможливорює довільне, «за власними законами» побутування зображуваного у просторі картини, потенціал до «налізування» додаткових деталей — мікро-сюжетів. Звідси ефект певної «недоконаності» показаної дії, її вічне «тепер». Окрім покликання на традиції народного живопису, він і безпосередньо присутній у фільмі: у ролі картин сільського митця виступили твори народного художника Миколи Нікуліна, що світоглядно й стилістично резонували із загальним звучанням кінострічки. Написані незалежно від неї художні тексти стали фільмовим символічним хронотопом — закодованою інформацією про універсум, втіленою картиною світу персонажів. На специфіку «химерного» часопростору, де час стає метафорою простору і на-

впаки, вказують назви картин художника, що є чи то відчуттям/відображенням світу, чи то формою його творення: «Добування небесного вогню мешканцями острова Мадагаскар під час величезної бурі з триповерхової хмари блакитним променем молодого місяця» або «Гора Фудзіяма, якщо подивитися на неї з боку баштану діда Терентія, коли той спить у курені, а кавуни в нього вже покрали» (у повнометражній версії фільму ця назва, згадана в статті режисера, відсутня). З малюнка Орест дізнається про існування «дочки американського рибалки», за ним же упізнає кохану; картинами художник показує (а може, й творить) мандри героя.

Живописний фільмовий простір іншого характеру в «Молитві за гетьмана Мазепу». У «Фучжоу» «незалежний» живопис гармонійно увійшов у тіло кінокартини, набув кінематографічності. У стрічці ж Ю. Ілленка написані спеціально для неї твори С. Якутовича самі значною мірою визначили її звучання: тут фільм тяжіє до «живописності». Найповніше ця тенденція проявилась у сцені вертепу: актори «вписані» у намальовані декорації з отворами для облич (символічний вимір відверто підважує реальність). Живопис тут покликаний радше не відобразити картини світу персонажів, а вказати на загальні його риси — «театральність», гетерогенність, фрагментованість, мінливість. Іншими словами, він переходить з рівня зображального елемента на рівень принципу побудови кінотексту загалом. Цим зумовлена і висока знакова насиченість чи не кожного кадру; фактично, весь фільмовий космос «Молитви за гетьмана Мазепу» є символічним.

Прикладом фільму, структурованого твором іншого виду мистецтва, є і «Мамай» О. Саніна. Це, передусім, епос — «Дума про трьох братів азовських» і «Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків»; крім того, присутнє у фільмі образотворче мистецтво — низка народних картин «Козак Мамай». Тексти (і дума, й живопис) є знаковими для України; герой фільмової історії — картини творення одного з центральних образів народної культури — зчитується як втілення ідеї національної ідентичності у своєму формуванні.

Символічний часопростір як окремий вимір фільмового космосу у розмаїтті своїх форм здійснює функцію узагальнення,

піднесення, подачі зображуваного як універсального чи національно знакового (універсального в межах даного культурного поля). Це, зокрема, дозволяє відповідним чином представити героя фільму, підкреслити його функцію виразника певних суспільних настроїв, ідей.

3. Фільмовий «простір ініціації»

Говорячи про фільми 1990-х рр., нерідко звертають увагу на «відсутність героя на екрані», втрату протагоніста, з яким міг би ідентифікувати себе глядач. Це стало логічним наслідком соціокультурних трансформацій, втрати попередніх орієнтирів і пошуків нових. До того ж, злам відбувся у добу постмодернізму, що сама по собі декларувала плюралізм, відсутність «єдиного правильного» світогляду, носієм якого традиційно був екранний герой.

Спроби запропонувати «нового героя», а разом і картину світу, були, проте цілком успішними їх назвати важко. Передусім, — це кіно козацької тематики («Козаки йдуть», «Гетьманські клейноди», «Дорога на Січ») та фільми про боротьбу за незалежність України («Нескорений», «Атентат»). Вони пропонують дві моделі: традиційну — «архетипний» образ козака як захисника Вітчизни, та нову — герої новітньої історії, безпосередньо пов'язаної із сучасністю. Поетичне кіно підійшло до проблеми інакше. Кінонапряма тяжіє до відображення внутрішніх суспільних процесів, «колективного несвідомого», тому у стрічках проявилися настрої невизначеності, проблеми ідентифікації. Що визначило характер як власне героїв, так і фільмового космосу загалом.

Показовим у цьому аспекті є порівняння «хвиль» українського поетичного кіно. У фільмах радянського періоду персонажі є цілісними, сформованими особистостями; навіть якщо вони зображені в час зламу, революції і поставлені перед вибором, їхні погляди й уподобання цілком прозорі. Натомість в кіно 1990-2000-х протагоністи переважно перебувають в стані становлення, пошуку свого «я», а то й свідомо відмовляються від єдиного образу «себе». Приклад останнього — Мазепа Ю. Ілленка і низка його «масок».

Зразком персонажа у становленні є Орест з «Фучжоу», що розпадається на дві іпостасі. В українському селі він — «інший»,

«звідкись», не розуміє законів «цього» світу і видається досить безпорадним. Це свого роду поєднання двох казкових типів — «дурня», що живе за своєю, чужою загальною логікою («чужий» ментально), і мандрівця, людини «нізвідки» («чужий» географічно і культурно). За океаном же Орест постає як традиційний герой, носій активного первня. Саме в структурі казки легко переосмислити цю трансформацію: герой, часто означений як «дурень», проходить «ініціацію», що включає просторове переміщення в пошуках нестачі, і в процесі її постає як герой-переможець. Цікаві трансформації мотиву «нестачі» в поетичному кіно. У фільмах 1960–1970-х рр. («Вечір на Івана Купала», «Пропала грамота») пошук, випробування ведуть до пізнання історичної долі суспільства. У «Фучжоу» цей мотив менш виразний. Іншим є і його наповнення: фільм звертається до проблеми не колонізації, а міграції. Інакше й осмислення тих найчастіше ворожих сил, що визначають долю героїв: у «Вечорі...» й «Пропалій грамоті» це представники нечистої сили (активний, мислячий негативний агент), у Фучжоу — безособові сили вітру, води. Так візуалізуються метафори «історичної бурі», «плину історії»; сама історія вже постає як неконтрольована, відособлена від людини стихія.

Історична стихія стає центральним персонажем фільму «Юденкрайс». Парадоксальним чином саме сутність її як низки «межових» моментів дозволяє героям фільму лишатися більш-менш незмінними. В їхньому житті немає окремої переламної події, що здійснила б функцію ініціації: життя в умовах постійних структурних змін стає нормою. Люди означені як маріонетки історії, їхня функція — діяти за усталеними алгоритмами, що у фільмі оприявлені через «сакральні» тексти — «Катерину» Шевченка і народні оповідки-«притчі». Ідею незмінності суті історичних явищ за різних їхніх форм, таким чином, передано через статичність «я» персонажів. Безпорадність людини перед історичними змінами підкреслено відсутністю традиційного героя (дієвця, носія позитивного активного первня), що у певних межах історію напружує.

Натомість змінює своє «я» через ініціацію героїня «Голосу трави» Н. Мотузко. На відміну від «Фучжоу» представлена тут схема є вже не казковою. Вона нагадує архаїчну ініціативну обрядовість: навчання і перехід у іншу якість, на нову сходинку в

соціальній ієрархії, відбувається у відлюдному місці, під керівництвом свого роду «хазяйки лісу». Адепт проходить кількаступеневі випробування, за які винагороджується повним переродженням: «помиранням» в попередній іпостасі і «народженням» у новій. Важливим моментом є фактичне вилучення з соціуму (відунка як людина на межі «людського» і «не-людського» світів, отже, по-справжньому не належить жодному; звідси туга Жебонихи за звичайним, «земним» щастям). Героїня віднаходить і опановує свій індивідуальний простір, що має ознаки транзитності, межовості.

«Межове» положення героя для кіно 1990–2000-х непоодиноке. В'ючка з «Чуда у краю забуття» тієї ж режисерки, подібно до Жебонихи, має риси медіатора, є транзитною. На це вказують вже її тварини, кожна з яких пов'язує господиню зі своєю сферою: півень — солярний птах, представник верхнього світу, вуж — підземно-водного. В'ючка займає проміжне положення: її локус — корчма, перехідна зона на межі «свого» сільського світу і потенційно ворожого «чужого»; сама хазяйка контактує як з односельчанами, так і з чужинцями. Через зв'язок із нею герої фільму, канцелярист Турчиновський, проходить свого роду ініціацію й отримує ключове знання, «істину». При цьому важливим моментом є негативний, небезпечний її характер (такий підхід — симптом тривожного настрою суспільства 1990-х, часу перебудови інформаційної картини світу). Як сформулював проблему істини герой фільму: «А що, коли виявиться що ця ваша правда страшна, приголомшлива, і є великий гріх, що тяжіє над нашим родом?» Живим втіленням цього «гріха» і спокути за нього стає Знайда. Він же є зразком суб'єкта у межовому положенні: існування водночас у профанному і сакральному часі, відношення до двох світів — як живих, так і померлих (проходить через символічне поховання у труні-човнику, мимоволі конструює образ воскресіння). Просторово Знайда також незакріплений і, як прибулець, займає в селі положення між «тут» і «там». «Межа» виявляється неперехідною, і не належний до «цього» світу гине.

На межі двох світів — українського і татарського — опиняється герой «Мамая», причому в сенсі не стільки географічному, скільки культурному. Тут абсолютність ідентичності підважується: людина показана як така, що може впустити в себе інше

культурне поле і в цьому синтезі переродитися. При цьому саме ім'я «Мамай» вказує на те, що людина між двома світами не належить до жодного: для українського соціуму герой гине, татарський (представлений братами Амай) його не приймає. Ключовим тут є образ Степу — простору передусім чужого, ворожого, особливо для представника хліборобської культури. І, водночас, — це простір випробувань, ініціації, де герой може відродитися в новій якості.

Специфіка фільмових світів в українських фільмах аналізованого періоду безпосередньо пов'язана з соціокультурною ситуацією пошуків нової (чи відновлення «справжньої») ідентичності. Це формує відповідний образ протагоніста — виразника фільмового космосу. Його «несформованість», транзитність чи навіть множинність відповідають множинному, перехідному і гетерогенному характеру часопростору, в якому він діє.

Використана література і джерела:

1. *Ілленко М.* «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу поблизу пагоди» // Новини кіноекрана. — 1991. — №7. — С.1.
2. *Зубавіна І. Б.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, по-статі. — К.: Фенікс, 2007. — С. 80.

СВІТОГЛЯДНА ПОЗИЦІЯ РЕЖИСЕРА І ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ МОДЕЛІ

Історично людина, що прийшла у світ, прагне осмислити його сутність, досягнути безмежну повноту й, пізнаючи себе, знайти в ньому гідне місце як індивіда. Накопичуючи буттєвий досвід та створюючи систему власних принципів, ідеалів і цінностей, вона набуває суб'єктивних переконань, в котрих міститься домінуючий мотив її ставлення до світу. Поступово формується світогляд людини, що і є основою її особистості. Спираючись на світоглядні засади, людина визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинків, свої наміри й устремління, власну життєву позицію.

Набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту людини зі світом у складному процесі його пізнання — розмаїті й можуть бути виражені як через споглядання, так і через предметно-практичну діяльність світоперетворення, а саме творчість, зокрема кінематографічну, яка покликана відігравати домінуючу роль у відображенні художньої картини світу. Творчість, вважав свого часу І. Кант, передбачена вже самою природою пізнання, адже «в творчій уяві присутній момент довільності, спонтанності, вона є корелятом винахідливості. У творчості присутній момент необхідності (споглядання), вона опосередковано пов'язана з ідеями розуму, і, відповідно моральним світом» [1, 114].

Мистецька діяльність займає чільне місце у задоволенні духовних потреб, підвищенні загальнокультурного рівня та естетичного формування людини. З цією метою використовуються найрізноманітніші її форми, серед яких виділяється режисерська діяльність, яка останнім часом набуває універсальних якостей, охоплюючи різноманітні сфери побутування суспільства і є важливим чинником як сучасного культуротворчого процесу, так і мистецтвознавчої науки. Зазначимо, що соціокультурний

феномен будь-якого виду естетичної діяльності, в тому числі і режисури кіно не обмежується вузьким колом кінематографічної педагогіки, а сягає проблем формування професійної майстерності кінорежисера з точки зору творчих потенцій його особистості. Отож, усунення суперечностей між загальними потребами, які диктує нинішній стан кінокультури, й традиційною системою навчальних методів у галузі підготовки професійних кадрів визначає актуальність нашого дослідження. Використовуючи методи спостереження та теоретичного аналізу, метою свого дослідження автор визначає перегляд змісту навчання режисерів кіно, вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які необхідні для підготовки висококваліфікованих спеціалістів кінематографічної галузі, подальшого прогнозування та моделювання їхньої професійної структури.

Кіномистецтво — передовсім мистецтво кінорежисера, особливо коли йдеться про режисера-автора, котрому належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати і оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [2, 18] у створенні екранного образу фільму, демонструючи цілісність усіх його складових частин. Л. Трауберг свого часу зазначав: «Кінематограф з перших днів свого розквіту став режисерським. З цього приводу можна сумувати, протестувати, боротися, але така історія. Однак режисерський кінематограф передбачає наявність режисера! Не оповідача. Автора!» [3, 17].

Коли йдеться про кіноосвіту взагалі й підготовку кінорежисерів, зокрема, виникає цілий ряд запитань, причиною котрих виявляється не тільки сумна соціально-економічна ситуація, що склалась у вітчизняному кіновиробництві. Предметом особливої тривоги є проблема суспільної затребуваності режисерських кадрів, художньо-естетична й морально-етична спрямованість їхньої творчості. Важливо з якою метою навчаються майбутні фахівці? Які теми, ідеї, думки прагнутимуть донести до глядача? Адже «у роботі режисера, — зазначав Л. Кулешов — все повинно бути підпорядковано ідеї, що визначає доцільність кожного найдрібнішого кадру» [4, 65], аналіз котрого повинен зводитись до того, з якого душевного стану художника він складається і як в результаті впливає на публіку. Адже режисер повинен довіряти глядачеві, а найкраще — «зробити його співучасником

творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив героям. Його слід підняти і нести на крилах глибоко правдивих і високоемоційних почуттів режисерської фантазії, щоби перетворившись на мить на художника, він зміг домислити, дофантазувати і виправдати чимало з недовомленого, наміченого режисером» [5, 133].

Проблема ставлення молодих режисерів до кінодебюту, у разі, якщо трапиться диво його фільмувати, постає не менш важливою. Практика свідчить: часом дебютанти «забувають» (або навмисне роблять вигляд), що «першу кінострічку як і наступні, треба ставити так, якби вона була останньою і вимагала, щоб їй було віддано все» [5, 147]. Щоправда однієї лише відданості замало аби фільм став мистецьким надбанням. Отож, одним з головних завдань художніх керівників режисерських курсів має бути зосередження уваги на таких поняттях як «актуальність», «кінопошук», «кінокультура», «кінотрадиції? При цьому режисерові «не треба думати, що тільки такі твори актуальні, в яких автор узагальнює, показує факти сьогодення; і в творах, що показують історичні події, можуть бути близькі і зрозумілі сучасному глядачеві ідеї» [4, 66]. Однак які педагогічні методи слід застосовувати, щоби впливати на світосприйняття й світостворення індивідом дійсності? У який спосіб слід формувати кінематографічне бачення майбутнього фахівця, котрий, приміром, не особливо цікавиться світом, не переймається проблемами світоперетворення, але будучи надмірно егоцентричним, одержимий ідеєю самовизначення і самовираження за будь-яку ціну? Зазначимо, що за своєю сутністю світогляд є цілісним сприйняттям людиною буття, пошуку нею головних і значимих ціннісних орієнтирів, узагальнюючим осмисленням сенсу життя, виявом вищої форми її самосвідомості як особистості. При цьому світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповіді на смисложиттєві запитання, є визначальним фактором успішної реалізації творчих завдань. З прикрістю слід констатувати той факт, що переважна більшість молодих сучасних режисерів швидко «зрозуміли як упіймати удачу... з'ясувавши для себе, що самовиразитись простіше, аніж розповісти історію. Якщо тобі абсолютно нічого знімати і ти пустий... але при цьому можеш вмовити потужного

оператора фільмувати твоє кіно, використаєш музику Вівальді, то завжди знайдуться кілька осіб, котрі скажуть, що це цікаво. А історію розповісти надзвичайно складно» [6, 101]. Здається що постать режисера, який вміє «розробити суб'єктивні враження, знайти в них загальнозначущу і дати уявленням свої форми» [7, 258] не є нині актуальною в середовищі молодих кінематографістів.

Парадоксально, але серед значимих проблем вітчизняної режисерської освіти на особливу увагу заслуговує навчання вмінню «бачити» фільм на «папері» людини з недостатньо розвинутою уявою, небагатою фантазією? Як навчити писати того, хто практично не читає й мало чим цікавиться, однак хоче називатись режисером? Адже давно відійшла у небуття як практика так званого «поштучного» відбору абітурієнтів, так і обов'язковий віковий критерій, що уможлиблював прихід у режисуру перш за все дорослих мислячих людей з певним життєвим досвідом, таких, що «добре і глибоко знають життя» [5, 146] (і іноді мають першу вищу освіту), системою цінностей, орієнтирів, прагнень і уподобань, людей сповнених певних ідей і готових донести їх світові. Такі митці, зазвичай, прагнуть відшукати найкращі способи реалізації власних авторських ідей, що на думку П. Г. Гонзага і означає «бути гарним художником, відчувати вплив оточуючих предметів і вміти передавати це іншим — визначає художника-поета, знайти причини їх впливу — свідчить про наявність художника-філософа» [8, 153]. Розкрити суть, відчуті, оцінити все назване вище — означає бути режисером-автором.

Нині вищі навчальні заклади в Україні поставлені в такі умови, що змушені вдаватись до «валового» випуску режисерських кадрів, набираючи на курс мало не до тридцяти осіб, більшість з яких тільки роблять вигляд, що навчаються, бо ж зараховані на контрактній основі й вважають себе студентами «привілейованої касті», що ніби дозволяє їм часом ігнорувати навчальний процес. «Режисер повинен знати собі ціну, — зазначає Е. Рязанов, — але ні в якому разі не переоцінювати власну персону і її значення» [9, 75]. Однак, амбіційні хлопці та дівчата наївно сподіваються приховати відсутність таланту і вміння чи здатність наполегливо працювати фактично купленим дипломом.

Отож, як таких студентів навчити відчувати і відображати

специфічний духовний рух і своєрідне прагнення, «муку матерії» [10, 11], розкладати її на кадри, примножувати засобами монтажу і при цьому намагатись перетворити перегляд свого фільму в акт плідної співтворчості митця і глядача? Адже ніхто, приміром, не вчив видатного американського режисера Девіда Уорка Гріффіта. Він опановував знання самостійно. Однак робив це у такий спосіб, що під впливом кіномайстра, «освіченої людини і вдумливого любителя читання, актори стали навіть надмірно захоплюватися науковими дослідженнями і філософією» [3, 19]. Свого часу П. Лафарг зазначав, що «філософствування — відмітна риса людини, відрада її розуму» [11, 237]. В цьому зауваженні фіксується потреба, що коріниться в мисленні будь-якої людини, тим більше кінорежисера. Але вона може існувати, або як потенційна, або як така, що проявляється у нерозвинутому вигляді, в повсякденній свідомості, а не тільки як усвідомлена потреба. Для митця вона завжди актуальна.

Не менш важливим щодо освіти режисера є і запитання про те, для якої аудиторії зніматиме свою першу, не дипломну стрічку молодий режисер? О. Герман, один з найбільш послідовних і загадкових представників авторського кіно, пригадував розмову з початкуючим митцем, запитавши, для кого той фільмує кіно. На що отримав відповідь: «для себе». Однак майстер впевнений, що «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди: якісь друзі... улюблені жінки, але все одно адреса повинна бути... Якщо робиш фільм для себе... Тоді вже і не демонструй ніде» [6, 102].

Як же розпізнати та максимально точно визначити режисерський потенціал абітурієнта? Адже педагогічна практика часом свідчить, що саме той абітурієнт, який продемонстрував на вступних іспитах досить скромні мистецькі дані, має значний потенціал, прагне і демонструє здатність до самовдосконалення в процесі навчання й поступово залишає далеко позаду тих однокурсників, котрі на фахових випробуваннях начебто й виграшно зарекомендували себе, однак згодом так і не виявили здібностей до навчання, не стали спроможними до саморозвитку.

Для визначення режисерського потенціалу існує низка емпіричних та експериментальних критеріїв, основними з яких

повинні стати інтелектуальний, морально-етичний, художньо-естетичний, психофізіологічний, комунікативний. На наш погляд, провідним у відборі майбутніх кінорежисерів повинен стати саме критерій, що засвідчує рівень інтелекту, загальну ерудицію абітурієнта, здатність до накопичення знань, оскільки, як зазначав ще О. Довженко, зняти фільм, «розумніший» за себе, поки ще не вдалось нікому, не кажучи про просвітницьку функцію кінематографа, котра покладена на розумного митця. На думку ж Л. Трауберга, «однаково погані — брязкання знааннями і кокетство невіглаством» [3, 98]. Ми, в свою чергу, зазначимо, що посилення аналітичного, інтелектуального начала в художній творчості надає відноси́нам між мистецтвом і філософією нової якості — зв'язки між ними стають все більш оголеними і філософська думка чи проблема досить часто виявляється об'єктом художнього зображення. Приміром може слугувати хоча б основний предмет філософського пізнання - система відношень «людина і світ». Адже відтворювана мистецтвом художня картина світу, котра утворюється як результат складної і неоднозначної взаємодії численних образів, характерів, творів завжди знаходиться в тому чи іншому, більшому чи меншому зв'язку з тими концепціями, які склались у філософії. До того ж у процесі зображення теми «Людина і Світ» зростає інтелектуальна наповненість мистецтва, підсилюється роль авторського начала у висвітленні філософської тематики. При цьому актуальною залишається думка О. Довженка про те, що авторам фільмів «слід з повагою ставитися до розуму глядача. Головний же недолік наших кінокартин у тому, що творці немов би не бажать рахуватися з високим інтелектуальним рівнем нашого народу» [12, 403].

Важливим критерієм у відборі здобувачів режисерського фаху, на який на вступних іспитах до вищого навчального закладу, зазвичай, не звертають уваги, є тестування морально-етичних якостей абітурієнтів, що базуються на усвідомленні ними таких понять, як добро, честь, гідність, совість, сором, відповідальність, порядність, повага, толерантність, любов до ближнього, самосвідомість, національна свідомість. На думку Е. Рязанова, душа режисера «зобов'язана бути не тільки відкритою добротою..., але й творити її» [9, 75]. Отож, про який виховний статус фільму мож-

на вести мову, коли його автор (нехай потужна особистість, непересічна індивідуальність) не тільки не наділений вказаними якостями, але й має про них приблизне уявлення? Чи можуть нині молоді режисери висловити своє творче кредо так, як це зробив фундатор українського авторського кіно О. Довженко: «Я пристрасно мріяв про добро... мені здавалось, що я народився для того, щоби принести людям багато добра. Я вірив, що здійсню це в кіно...» [12, 441].

Теоретично та й практично можна навчити студента відтворювати екранними засобами образ світу, картину світу. Однак важливим є той фактор, що специфіку названих понять, в основі яких лежить своєрідний остов уявлень про світ — світоглядна модель — визначає обов'язкова залежність від «призми, через яку здійснюється світобачення» [13, 55] митця, в якій задіяні усі сфери й рівні його свідомості, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності — національної свідомості. А тому створення навчальних програм, котрі би обов'язково включали національну складову і послідовно стимулювали студентів режисерських спеціальностей до «усвідомлення національної основи художніх творів і емпатійно-емоційного ставлення до національної сутності художніх образів; проведення в процесі навчання художніх паралелей між творами в різних видах мистецтва за національно-стильовими ознаками» [14, 183], а також активного стимулювання студентів до глибоко усвідомленого відтворення національних ознак засобами кіно у власній творчості, безсумнівно, дало би позитивний результат.

Зважаючи на те, що світоглядний вплив кінематографа в значній мірі залежить від того, наскільки глибоким є проникнення митця у суспільні явища й внутрішній світ людини, а також діалектичної єдності художнього сприйняття ним дійсності, що є «основою й першоджерелом творчості, моделлю» [15, 18], у селекційному процесі як абітурієнтів режисерських спеціальностей, так і подальшому навчанні студентів слід особливої уваги надавати їх розумінню і вмінню відображати кінематографічними засобами не тільки естетичні категорії «огидне», «потворне», «низьке», «трагічне», але й «піднесене», «прекрасне», «героїчне», «гармонічне». Мета й завдання художньо-естетичних

і технічних засобів у кіно — неподільні, оскільки відомо, що саме «досягнення кінотехніки лежали в основі багатьох художніх відкриттів» [16, 86]. Свого часу О. Довженко запитував: «Чи може бути прекрасною багнюка? Так. Хіба глина великого скульптора не багнюка? Яка ж вона велична ця безмежна гладінь намитого мокрого мулу!» [11, 294].

Важливим моментом у професійному відборі здобувачів режисерського фаху має бути і обов'язкове врахування психофізіологічних особливостей «молодого обдарування». Чільне місце в цьому ряді повинна займати, але не займає, оцінка типу нервової системи абітурієнта, оскільки режисерська професія за своєю суттю диктаторська й вимагає демонстрації певних вольових якостей. Не слід залишати без уваги спроможність тонкого емоційного сприйняття здобувачем навколишньої дійсності, що може виступати певною запорукою формування майбутнім режисером емоційно-художньої виразності фільму. Режисерський фах вимагає від кожного, хто має бажання ним оволодіти, й здорового здоров'я, неабиякої витривалості, вольових якостей, а головне — терпіння. Адже «постановка фільму — процес, що триває рік і більше й треба вміти розподілити на увесь період творчий запал, примусити себе терпеливо чекати...» [9, 75].

Виявлення комунікабельних здатностей та розвиток комунікативних навичок чи не найбільша прогалина в сучасній вітчизняній освіті кінорежисера. Хоча щось, що віддалено нагадує комунікативну методику у вихованні студентів режисерських спеціальностей, жевріє в практиці мистецьких вишів і торкається поняття «комунікація» як своєрідного двостороннього обміну інформацією «викладач-студент», «студент-студент». Однак, це не завжди дає позитивний результат, бо часом зводиться до такого: «Я знав режисерів, котрі по тридцять років розбирали перед учнями надбання й недоліки двох-трьох своїх загалом вдалих фільмів, здобутки ставали планетарними, прорахунки — дрібницею. Це, звісно, не відноситься до С. Ейзенштейна, в книгах якого розбір власних шедеврів зроблений з неупередженістю хірурга» [3, 22]. Загалом таке навчання начебто і має на меті індивідуалізацію як умову навчання мистецтву режисури й часом впливає на формування його авторської моделі, що передбачає виявлення (за Е. Пасовим) індивідуальних влас-

тивостей студентів й індивідуальну індивідуалізацію, визначення їх суб'єктних властивостей і суб'єктну індивідуалізацію, окреслення особистісних властивостей і особистісну індивідуалізацію [17]. Слід зважити на думку Вс. Пудовкіна, котрий давав таку оцінку режисеру-автору: «Кожен художник індивідуальний, його твір пов'язаний з суб'єктивними думками, почуттями. Але художник не має права будувати свій твір на тому, що йому «здалося» цікавим чи важливим. Не все приватне є важливим і цікавим» [18, 11].

Специфічною складовою режисерської професії є вміння організовувати творчий процес, керуючи величезною кількістю креативних спеціалістів. Однак чи навчають у вишах майбутніх фахівців організовувати, управляти, керувати колективом знімальної групи, більше того, чи намагаються при відборі ще тільки абітурієнтів виявити їх здатність встановлювати й підтримувати контакти з іншими людьми а саме — комунікативну компетентність? Незважаючи на те, що заявлена в освітньо-кваліфікаційній характеристиці комунікативна функція режисерського фаху вважається однією з провідних, мало хто у вищій школі надає їй належної уваги в оволодінні ремеслом. Майбутніх кінорежисерів не вчать елементарному — доброзичливості в роботі з творчим колективом, не викладають стратегію відкритого, діалогічного, рольового, міжособистісного спілкування, що передбачає вміння слухати і виявляти готовність враховувати позиції інших заради спільної справи — якісного кінопродукту. Адже «режисерові не потрібно бути генієм, котрий нікого і нічого не помічає. Не слід стояти осторонь колективу, а тим більше над ним. Для творчого колективу режисер повинен бути авторитетом, котрий ґрунтується не на високому посадовому положенні, а здобувається працею, знаннями, величезною любов'ю до мистецтва. Кінорежисеру слід користуватися усіма способами зближення зі знімальною групою» [5, 155].

Як наслідок, молоді креативні харизматичні кінорежисери не здатні в роботі над кінопроектом обирати вірну стратегію і тактику спілкування з творчими партнерами, роблячи передчасні висновки за відсутності достатнього числа фактів; за відсутності уваги й належного інтересу не можуть порозумітись з не менш талановитими колегами; занадто замкнуті, зосереджені на собі

й схильні безапеляційно відкидати все, що хоч якось суперечить власним поглядам, залишаючись при цьому недостатньо переконливими; часом неспроможні здійснювати об'єктивний аналіз виробничих ситуацій, проблем на знімальному майданчику, попереджувати небажаний розвиток подій.

Підводячи підсумок, слід зазначити, що методологічне обґрунтування сучасної режисерської освіти мало би включати, але не включає, системність поєднання способів освоєння як дійсності, так і кіномистецтва, виявом чого слід вважати цілісність світоглядних і емоційних, інтелектуальних і раціональних, свідомих і підсвідомих, індивідуальних і особистісних, естетичних і етичних, об'єктивних і суб'єктивних, комунікативних принципів мистецького навчання, дотримання яких сприятиме ефективності підготовки спеціаліста кінематографічної галузі. З огляду на сказане, надивовижу актуальною виглядає нині думка, висловлена більше п'ятдесяти років тому: «В більшості картин молодих авторів, незважаючи на їх здібності, ми бачимо елементи приреченості, похмурості, погоню за кадром заради кадру, за ракурсом заради ракурсу. Однак глибокої думки, великої і певної мети у режисерів немає. Майстерністю вони володіють погано, бракує й культури...» [5, 21].

Використана література і джерела:

1. *Кант И.* Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1994. – 268 с.
2. Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія. – Київ.: Довіра, 2007. – 478 с.
3. *Трауберг Л.* Избранные произведения: В 2-х т. / Л. Трауберг. – Т. 1. – М.: Искусство, 1988. – 496 с.
4. *Кулешов Л.* Уроки кинорежиссуры / Л. Кулешов – М.: ВГИК, 1999. – 262 с.
5. *Пырьев И. А.* Избранные произведения: В 2-х т. / И. А. Пырьев. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1. – 450 с.
6. *Герман А.* Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. – 1990. – № 6. – С. 100–102.
7. *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. / М. Горький – М.: Госполитиздат, 1955. – Т. 29. – 259 с.
8. *Гонзага П. Г.* Предупреждение моему начальнику. – В кн. Мастера искусства об искусстве / П. Г. Гонзага. – Т. 6. – М.: Искусство. – 1969. – С. 144–157.
9. *Рязанов Э.* Неподрезанные итоги / Э. Рязанов. – М.: Вагрибус. – 1995. – 512 с.
10. *Фокин И. Л.* Феноменология теогонической души в учении Я. Бёме /

- И.Л. Фокин // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2008. – № 1(10). – С. 7 – 18.
11. *Лафарг П.* Литературно-критические статьи / П. Лафарг. – М.: Худож. лит., 1936. – 304 с.
12. *Довженко А. П.* Думы у карты Родины: киноповести, рассказы, очерки статьи. – Л.: Лениздат, 1983. – 463 с.
13. *Постовалова В. И.* Картины мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.- М.: Наука, 1988. – С. 12–69.
14. *Степура М.* Концептуальні засади мистецької педагогіки / М. Степура // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 199 с.
15. *Бальзак Оноре* Думки про мистецтво. Пер.з фр. / Оноре Бальзак. – К.: Мистецтво, 1981. – 255 с.
16. *Ждан В. Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1986. – 496 с.
17. *Пассов Е. И.* Основы коммуникативной методики обучения иноязычному общению / Е. И. Пасов. – М.: Русский язык, 1989. – 276 с.
18. *Власов М.* Пудовкин — кинокритик и публицист // Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Искусство, 1975. – Т. 2 – 479 с.

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО

ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД О. С. МУСІЄНКО

Українське кінознавство багате на імена видатних науковців-істориків, теоретиків екранних мистецтв, кінопедагогів, чий внесок в науку про кіно багатий і різноплановий.

На жаль, вітчизняні дослідники не так часто висвітлюють діяльність тих, хто присвятив себе вивченню кінопроцесу у всіх його складнощах, протиріччях і досягненнях.

І серед них, безперечно, одне з почесних місць посідає видатний український кінознавець, провідний вітчизняний педагог екранних мистецтв, кандидат мистецтвознавства (1973), професор (2005), заслужений діяч мистецтв України (1998), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2001), лауреат премії Співки кінематографістів УРСР (Національної спілки кінематографістів України) (1978) за цикл статей Оксана Станіславівна Мусієнко, яка більше двадцяти років очолювала кафедру кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого.

У даному дослідженні спробуємо бодай коротко розглянути той внесок, зроблений Мусієнко Оксаною Станіславівною в науці про кіно і в кінопедагогіці. Задля цього вибираються три аспекти: життєвий шлях, розгляд безпосереднього кола тих наукових інтересів, яким присвятила свої дослідження Мусієнко та її педагогічна практика.

Батьки О. С. Мусієнко були дуже цікавими і талановитими людьми, які залишили власний шлях в українському мистецтві, тому більш детально зупинимося на їхніх долях.

Тато, Станіслав Вікторович Вишинський, працював на заводі «Більшовик» і як більшість молодих людей був закоханий у кінематограф і вірив у ідеали революції. Фільм О. Довженка

«Арсенал» був перетином цих захоплень — новаторське кіно про революцію, тому робітник не просто пішов на перегляд, але й виступав у дискусіях щодо нього.

Завдяки рекомендації О. П. Довженка, якому сподобався виступ, Станіслав Вишинський почав працювати в українському кінематографі: на Одеській і Київській кінофабриках (кіно студіях художніх фільмів), у редакції українського кіножурналу «Радянське кіно», в українській кіноосвіті: викладав історії кіно на кінофакультеті КДІТМ ім. Івана Карпенка-Карого (нині — Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) та Київському державному інституті культури ім. Олександра Корнійчука (нині — Київський національний університет культури і мистецтв).

За словами О. С. Мусієнко, «після смерті великого кіномитця на кіностудії, що стала носити його ім'я, було створено музей Довженка. У цю благородну і важливу справу Станіслав Вишинський теж зробив свій внесок» [19, 401].

Мама нашої героїні, Наталія Григорівна Кандиба, працювала у Київському державному академічному театрі ім. Івана Франка, в якому зіграла низку провідних ролей; Київській державній філармонії, де успаivilася як талановита актриса розмовного жанру.

Мистецькі гени батьків та власна закоханість у кінематограф призвели до того, що О. С. Мусієнко вирішила присвятити своє життя екранним мистецтвам та кінопедагогіці.

Після отримання диплому з відзнакою у 1960 році Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка за спеціальністю «Філософія, історія» Оксана Мусієнко протягом п'яти років викладала основи естетичного виховання в ПТУ № 15.

Тендітна молода викладачка зуміла не тільки знайти спільну мову з сорока абсолютно не налаштованими на естетичне виховання складальниками радіоапаратури, але й прищепила їм любов до мистецтва і кінематографу зокрема. Оксана Мусієнко згадувала, що, не зважаючи на всі труднощі, у неї з студентами склалися дружні стосунки: «Ми разом ходили в кіно, від-

відували музеї (Російський, Західного мистецтва, Український). Навіть на футбол ходили. Вони купували мені квиток, і ми вболівали всією групою. Пам'ятаю, як вони написали мені рецензію на фільм «Електра», знятий за Еврипідом у 1962 році грецьким режисером Міхалісом Какоянїсом. Чудові були часи!» [1, 47]. Так розпочиналася педагогічна діяльність О. С. Мусієнко,

Після закінчення аспірантури при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії (ІМФЕ) ім. М. Т. Рильського АН України (1967–1970) О. С. Мусієнко почала працювати викладачем на кафедрі кінознавства такого самого молодого кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Оксана Станіславівна Мусієнко неодноразово згадувала, що путівку у кінопедагогіку їй надав тогочасний ректор КДІТМ, уславлений український кінознавець Іван Сергійович Корнієнко, який дуже гарно вмів розбиратися у людях: «Я вдячна йому за те, що повірив у мене — я тоді щойно захистила дисертацію. І ця робота стала моєю дорогою в життя. Я рада, що в мене хобі і робота одні й ті ж» [1, 47].

Вже більше сорока років О. С. Мусієнко займається педагогічною діяльністю у цьому навчальному закладі, ставши у 1978 році доцентом, а у 2005 році — професором. З 1991 року по 2013 рік, тобто двадцять два роки О. С. Мусієнко очолювала кафедру кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Це єдина в Україні кафедра, в якій найкращі вітчизняні кінопедагоги виховують майбутніх кінознавців.

Багато десятиліть Оксана Станіславівна Мусієнко прищеплює любов студентам кінофакультету (нині — Інституту екранних мистецтв) до історії кінематографії. За словами О. С. Мусієнко: «Сьогодні моє улюблене заняття — перегляд разом із студентами класичних стрічок. Відкривати їх знов і знов. Це неправда, що кіно боїться часу. Справжнє мистецтво набуває ще витонченішого смаку, розкриває нове й незвідане, допомагає зрозуміти себе самого» [1, 47].

Як розповідала Оксана Станіславівна Мусієнко автору до-

слідження, вона завжди намагається в своїх лекціях включити елемент співбесіди. Оскільки їй важлива реакція аудиторії, включення студентів у процес роздумів про те, чи інше кінематографічне явище. Звичайно, Мусієнко намагається висвітлити основні тенденції того чи іншого періоду в історії кіно, а щодо деталей, то завжди прагне відшукати щось таке, що студенти самі навряд чи знайдуть у всезнаючому Інтернеті. Як правило, це пов'язане з її науковими пошуками. От, приміром, влітку 2013 року О. С. Мусієнко опрацьовувала в архіві часопис ВУФКУ «Кіно» (1925–1933) і не могла не поділитися зі студентами тим, як, скажімо, сприймали українські кіномитці доробок французького авангарду або німецького експресіонізму. На її думку, це надає більшій стереоскопічності у баченні тієї непростой буремної епохи в кінематографі.

Мусієнко відверто може сказати студентам, що об'єктивно цінуюючи творчість того чи іншого класика, вона не сприймає його на емоційному рівні. Утім — це зовсім не означає, що буде нав'язувати свою думку аудиторії. Так, аудиторія, перефразовуючи вислів одного відомого політика, є «місцем для дискусії», але в таких дискусіях О. С. Мусієнко завжди вимагає від студентів аргументації. Вислови — «мені подобається», або «мені не подобається» — можуть належати лише глядачеві, який після сеансу виходить з кінотеатру.

Інколи Оксана Станіславівна Мусієнко розширює обсяг розгляду певних тем. Приводом для цього бувають не тільки її знахідки якихось нових матеріалів, але й бажання студентів дізнатися якомога більше про певний жанр (скажімо, фільм «нуар»), або про цілий період (повоєнне британське кіно).

У той же час вона жорстко вимагає від студентів самостійного перегляду фільмів поза аудиторією. Однією з переваг Болонської системи є те, що на самостійній роботі робиться особливий акцент. Свого часу іноді левина доля часу лекції йшла на переказ змісту фільмів, які студенти не могли подивитися. Та й викладачі могли це зробити зі значними зусиллями хіба що у відрядженнях до ВДІКу або до «Білих стовпів» (всесоюзної фільмотеки). Нині ж перегляд не є проблемою. Інтернет дає змогу пе-

редивитися майже кожний фільм на наш запит. Та й у прокаті йдуть в основному зарубіжні (переважно американські) фільми. І не лише «поробки-одноденки», а й стрічки, наділені високими мистецькими достоїнствами, такі, що мали фестивальні нагороди і всесвітній розголос. Цікаві в художньому плані картини пропонує і ТБ, щоправда, найчастіше у нічні години.

Та й літературу з питань кіномистецтва можна знайти в тім-таки Інтернеті. Так само як і кіноперіодику. Отже, потік інформації з кіномистецтва збільшився і став доступнішим. І це, за твердим переконанням О. С. Мусієнко, ставить перед викладачем ще більші вимоги: не лише знати, запам'ятовувати, а робити суворий копіткий відбір [24].

Не одну творчу майстерню кінознавців стаціонарного і заочного типу навчання очолювала О. С. Мусієнко як художній керівник. Фахівці у сфері педагогіки екранних мистецтв знають, наскільки важко і самовіддано потрібно працювати, аби із першокурсників із очима, що палають, проте які ще нічого не вміють, випестувати справжніх професіоналів.

О. С. Мусієнко завжди уважно стежить за виступами в пресі своїх студентів-кінознавців. Серед них теж виросли серйозні критики, які прекрасно знаються на кінопроцесі і добре володіють пером. Сама Оксана Станіславівна Мусієнко, в першу чергу, відзначає прекрасного журналіста Володимира Войтенка, який довгий час очолював надзвичайно популярний в Україні часопис «Кіноколо», Ірину Зубавіну, яка поєднає свою наукову і педагогічну працю (доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ) з активною творчістю актуального кінокритика, а також спеціаліста з кіноосвіти — Олену Куценко [24].

Серед дипломниць О. С. Мусієнко можна назвати двох завідувачів кафедр Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: доктора філософії, професора, завкафедрою суспільних наук КНУТіКа Олену Ігорівну Оніщенко та доктора філософії, професора, завкафедрою кінознавства ІЕМ КНУТКТ Марину Тарасівну Братерську-Дронь.

Для молодих митців важливий особистий приклад Вчителя.

Оксані Станіславівна Мусієнко є чим пишатися — вона багато друкується у вітчизняних і закордонних фахових і спеціалізованих виданнях, виступає на міжнародних і всеукраїнських конференціях і круглих столах, присвячених питанням історії і теорії екранних мистецтв бере участь у чисельних кінофестивалях в якості члена журі та, звичайно ж, зацікавленого глядача.

О. С. Мусієнко з теплотою розповідає про власне щире захоплення кінофестивалем «Кришталеві джерела», з яким вона співпрацює вже двадцять років. В першу чергу тому, що це унікальний фестиваль, на якому свій доробок демонструють діти, які знімають свої кіно- і телефільми у дитячих студіях, по всій Україні. Є студії, які вже мають гучне ім'я, такі, як дніпропетровська «Веснянка», а є і гуртки з невеликих селищ і містечок, які тим не менш можуть здивувати своїм творчим доробком. Приїздять гості із інших країн: з Польщі, Литви, Грузії, Росії. З її точки зору, цей фестиваль має надзвичайне значення тому, що, з одного боку, він готує майбутніх кінофахівців (в Інституті екранних мистецтв вчилися й успішно його закінчили випускники дитячих кіно- й телестудій). І, разом з тим, це своєрідна підготовка майбутнього глядача, який буде спроможним оцінити фільм як твір мистецтва [24].

Оксана Станіславівна Мусієнко займається дослідженнями у галузі теорії і історії кіномистецтва — вітчизняного та зарубіжного. У її творчому доробку понад 70 публікацій, навчальних посібників, навчальних програм та сценаріїв. Назвемо лише основні з них: «Образ захисника Вітчизни на екрані» (1975), «Гуманізм і антигуманізм у сучасному мистецтві Заходу» (1978), «У лабіринті ілюзій» (1987), «Тарковський і філософія буття» (1995), «Світло далеких зірок» (1995, у співавторстві), «Нова хвиля у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри» (1995, навчальний посібник), «Кіно і міфи тоталітарного суспільства» (1996), «До проблеми українського історичного фільму» (1999), «Новаторські течії у французькій кінематографії (друга половина XX ст.)» (2005), «Українське кіно: тексти і контексти» (2009).

Розподіл уваги О. С. Мусієнко між кінематографом вітчиз-

няним і зарубіжним можна помітити зі структури її останньої книги «Українське кіно: тексти і контекст». Мусієнко завжди шукала для українського кінематографа світовий контекст, резонування в ньому певних тем, ідей, образів. Іноді випадає бути відверто полемічною, як у випадку зіставлення фільмів німецького камершпілю і української революційної драми («Два дні», «Нічний візник»), виявити, як проявились авангардистські тенденції в українському кіно 1930х років, тобто в часи, здавалося б, абсолютного панування методу «соцреалізму».

Привертали і привертають її, мабуть, як і кожного кінознавця, такі харизматичні постаті, як Сергій Параджанов і Юрій Іллєнко, і вся блискуча кіношкола українського поетичного кіно. Хоча не менш цікавою для неї лишається і «міська кінопроза», авторства К. Муратової, Р. Балаяна, В. Криштофовича.

На жаль, не так часто в поле зору в нас потрапляють кінознавці, що зробили надзвичайно важливий внесок у кінопроцес. О. С. Мусієнко щаслива, що їй випало написати творчий портрет І. С. Корнієнка, вченого енциклопедичних знань, який так багато зробив і для творчої практики, і для кінопедагогіки.

З великою повагою довелось згадати їй і про таку могутню особистість, як В. В. Цвіркунов, про С. П. Іванова. Без них годі собі уявити український поетичний кінематограф, а також підготовку кіномитців на кінофакультеті.

На кафедрі Оксані Станіславівні Мусієнко випало працювати також з педагогами, які надзвичайно багато дали студентству. Це і Ю. С. Левін, про співпрацю з яким вона розповідала в своїй книзі наріі, написаній зі щирою симпатією і вдячністю. Як старший товариш, він завжди підтримував її на початку педагогічної діяльності.

О. С. Мусієнко вважає, що ми в боргу перед кінознавцями і педагогами Б. С. Буряком, К. Г. Теплицьким, що вклали чимало творчої енергії в підготовку майбутніх кіномитців [24].

Багато публікувалася Мусієнко в спеціалізованих кінематографічних журналах і газетах. Так, наприклад, протягом більше сорока років у газеті «Культура і життя» надрукувала більше півсотні статей. Коло наукових інтересів велике: кінознавчий

аналіз фільмів [2; 3; 8; 18], теоретичні роботи [7; 11; 21], рецензії на книгу з кіномистецтва [10; 20; 22], огляди фестивалів і ретроспектив фільмів [4; 12; 13; 14], кінопедагогічна робота [15; 23; 26], інтерв'ю з провідними вітчизняними кінематографістами [5; 16], розповіді про видатних діячів мистецтва [6; 9; 17] тощо.

За словами О. С. Мусієнко, їй подобалось висвітлювати свою думку по свіжих враженнях після перегляду. Не бажаючи нікого образити, прагнучи підтримати митця, вона, разом з тим, намагалась бути чесною і перед ним, і перед собою. О. Мусієнко дорогі були слова вдячності таких кіномитців як Л. Бикова, М. Ілленка, В. Горпенко.

Але були й випадки, коли режисер ображався, вважав її думку суб'єктивною і упередженою. Оксана Станіславівна Мусієнко зізнається, що доводилось і їй неодноразово помилятися. Проте бували й такі випадки, коли через великий проміжок часу режисер погоджувався з її думкою.

Сенс такої роботи героїня нашого дослідження бачила лише з вітчизняними митцями, оскільки їй здавалося досить дивним рецензувати, скажімо, Озона чи Зайдля.

Нині О. С. Мусієнко майже не виступає як рецензент, проте дуже уважно стежить за процесами у вітчизняному кіно й не полишає надії, що кількість фільмів, які з'являються, зрештою перетече в якість [24].

Багато часу О. С. Мусієнко приділяє суспільній роботі у Національній спілці кінематографістів України, де вона неодноразово обиралася до її керівних органів. Не залишається поза увагою Оксани Станіславівни Мусієнко Національна академія мистецтв України, за що з 2001 року вона отримала почесне звання члена-кореспондента відділення теорії та історії мистецтв НАМУ.

О. С. Мусієнко підготувала декілька аспірантів, які успішно захистили кандидатські дисертації на спеціалізованій вченій раді Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Так, зокрема, Імад Едд Дін Заза (Сірія) — «Сірійська кінематографія» (неточна назва), Зубавіна І. Б. — «Структурно-творча роль міфа в українському кіно», Победоносцева І. Є. — «Телевізій-

ний дискурс у культурному просторі постмодернізму», Безручко О. В. — «О. П. Довженко-педагог. Творчий пошук і метод» та Довголенко В. А. — «Естетика карнавальності в художній структурі фільму».

Багаторічна титанічна робота Оксани Станіславівни Мусієнко в українському кінознавстві та педагогіці екранних мистецтв гідно оцінена: вона нагороджена орденом княгині Ольги III ступеня (2004), Золотою медаллю Національної академії мистецтв України (2008), Знаком «Відмінник освіти України» (1997), чисельними медалями.

О. С. Мусієнко відзначена в енциклопедичному довіднику «Медиапедагоги и теоретики медиакультуры зарубежных стран» [25, 33].

Оксана Станіславівна Мусієнко щаслива людина: вона має чудову родину, цікаву й улюблену роботу, у неї були гарні вчителі, вона сама виховала цілу когорту українських митців. Хочеться побажати Оксані Станіславівні міцного здоров'я, довгих років життя, творчої наснаги, здійснення усіх мрій.

Тим більше, що О. С. Мусієнко повна сил та творчих задумів продовжує активно виховувати нове покоління фахівців екранних мистецтв на кафедрі кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого. Закінчити статтю хочеться її сповненими оптимізмом і надії словами: «Отже, попереду в українських кінознавців ще багато справ. Нам спокій тільки сниться!» [24].

Використана література і джерела:

1. *Зубавіна Ірина*. Мистецтво любити кіно / Ірина Зубавіна // Кіно-театр. — 2008. — № 3. — С. 46–47.
2. *Мусієнко О.* Апокаліпсис Кіри Маратової [Про художній фільм реж. К. Маратової «Три історії»] / Оксана Мусієнко // Культура і життя. — 1997. — 9 квітня. — С. 3.
3. *Мусієнко О.* Герої нашої надії: [про фільм Л. Ф. Швачка «Ніна»] // Культура і життя. — 1971. — 14 жовтня. — С. 4

4. *Мусієнко О.* Дві ретроспективи: [Вернор Херцог і Франсуа Трюффо] Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1994. — 12 березня. — С. 3.
5. *Мусієнко О. Гринько М.*: талант бути необхідним: [бесіда з нар. арт. УРСР кіноактором М. Гриньком] / записала О. Мусієнко, В. Слободян // *Культура і життя*. — 1982. — 21 лютого. — С. 5.
6. *Мусієнко О.* Знайомий і незнайомий Микола Бурляев / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 2006. — 15 листопада. — С. 5.
7. *Мусієнко О.* Кінематограф Юрія Іллєнка: всі барви світу / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 2006. — 13 вересня. — С. 2.
8. *Мусієнко О.* Лицарський вибір Олега Ольжича: [про документальний фільм «Олесь Ольжич: „Я камінь з Божої праці”». Авт. сценарію Л. Череватенко, реж. — А. Микульский] / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1997. — 11 червня. — С. 4.
9. *Мусієнко О.* Лишився прикладом життя: до 70-річчя з дня народження І. С. Корнієнка / О. Мусієнко, В. Слободян // *Культура і життя*. — 1980. — 27 листопада. — С. 2.
10. *Мусієнко О.* Носій глибинної національної сутності. [Рецензія на книгу Анджее Вайди «Кіно і решта світу»] / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. 2005. — 24 червня. — С. 3.
11. *Мусієнко О.* Опанувати розмаїття жанрів про телевізійне кіно / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1977. — 24 лютого. — С. 4.
12. *Мусієнко О.* Під «градусом» нових зустрічей: у Києві відбувся Другий тиждень європейського кіно / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1995. — 2 серпня. — С. 3.
13. *Мусієнко О.* Пітерська марка: екран близького зарубіжжя / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1996. — 29 травня. — С. 3.
14. *Мусієнко О.* Польський погляд / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 2007. — 20 червня. — С. 4.
15. *Мусієнко О.* «Пролог» до майбутнього українського кіно: [про фестиваль студентських фільмів] / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1998. — 14 січня. — С. 3.
16. *Мусієнко О.* Ровесник століття: [пам'яті режисера Л. Ф. Швачка] / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 2001. — 3 лютого. — С. 3.
17. *Мусієнко О.* Секрет вічної молодості: [до ювілею режисера Юрія Іллєнка] / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 2007. — 27 червня. — С. 3.
18. *Мусієнко О.* Співуча ескадрилья: нотатки про фільм «В бій ідуть тільки старики» / Оксана Мусієнко // *Культура і життя*. — 1974. — 9 травня. — С. 4.
19. *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусієнко. — Вінниця : Глобус-Прес, 2009. — 432 с.
20. *Мусієнко О.* Твори Коцюбинського на екрані: [про книгу Л. Погрібної «Твори Коцюбинського на екрані»] // *Культура і життя*. — 1971. — 9 вересня. — С. 4.
21. *Мусієнко О.* Телеекранізація. Яка вона? / Оксана Мусієнко // *Культура і*

життя. — 1976. — 17 жовтня. — С. 4.

22. *Мусієнко О.* У світлі теорії: [про книгу Ю. Левіна «Про художню єдність фільму»] / Оксана Мусієнко // На екранах України. — 1977. — 1 жовтня. — С. 3.

23. *Мусієнко О.* Фестиваль «Пролог»: враження, оцінки, підсумки: [про фестиваль фільмів, створених студентами кінофакультету] / О. Мусієнко, С. Кондратенко, О. Рутковський та інші. // Культура і життя. — 1990. — 11 листопада. — С. 3.

24. *Мусієнко О.* Інтерв'ю про творчу і кінопедагогічну діяльність, 18 вересня 2013 р. / Оксана Мусієнко // Приватний архів автора.

25. *Федоров А. Ф.* Медиапедагоги и теоретики медиакультуры зарубежных стран: энциклопедический справочник / А. Ф. Федоров. — М.: Информация для всех, 2011. — 55 с.

26. Щовечора після роботи: [обговорення фільму режисера С. Єршова студентами кінофакультету] / вела обговорення Оксана Мусієнко // Культура і життя. — 1974. — 27 червня. — С. 4.

ОЛЕНА ДМИТРИК

СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» ТА «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

На думку М. Ямпольського, шістдесяті знаменують появу нового антропологічного типу в радянському кінематографі — феноменологічної людини, «такої людини, котра здатна відкритися світу, впустити його в себе» [1]. Змінюються не тільки персонажі, а й весь сенсоріум, тобто організація чуттів фільму: на проти-вагу «наративному» сталінському кінематографу, кіно відлиги стає «чутливим», відкривається «світу феноменів, світу фактур, кольорів, звуків і так далі, які починають набувати самостійну цінність» [2].

«Чутливість» кінематографа, співіснування різних способів вираження та сприйняття фільму, донедавна не була у фокусі уваги теорії кіно. Довгий час дослідження кіно базувалися на концепціях, пов'язаних з домінуванням бачення над іншими видами чуття. І хоча багато дослідників та дослідниць на пост-радянському просторі (М. Ямпольський, Є. Марголіт, Л. Брюховецька та ін.) і в міжнародній науковій спільноті (Дж. Вулл, Е. Віддіс, Л. Кагановская та ін.) звертають увагу на зміни, що сталися в кіномові відлиги, стрічки цієї доби все ще найчастіше аналізуються саме з точки зору погляду. Показовою в цьому плані є стаття Л. Кагановської «Способи бачення: про “Короткі зустрічі” Кіри Муратової та “Крила” Лариси Шепітько». Кагановська інтерпретує обидва фільми, використовуючи концептуальний апарат апаратної теорії та теорії погляду Лакана, проте звертає мало уваги на «феноменологічність» обох фільмів.

Як Кіра Муратова, так і Лариса Шепітько усвідомлювали важливість емоційної та чуттєвої складових фільму та активно працювали з ними. Муратова зазначала: «Є фізіологія перегляду фільму, тому ти даєш після темного світла, після голосної розмови — паузу. Око людське теж хоче змінити свою участь, воно

хоче побачити щось інше — вибігти на якесь поле і там прогулятися. Глядач робить такий рух у кріслі — він ніби розминається, змінює позу, зітхає і дивиться далі. Він — завдяки зміні фактур — просто відпочиває» [3, 143]. Лариса Шепітько, говорячи про кіно, зазначала: «Мистецтво, і особливо екранне мистецтво, прямим шляхом доходить до серця людини, торкається її почуттів, заволодіває ними і, проникаючи, перш за все, в сферу емоцій, підкорює розум ще й логічними аргументами, не поступаючись і тут іншим способам впливу» [4, 94]. Не дивно, що обидвох режисерок можна назвати (поряд із такими режисерами як Михайл Калік, Сергій Тарковський, Сергій Параджанов) рушіями зміни сенсорної організації радянського кінематографа за відлиги. Таким чином, фільми «Крила» («Крылья», Л. Шепітько, 1966) та «Короткі зустрічі» («Короткие встречи» К. Муратова, 1967), що є об'єктом даного дослідження, вибрані не випадково.

«Крила» і «Короткі зустрічі» подібні в багатьох аспектах. Перш за все, фільми створено приблизно в один час жінками-режисерками (які, до того ж, в різні періоди часу співпрацювали з однією сценаристкою — Н. Рязанцевою). Подібний також і вибір персонажів та сюжету: повсякденне життя жінок із сильним характером і непростим долею. Обидві стрічки викликали контроверсійну реакцію — «Крила» вийшли обмеженим тиражем, а фільм «Короткі зустрічі» був заборонений невдовзі після випуску; обидві стрічки викликали бурхливу дискусію в пресі. Нарешті, стрічки Шепітько та Муратової можна віднести до «авторського» або «контр-кіно» — відходу від актуальних для доби кінематографічних конвенцій, в якому режисерки «ідуть проти будь-яких нормативних обмежень (жанру, способів зйомки або донесення історії, і т. д.)» [5, 483]. Не дивно, що стрічки іноді аналізувалися разом. Тим не менше, саме увага до різних проявів чуттєвого вираження та сприйняття цих фільмів (якої досі бракувало) дозволяє краще зрозуміти подібність та відмінність стрічок, а також надає можливість більш глибокого аналізу та інтерпретації. Метою даної статті є дослідити, як відчуття дотику виражається та сприймається в «Крилах» і «Коротких зустрічах», і яким чином сенсорна взаємодія аудиторії та фільму вписана в

ширший соціальний та культурний контекст доби. Поставлена мета визначає такі завдання: 1) розглянути сенсорну взаємодію аудиторії та фільму в обраних стрічках, використовуючи концепцію гаптичної візуальності; 2) проаналізувати гаптичну візуальність обраних кінофільмів у рамках соціального та культурного контексту відлиги, зокрема, використовуючи концептуальний апарат досліджень пам'яті. Актуальність теми визначається суперечливим ставленням до концепції гаптичної візуальності серед сучасної академічної спільноти. Розробка теми дозволить зняти розбіжності в розумінні гаптичної візуальності, а також збагатить дослідницький інструментарій в аналізі радянського кінематографа. Новизна дослідження полягає в визначенні особливостей гаптичної візуальності в обраних фільмах з використанням міждисциплінарного підходу.

На нашу думку, фільми «Крила» та «Короткі зустрічі» задіють та активують не тільки дистантні чуття аудиторії (такі як зір чи слух), а й контактні — особливо, відчуття дотику, яке в обох фільмах виражається через гаптичну візуальність. Концепція «гаптичної візуальності» (англ. *haptic visuality*, від гр. *haptesthai* — торкатися, хапати) була розроблена Л. Маркс: «Гаптична візуальність бачить світ, ніби торкаючись: близьким, невідомим, існуючим ніби на поверхні зображення. Гаптичні зображення порушують відносини “фігура — тло”» [6, 80]. Концепція Маркс формується під впливом феноменології В. Собчак та філософії Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, і бере витоки з мистецтвознавчих праць А. Ріглія. Наш підхід наслідує ідею Маркс про гаптичну візуальність як «візуальність, що функціонує як відчуття дотику» [7, 22], звертаючись до тілесних спогадів та відчуттів глядачів та глядачок.

В обох фільмах героїні найчастіше представлені через дотик. Надія Петрухіна, головна героїня «Крил», підставляє руки й обличчя зливів, проводить рукою по шпалерах в квартирі своєї дочки або ніжно гладить літак, перед тим як сісти в нього. Ці сцени встановлюють взаємозв'язок між тактильністю Надії та глядацьким сенсорним сприйняттям. Так само ніжно торкаються або намагаються торкнутися предметів чи людей руки геро-

їнь «Коротких зустрічей». На думку І. Изолової, «З усіх чуттів, даних людині, Муратова в першу чергу виділяє не зір, що було б природним для художника, напряду пов'язаного з зображенням, а дотик» [8]. Е. Віддіс продовжує її думку: «Таким чином, глядач(ка) невпинно втягується в сприйняття тактильних якостей середовища, в якому живуть персонажі Муратової; її жінки, зокрема, показані в інтенсивному фізичному контакті зі світом» [9]. Середовище, в якому живуть жінки «Крил» та «Коротких зустрічей», є, використовуючи вираз Изолової [8], «світом відчуттів». Продуманість і насиченість кожного кадру, увага до кожної деталі — від одягу до інтер'єру, захоплення «декоративністю» та орнаментальністю проявляється як в «Коротких зустрічах», так і в пізніших фільмах Муратової [9], за що її назвуть «приборкувальницею фактури» [10]. У «Крилах» фактура теж відіграє важливу роль — у сценах розмов Надії з Пашею велика кількість деталей на задньому плані створює атмосферу близькості, активізуючи увагу аудиторії, заохочуючи до розглядання й «обмацування» поверхні очима. Таким чином, гаптична візуальність створює справжню відлигу відчуттів у фільмах, надаючи відчуттю дотику такого ж значення, як і іншим, і сприяючи конструюванню мультисенсорного досвіду.

Відлига відчуттів і в «Крилах», і в «Коротких зустрічах» невіддільна від відлиги почуттів. В обох фільмах за допомогою гаптичної візуальності виражається афективний стан закоханості. Так, сцена з «Крил», в якій Надія згадує прогулянку з коханим Мітею, містить багато елементів гаптичної візуальності: туманне тло, м'який фокус, злиття переднього й заднього планів. У «Коротких зустрічах» обличчя щасливих закоханих — Валентини й Максима — постають та зникають перед аудиторією крізь коливання води в чайнику, в який Максим кидає раків. Зв'язок Максима й молодшої героїні Наді також передається за допомогою гаптичної візуальності. У сцені їх зустрічі в нічному лісі обличчя персонажів частково сховані в тіні гілок, що візуально сплющує кадр, зменшуючи дистанцію між тлом і переднім планом та заохочуючи аудиторію «відчувати очима». Надя подає піджак Максиму, камера ковзає вздовж її руки, і рух камери

переростає в рух Максима, котрий, тримаючись за піджак, притягує дівчину до себе. Таким чином, дотик персонажів стає одним цілим із «тілом фільму» (за висловом Дж. Баркер, [11]), та, імовірно, відчуттями аудиторії. На нашу думку, подібне вираження афективного романтичного досвіду стає можливим лише завдяки (частковій) лібералізації соціальних та культурних норм, що сталися за відлиги. Те, що (після років сталінських замовчувань) в шістдесяті приватне життя стало видимим, довело багатьом, що особисте життя й побут є важливими та вартими уваги. Як зазначає Д. Філд, протягом відлиги до теми кохання звертаються все частіше [12, 45].

Варто зауважити, що обидва фільми не є суто «гаптичними»: гаптична візуальність поєднується та переплітається з оптичною, створюючи особливі взаємовідносини фільму й аудиторії та режими ідентифікації. Аналізуючи «Крила» Шепітько, Кагановская стверджує, що «режисерка ніколи не дозволяє нам повністю ідентифікуватися з головною героїнею, адже ми проводимо більшу частину фільму спостерігаючи за нею з відстані, і лише іноді бачимо світ її очима» [5, 491]. Дослідниця доводить, що організація погляду в фільмі побудована таким чином, що остаточно «поразка» героїні неминуча: остання сцена фільму інтерпретується як можливий суїцид Наді. Шлях головної героїні від поразки до падіння короткий і в інших сучасних дослідженнях: Дж. Вул зазначає, що Надя «скоріше за все, пірне вниз, в аварію-самогубство» [13, 218].

На нашу думку, увага до гаптичної візуальності та її взаємодії з оптичною візуальністю в даному фільмі дозволяє поставити під сумнів тезу про те, що ідентифікація з головною героїнею неможлива для аудиторії. Цікавим прикладом у фільмі «Крила» є сцена подорожі Надії в автобусі. У цій сцені героїня поглинається, буквально поглинається тлом: натовп людей то загороджує її від аудиторії, то створює живе гаптичне «обрамлення» навколо героїні. Намагаючись знайти героїню в натовпі, ми змушені «обмацувати» кадр очима: відповідно, ідентифікація створюється на фізичному, міметичному рівні, радше, ніж на рівні репрезентації.

У той час як оптична візуальність дійсно ускладнює ідентифікацію з героїнею, гаптична візуальність у фільмі, на нашу думку, спрямована на уможливлення цієї ідентифікації, визнання досвіду головної героїні як досвіду іншого через механізм зміни фокусу та сцени взаємозаміни переднього та заднього планів, що постійно повторюються протягом фільму. Цей прийом особливо відчутний у сценах спогадів-мрій Надії про політ у небі. Сцени починаються з майже абстрактних зображень землі, знятих з літака під різноманітними кутами. Ці гаптичні зображення різко обриваються, коли сцена завершується різкою зміною фокусу, яка виявляє неприємну реальність віконної рами. Така болюча насолода об'єднує аудиторію з відчуттями та емоціями героїні.

Важливо, що ми не знаємо, що саме відчуває Надія у сценах спогадів (оскільки політ може означати для неї і щастя, і біль). Афективні втілеснені сцени спогадів-мрій про політ є частиною «роботи постпам'яті» фільму. Термін «постпам'ять» введений в обіг М. Хірш та описує «міжсуб'єктивний транспокілінний простір згадування, що пов'язаний конкретно з культурною або колективною травмою» [14, 10], а також «структуру між- та транспокілінної передачі травматичного знання та досвіду» [15, 106]. В результаті історичної колективної травми свідки, котрі вижили, часто виражають не «спогади», а радше «еманації» у «хаосі емоцій» [16, 9], і наступне покоління, що не стало прямим свідком травматичних подій, проживає та конструє їх як «успадковані» спогади-афекти: «зв'язок постпам'яті з минулим, відтак, відбувається не завдяки справжній медіації через згадування, а завдяки уявному інвестуванню, проєкції та створенню» [15, 107]. Саме тому ідентифікація аудиторії з головною героїнею є настільки складним механізмом, як казала Шепітько, «Злитися з героїнею я вже не могла — не було для цього власних відчуттів. Проте спрацьовувала інтуїція, я б сказала, інтуїтивна генетична пам'ять» [17, 181]. Прояв травматичного досвіду війни (в якості свідомого звернення до теми або «симптомів», що з'являються побіжно) є характерною рисою для фільмів молодих режисерів та режисерок відлиги [18]. Проте важливо, що інтуїтивна генетична пам'ять в «Крилах» виражається саме через поєднання гаптич-

ної та оптичної візуальності, уможлиблюючи глядацьке визнання відчуттів Надії саме як відчуттів іншого: хоча ми не стаємо іншим, ми все одно можемо відчувати й переживати афект його/її насолоди чи страждання. Регулярно повторюючись, гаптично-оптичні сцени польоту створюють темпоральну модальність фільму як постійно плинного, такого, що постійно змінює один режим сприйняття та вираження на інший: буквально та метафорично, від оптичної візуальності до гаптичної, від наративу до «розриву», від спогадів-мрій до актуальної реальності, від унеможливлення ідентифікації з іншим до зближення.

Зіткнення й переходи від минулого до теперішнього й майбутнього, що виражається через гаптичну візуальність, характерне і для «Коротких зустрічей» Кіри Муратової. Тим не менше, як і «Крила», фільм характеризується порушенням наративу, є переплетенням реальних подій, спогадів та мрій героїнь про Максима, в котрого обидві закохані. Цікавою в цьому плані одна зі сцен-спогадів Наді. Крупний план обличчя дівчини розфокусовується і вдалині ми бачимо дві фігури, що йдуть дорогою. Це Надя та її подруга, котрі рушають із рідного села в місто на заробітки. Співіснування гаптичної та оптичної візуальності у сцені відповідають співіснуванню минулого й теперішнього, а аудиторія покликана відчувати, поряд із відчуттями та переживаннями героїні, саму фізичну присутність «тканини часу» фільма. Подібно до фільмів Тарковського епізод «нібито пронизаний “повівом часу” — суто індивідуальним відчуттям ритму, суб'єктивованим часосприйняттям фрагментів буття» [19, 288].

Хоча Муратова також є представницею післявоєнного покоління «Короткі зустрічі» менш активно фокусуються на травмі війни. Тим не менше, можна сказати, що відлига відчуттів у фільмі Муратової породжує не лише індивідуальні відчуття (контакту з людьми, об'єктами, простором і часом), а й колективне відчуття відлиги, а саме кінця хрущовської відлиги. Як і у фільмі «Крила», це одночасно фільм-спогад і фільм-очікування. З. Абдулаєва зазначає: «Кінець 60-х — кінець зруйнованих сподівань. Муратова зафіксувала час не надій, а очікувань» [20, 28]. Поеднання гаптичної й оптичної візуальності в фільмі, флеш-

беків та мрій із реальністю є каталізатором того відчуття невідзначеності, неоформленості, яке хоче передати Муратова і яке й характеризує для неї (за Ямпольським) живу людину [21]. Можна сказати, що відчуття аудиторії та героїнь «Коротких зустрічей» — це водночас і передчуття: (перед)чуття доторку води з крану чи падіння склянок, що розбиваються; проте й (перед)чуття, що може обернутися переживанням кінця відлиги та початку періоду застою, і разом із цим передчуття невідворотних змін, що мають статися, проте (ще) не стаються. Можливо, це фізіологічне (перед)чуття як «критика своєї культури зсередини» [21] було однією з причин, через які фільм Муратової зняли з прокату на довгі роки.

Підсумовуючи, зауважимо: хоча теорії, що фокусуються на концепціях погляду, є досить продуктивними для аналізу фільмів «Крила» та «Короткі зустрічі», використання концепції гаптичної візуальності відкриває ширші перспективи для аналізу та розуміння стрічок. В обох фільмах увага до дотику й фактури уможливило встановлення чуттєвої взаємодії екрану та аудиторії. Викликання тілесної пам'яті за допомогою гаптичної візуальності використовується для створення афекту в романтичних сценах фільмів, а також для конструювання особливих стосунків ідентифікації з персонажами та фільмом. Водночас, за допомогою гаптичної візуальності у фільмах виражаються та сприймаються не тільки особисті відчуття та почуття персонажів, а й конструюється колективне відчуття загальної невідзначеності доби відлиги, а також відбувається робота постпам'яті. Подальші наукові розвідки, присвячені гаптичній візуальності, є перспективними для вивчення механізмів конструювання нових структур чуття в радянському кінематографі.

Використана література і джерела:

1. Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Електронний ресурс] / М. Ямпольский // Сеанс. — 2011. — № 45/46. Режим доступу: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/>

2. Ямпольский М. Образ человека и киноязык / М. Ямпольский // Сеанс. — 2011. — 19 липня. Режим доступу: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>
3. Герсова Л. (2010). Кира Муратова: «Я подыгрываю...» / Л. Герсова // Искусство кино. — 2010. — № 3. — С. 136–151.
4. Шепитько Л. «Обязана перед собой и перед людьми» (интервью) / Л. Шепитько [Электронный ресурс] // Искусство Кино. — 1988. — № 1. Режим доступу: <http://cinemotions.blogspot.co.uk/2009/05/larisa-shepitko-from-interviews.html>
5. Kaganovsky L. (2012). Ways of Seeing: On Kira Muratova's «Brief Encounters» and Larisa Shepit'ko's «Wings» / L. Kaganovsky// The Russian Review. — 2012. — # 71. — С. 482–499.
6. Marks L. Haptic Visuality: Touching with the Eyes / Laura Marks // Framework: The Finnish Art Review. — 2004. — # 2. — pp. 78–84.
7. Marks L. The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses / Laura Marks. — Durham and London : Duke University Press, 2000.
- [8] Изволова, И. (1998). Звук лопнувшей струны [Электронный ресурс] / И. Изволова // Искусство кино. — 1998. — № 8. Режим доступу: <http://kinoart.ru/ru/archive/1998/08/n8-article16>
9. Widdis E. Muratova's Clothes, Muratova's Textures, Muratova's Skin [Электронный ресурс] / E. Widdis // Kinokultura. — 2005. — # 8. Режим доступу: <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-widdis.html>
10. Портнов П. Кира Муратова, укротительница фактуры (Интервью, данное студенту ВГИКа Павлу Портнову для готовящейся книги о Кире Муратовой) [Электронный ресурс] / П. Портнов// km.ru. — 1999. Режим доступу: <http://www.km.ru/kino/EED92DC28AED11D3A90A00C0F0494FCA>
11. Barker J. The tactile eye: touch and cinematic experience / Jennifer Barker. — London: University of California Press, 2009.
12. Field D. A. Private life and communist morality in Khrushchev's Russia / D.A. Field. — New York: Peter Lang, 2007.
13. Woll J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw / Josephine Woll. — London: I. B. Tauris and Co Ltd, 2000.
14. Hirsch M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory / M. Hirsch // The Yale Journal of Criticism. — 2001. — # 14. — pp. 5–37.
15. Hirsch M. The Generation of Postmemory / M. Hirsch // Poetics Today. — 2008. — # 29(1). — pp. 103–128.
16. Hoffman E. After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust / E. Hoffman. — New York: Public Affairs, 2004.
17. Климов Э. Лариса: книга о Ларисе Шепитько : воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи / Э. Климов. — М.: Искусство, 1987.
18. Kaganovsky L. Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960s // The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World / A. E. Gorsuch &

D.P.Koenker (Eds.). Bloomington: Indiana University Press, 2003. — pp. 235–250.

19. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. — К.: Щек, 2008.

20. *Абдуллаева З.* Кира Муратова: Искусство кино / З. Абдуллаева. — М.: НЛО, 2008.

21. *Левченко Я.* Михаил Ямпольский: «Кино всегда больше, чем просто кино...» [Електронний ресурс] / Я. Левченко // Openspace.ru. — 2009. Режим доступу: <http://os.colta.ru/cinema/names/details/9110/page1/>

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ДЕТАЛІ В ДРАМАТУРГІЇ ІГРОВОГО ФІЛЬМУ

В історії світового мистецтва та культури майже на всіх етапах розвитку привертає увагу деталь і активно застосовується в літературі, архітектурі, скульптурі, живописі, дизайні. Відтоді, як кінематограф сформувався у самодостатній вид мистецтва, деталь посіла чи не найважливіше місце серед художньо-зображальних засобів. Завдяки вдало знайденим деталям німий кінематограф поступово набував виразності і з видовища та атракціону сформувався в окремий новий вид мистецтва. Деталь з елементу прикраси крок за кроком перевтілювалась у самостійний засіб виразності, будучи лише частиною цілого. Деталь дедалі частіше виокремлювалась із загальної композиції твору та застосовувалась як окремий оригінальний самодостатній засіб. У кінематографі, як засіб виразності, деталь напрацьовувалась десятиліттями, стаючи співавтором у розробці характеру, побудови сцени, епізоду, сюжету екранного твору, сценарним або режисерським ходом, беручи активну участь в образотворенні, символічному, алегоричному та метафоричному наповненні картин.

Згадати хоча б мельєсівський корабель, що вцілів в око Місяця, циліндр Чапліна, терновий вінок Жанни д'Арк — Дрейєра, яблука у Довженковій «Землі», колиску в «Панцернику...» Ейзенштейна, картоплю в «Чапаєві», іграшку-білку — «Летять журавлі» Калатозова, окуляри Фабіана у «Вавилоні XX» Миколайчука, червону кулю у Ляморіса, бляшаний барабан у Шльондорфа, паспорт з одноіменного фільму Данелії... Цей перелік можна продовжувати, та сутність проблеми полягає у тому, що за останні кілька десятиліть, особливо з розвитком комп'ютерних та відеотехнологій, деталь, як виразний кінематографічний засіб та «генератор» у створенні драматургії фільму, використовується досить рідко. Потужний художньо-драматургійний потенціал деталі, напрацьований за сто років існування кіно, досліджений

недостатньо, не засвоєний багатьма сучасними кінематографістами і тому, на нашу думку, використовується вкрай мало, що спрощує драматургію ігрових фільмів.

Драматургія сьогоденішніх фільмів будується переважно на основі спецефектів, сюжет губиться за безліччю «знахідок», часом втрачає смак та інтригу. Кінематограф на новому витку свого розвитку знову повертається на рівень видовища, яким він був на початку ХХ ст. Сучасні творці фільмів намагаються вразити глядача 3D-зображенням, приголомшити звуковими ефектами, експериментами у сфері монтажу, а в результаті замість професійно збудованої екранної історії отримуємо атракціон. Наприклад, американські цикли фільмів, знятих на основі коміксів про Бетмена, Людину-Павука, Супермена «Аватар» Д. Кемерона, «Аліса в країні чудес» Т. Бартона, екранізації про Гаррі Поттера Дж. Роулінг та «Володар перснів» Дж. Толкіна; сюди ж можна віднести і недавню прем'єру «Хоббіт, або Туди і назад». Це можна пояснити тим, що кінотехнологія розвивається, відкриваються нові можливості зобразити на екрані будь-яку реальність, і тому увага до такого драматургійно важливого елементу як деталь почала нівелюватися.

Об'єктивуючи дослідження значення деталі можна стверджувати, що деталь є чи не головним чинником у процесі створення драматургії і, зокрема, інтриги ігрового фільму в окремих жанрах. Деталь здатна не лише без слів об'єднати дії протагоніста й антагоніста у сцену, й поєднати їх між собою у епізод, а епізоди у фільм. Наприклад, фільми «Паспорт» — режисер Георгій Данелія (радян. та грузин.), «Червона куля» Альбер Ляморіс (Франція), «Бляшаний барабан» Фолькер Шлендорф (Німеччина), «Список Шиндлера» — Стівен Спілберг (Америка), «Читач» — Стівен Долдрі (Англія), «Камінний хрест» — Леонід Осика (Україна) в яких фігурують такі наскрізні деталі, як паспорт, що потрапляє до головного героя та кардинально змінює сюжет; барабан — зміна сюжету, поява нових конфліктних вузлів, розкриття характеру; книга — нова інформація про героїню, що створює перипетії у сюжеті; список — додає напруги основній сюжетній лінії та обґрунтовує надзадачу головного героя; кулька, яка протягом усього фільму взаємодіє з героєм, розкриваючи його характер, та посилює драматургію сюжету в кульмінаційній

сцені фільму, і хрест, що символізує вічну боротьбу особистості з природою, хрест уособлює ношу кожної людини. Це наочний приклад того, як за допомогою деталей розкриваються характери, створюються образи, народжуються неперевершено цікаві та виразні сцени.

Досліджуючи деталь у творчості Антона Чехова та Миколи Гоголя радянський літературознавець, критик та мистецтвознавець Єфим Добін зазначає, що деталь у творчості цих авторів виступає творцем характеру, провокатором конфлікту, доповнює задум автора, а також формує авторський літературний стиль. «Деталь, будучи свого роду крапкою, має тенденцію розширитись у коло, маючи сильне прагнення зімкнутись з основним задумом, характерами, конфліктами, долями, — і цим надати творові бажану рельєфність, закінченість і виразність» [1].

Французький історик мистецтва і культури Даніель Арасс зауважує, що сам термін «деталь» ускладнює шлях для створення «історії деталі», що була б своєрідним хронологічним оглядом деталей в історії живопису [2]. «Написати історію деталі неможливо» — стверджує він, це і підводить нас до пошуку відповідей на наступні питання: яку роль в історії кінотворів зіграла деталь як з точки зору сприйняття цих фільмів, так і з точки зору їх створення?

То що ж таке деталь? У перекладі з французької деталь означає частину, дрібницю. Але між цими словами, які часто вживаються як синоніми, суттєва різниця. Дрібниця діє для надання правдивості зображень на екрані реальності та виявляється у взаємодії з іншими дрібницями. Для таких прикладів добре слугують фільми фентезійного жанру, наприклад, деталі з серії фільмів про Гаррі Поттера: привиди у замку, картини, костюми, інвентар у крамницях в Косому провулку та інше. А от деталь-візи, що лежать в основі сюжету фільму «Касабланка» 1942 року, режисера Майкла Кертіса — окрема конкретна деталь, що вимагає осмислення ситуації так само, як і піаніно-антураж Сема, куди Рік ховає візи. Суттєво деталь відрізняється саме тим, що прагне до одиницності.

В італійській мові відрізняються поняття «particolare» — частина композиції скульптури або картини і належить до деталізації полотна: складки на платті, білки очей, обручка на руці,

колір зіниці; і «dettaglio» — результат дії того, хто створює деталь будь то художник або глядач. В такому разі, деталь передбачає існування суб'єкта, який виокремлює об'єкт із загальної композиції твору [3]. Тому, як ми спостерігаємо деталь — це результат свідомого виділення однієї з частин композиції, що має відносно самостійну цілісність.

Автори повсякчас шукають, ретельно відбирають та запозичують дрібниці і деталі для сюжету, які зроблять картину унікальною і завершеною. Досить часто сценаристи та режисери запозичують деталі з інших видів мистецтва: літератури, живопису, поезії, релігійних джерел, історичних подій та фактів. Яскравий приклад жінки з хвостом у фільмі «Каяття» Т. Абуладзе, яка наче зійшла з полотна І. Босха «Сад земних насолод». А портрет Доріана Грея у будь-якій екранізації виступає основою кінотвору так само, як і шагренева шкіра з роману О. Бальзака. На основі історії зниклого носу в сатиричній повісті «Ніс», як і в повісті «Пропала грамота», автор М. Гоголь крок за кроком вибудовує драматургію своїх творів. Бляшаний барабан у романі Гюнтерра Грасса, книга у Бернхарда Шлінка в романі «Читач», картина у його ж повісті «Дівчинка з ящіркою», листи в оповіданні «Інший чоловік». Ґрунтуючись на деталях, окрім історії, автор відшліфовує і власний стиль.

«В загальній композиції деталь не існує як величина самодостатня, вичерпна або така, що конденсує у собі весь сенс твору. Фреска розрахована на те, щоб на неї дивилися здалека. Як і фільм розрахований на те, щоб судити про нього після того, як подивився його до кінця. Деталь фільму набагато складніше в емоційному сенсі поняття, аніж деталь фрески» — Луїс Бонюель.

«Архетипічна історія створює настільки незвичайну обстановку і характери персонажів, що кожна деталь радує око, в той час як її виклад розкриває конфлікти, такі характерні для всього людства, що вони переходять з культури в культуру», — Р. Маккі [4].

Звертаючи увагу на витоки, можна помітити, що в основі кожного джерела міститься окрема деталь. В давньогрецькій міфології Аріадна дає Тесеєві нитку, Ясон їде у пошуках золотого руна, Медея дарує суперниці отруєний пеплос. П'ята Ахілеса, яка постраждала від отруєної стріли Паріса, або рубець на нозі Одиссея, за допомогою котрого його впізнала няня. Одна з най-

відоміший грецьких скульптур роботи Мирона «Дискобол», зображений у кульмінаційний момент — момент розмаху диска із метання перед киданням. Деталь-диск — спортивний атрибут. Король Артур з британського епосу отримує меч Ескалібур від леді з Озера та вирушає у подорож за Святим Граалем, а кожен з богів німецько-скандинавської міфології наділений окремою своєрідною деталлю (чи атрибутом?), що характеризує його: одноокий Одін — списом, що не минає своєї мети, Тор — молотом, який асоціюється із блискавкою, Хеймдаль — рогом, звуки котрого чути в усіх закутках землі. Збруцький ідол є символом слов'янської язичницької культури. За однією з гіпотез, ідол відображає образи чотирьох божеств, які також мають деталі-атрибути: Мокоша — ріг, символ достатку; Перун — шаблю й коня, символи війни, грому та грози; Лада — обручку, що символізує врожай, кохання та шлюб; Даждбог із солярним знаком у вигляді сонця — символізує плодovitість та сонячне світло. Шапка на ідолі — деталь, що об'єднує усіх богів і відображає ідею єдиного бога — Рода — першобога та творця усього живого, який відає долями богів та людей.

Символізм став основною рисою мистецтва ще у середньовіччі, коли скульптурний або живописний образ — передусім символ, релігійна ідея, реалізована за допомогою фарб або у камені. Деталь дедалі більше виокремлюється як самодостатня частина композиції та бере на себе вагому функцію — впливу на глядача.

Наприклад, скульптурно-архітектурний ансамбль химер на фасадах середньовічних готичних соборів, де деталь діє як образно-символічний аспект. Химери, як водостоки, використовувались ще у часи давньої єгипетської цивілізації, як правило, у формі голови лева, у переносному сенсі це необгрунтована, нездійсненна ідея, що виступає як алегоричне втілення людських гріхів: деталь-голова лева у греків символізувала сонце, а у середньовіччі стала символом одного з смертних гріхів — гордині. Пес, окрім відданості, символізував голод і схильність до крадіжки. Голова вовка уособлювала смертний гріх — жадібність, орел — силу, змія — боротьбу добра і зла, пов'язану з гріхом заздрості. Змія трактувалась і як символ безсмертя — образ Уробороса; мавпа символізувала такий смертний гріх, як лінь та

порівнювалася з людиною. До прикладів також треба віднести і «Будинок з химерами» у Києві Владислава Городецького, Нотр Дам де Парі у Парижі, собор у Кельні, Масандрівський палац Олександра III у Криму.

Ідея переваги духу над тілесним проявляється в аскетичній деталізації під час зображення людських фігур: лінійність, урочиста нерухомість, овальне обличчя, жодного натяку на «присутність гріховної плоті», чого не скажеш про скульптури епохи Бароко, зокрема скульптора Л. Берніні, який за допомогою деталей прагнув розкрити складний сюжет своїх скульптурних витворів. Англійський історик, мистецтвознавець та ведучий серії фільмів про художників та скульпторів «Сила мистецтва» Саймон Шама звертає увагу на те, що Берніні долає правила аскетичного відображення людської плоті, навпаки, він виставляє її на перший план, але робить це за допомогою деталей: припіднятий комір на бюсті Констанції — пристрасть, деталь-кора та деталь-листя на пальцях і волоссі Дафни у скульптурі «Дафна і Аполлон» говорять про те, що боги почули її молитви, золота стріла янгола з вогненним кінцем у скульптурному ансамблі «Екстаз святої Терези» та гудзик на бюсті кардинала Скорсезе, що символізує «плоть загнану у форму». «Священик, але насамперед людина», — наголошує С. Шама.

У процесі створення картини художник працює над деталізацією, підкорюючи усі елементи композиції формі та відчуттю цілісності. Образи води, вогню, змін року на картинах Д. Арчімбольдо будуються на основі поєднання деталей. Образ води складається з риб, крабів, раків, черепахи, морського kota, ската, восьминога — усього, що має відношення до води. Образ повітря вміщає у себе всі можливі підвиди птахів: папугу, павича, сову, ворону, а образ землі — тварин: слона, оленя, лева, леопарда, дикого кабана...

Та за допомогою деталей, що виконують складну драматургійну роль, художникам вдавалося розвивати сюжет, додавати персонажам та подіям глибокого змісту, розставляти акценти, розкривати підтекст, змінювати сприйняття сюжету картини у глядача, акцентуючи увагу на найголовнішому. На картині «Шлях на Голгофу» Пітер Брейгель акцентує увагу на деталь-хрест під яким упав Христос. Цікавим елементом цієї події є той

факт, що усі персонажі картини зосереджені на іншому. Те ж саме на картині «Падіння Ікара», де Ікар виступає як елемент міфологічного простору, ніхто не дивиться на ноги-деталь Ікара у воді. І ніхто з величезної юрби персонажів на картині не помічає, як Саул кидається на власний меч-деталь у картині «Самовбивство Саула». Творці фільму «Млин і Хрест» 2011 року, Л.Маєвський та М. Гібсон вказують на те, що персонажі Брейгеля на цих картинах не дивляться ні на Ісуса, ні на Ікара, ні на Саула, відволікаючись на щось тимчасове, вони пропускають основні моменти в історії людства.

Ян ван Ейк на полотні «Портрет подружжя Арнольфіні» розміщає символічно пов'язані між собою деталі: вишня за вікном, за одним із припущень — символ райського саду, де сталося гріхопадіння; апельсини та східний килим — ознака аристократичної розкоші, за іншими трактуваннями — це натяк на заборонене яблуко або радість подружнього життя; щеня — вірність; зняте взуття свідчить про святість у ставленні подружжя до місця, в якому вони перебувають; чотки — благочестивість; статуетка Св. Маргарити — благополучні пологи; одинока свічка, що горить на люстрі, — присутність божественного духу; дзеркало — чистота, всевидяче око, в якому відображається сам художник. Однією з найголовніших деталей є руки, чоловік тримає руку жінки лівою рукою, а не правою, як належить за звичаєм. Ця деталь свідчить про те, що шлюб не рівний за соціальним статусом, зазвичай жінка низького походження. Вона відмовлялась від усіх прав на спадщину для себе і дітей та отримувала шлюбний контракт на наступний ранок після весілля (морганатичний шлюб, від нім. *morgen* — ранок), а після смерті чоловіка їй виділялася певна сума грошей.

Дзеркальне відображення «Менін» Дієго Веласкеса — ключ до розуміння прихованого сенсу картини. Головна деталь полотна — дзеркало, в якому ми бачимо королівську сім'ю. Вони постають на полотні наче персонажі картин художника: дверний отвір схожий на раму, а сам дворецький ніби позує для портрета; у центрі картини стоїть інфанта, придворні дами, карлики і навіть королівський пес, яких живописець увічнив на своєму полотні. Художник постає у ролі творця реальності, за якою ми спостерігаємо, тому головний герой картини-головоломки — її

автор, який працює за мольбертом. І якщо Ян ван Ейк фіксує себе у дзеркалі, то Веласкес робить сміливіший крок — своїм поглядом з картини він наче проникає у простір реальності, переходячи з епохи в епоху і робить глядача співучасником події. «Меніни» відображають процес створення картин, творчість художника та повсякденне життя, яке Веласкес відображає як мистецтво. А розуміння цього дає саме деталь — дзеркало.

На картині з біблійським сюжетом «Повернення блудного сина» Рембрандта деталі — безладно обвислий одяг, стерті під-ошви ніг, оголена п'ята, острижена наголо голова — символізують занепад сил, розтраченість духовного здобутку, обездолене блукання самотньої душі. Образ батька нагадує Бога, який кладе руки на брудну сорочку сина, одночасно приймаючи його сповідь, кається, і благословляє повернення сина.

Проте уже в картинах П. Рубенса деталь стає невід'ємною частиною композиції, повертаючись на ступінь свого першопочаткового значення — прикраси, як і на полотнах класицизму, що наслідував античні ідеали, неокласицизму та романтизму. Деталь позбувається символічно-образного сенсу та знову стає невід'ємною частиною композиції в церковних скульптурних ансамблях та бароковій архітектурі Версалю, Петергофа, Аранхуеса, Цвінгеру, Шенбрунна, Андріївської церкви у Києві. У часи рококо у порцеляновій колекції гармонійно поєднаних деталей вона втрачає свою головну функцію — самодостатність.

У модерністичних напрямках деталь відображена по-різному. Імпресіоністи акцентують увагу на цілому, замість одиничного, на загальному враженні про об'єкт чи предмет, а не сам по собі предмет як окрему деталь, тому вкрай мало використовують деталі. Сюрреалісти та кубісти поміщають деталь у центр колізій та перипетій, звеличуючи її роль у створенні образності, що допомагає розкрити суть політично-соціальних конфліктів тогочасності.

Сюрреалісти — навпаки: поміщають деталь у центр колізій та перипетій на полотні, звеличуючи її роль у створенні образності: розбитий мікрофон слухавки на картині «Загадка Гітлера» С. Далі — образ розбитих надій та сподівань. Геометричні деталі на картині «Герніка» Пабло Пікассо передають реакцію художника, який у руйнації містечка басків — корінного насе-

лення Іспанії — зумів передбачити наближення епохи масового знищення людства. Картина сповнена образами та алегоріями, що виступають у вигляді деталей: агонізуючий кінь — символ страждання, бик — байдужість, що дає змогу зародитися фашизму, рука воїна з уламком меча — зламана стійкість, мати з мертвим немовлям — образ смерті, горе усіх матерів, крик страшного відчаю. Лампа під стелею — в образі ока-сонця замість зіниці — має розпечену металеву спіраль, що символізує спотворене бачення. Жінка зі світильником — символ світла, просвітництва, розуму, який з жахом дивиться на персонажів картини.

Творець спроможний вписати важливу для сюжету деталь у композицію твору так майстерно, щоб вона не впала в очі відразу, але у потрібну хвилину була помічена глядачем та сприйнята згідно із задумом художника. З появою кінематографа деталь дедалі частіше ставиться на перше місце і починає застосовуватись як крупність плану, характеристики героя, а згодом і як генератор конфлікту, що допомагає розвивати сюжет фільму.

Деталь, як художній засіб зображення і вираження, розглядав радянський сценарист і теоретик кіно — Валентин Туркін. Він віддавав деталі чи не найголовнішу роль у розвитку характеру, конфлікту в сцені та сюжеті. До цього списку можна додати також американську сценаристку та консультанта з питань написання сценаріїв — Лінду Сегер, яка розглядає деталь як аспект характеристики героя, та сценариста і теоретика з мистецтва написання кіносценаріїв Роберта Маккі, який порівнює історію з годинниковим механізмом, що без деталей припиняє показувати час.

Художньо-виразні можливості деталі аналізує режисер Олександр Мітта, наголошуючи на важливості використання деталей для характеристики персонажа. «Актори обожнюють запалювати цигарку, крутити в руках запальничку, олівець, авторучку, брелок з ключами — це допомагає їм зосередитись, втекти під захист внутрішнього світу. Коли є можливість сховатися під захист деталі, а в потрібний момент вийти назовні, це надає дії додаткової енергії. Деталь характеру — це частина мікроклімату, який всюди оточує персонажа», — О. Мітта [5]. Режисер стверджує, що деталь, взаємодіючи із характером, утворює поле діяльності для нього, суцільний енергетичний простір для «на-

родження в акторові» героя. Наприклад, образ волоцюги Чарлі, створений Ч. Чапліном, «оживав» і існував у просторі деталей його костюма: циліндр, ціпок, «голодні» черевики, замалий піджак та, навпаки, завеликі штани. Костюм — деталь характеру, він бере участь у розвитку конфлікту [6].

Деталь може бути художньо-виразним засобом кіно (деталь крупним планом), і разом з тим, виконувати драматургійну функцію — «Пристрасті Жанни д'Арк» К. Дрейера, «Земля» — О. Довженка, або бути частиною пейзажу (на загальному плані): пам'ятник Серпові та Молотові у фільмі Ю. Іллєнка «Лебедине озеро. Зона» або деталь-дерево — символ людини як посередника між земним та космічним у фільмі А. Тарковського «Жертвопринесення». Але Валентин Туркін зазначає, що не варто змішувати поняття крупний план і деталь, тому що зйомка деталі залежить від задуму автора і може зніматися як крупним планом, так само середнім або ж миготіти на загальному.

З часів формування історії ігрового фільму в німому кіно візуальна деталь використовувалась як художньо-виразний засіб. Деталь подавалась крупним планом для пояснення сцени, крізь призму якої зображалася частина замість цілого. Наприклад, фільм 1928 р. К. Дрейера «Пристрасті Жанни д'Арк» побудований виключно на крупних і середніх планах. Об'єктив камери показує такі деталі: як судова справа Жанни, знаряддя тортур, кільце на стіні, що символізує петлю, хрест у руках Жанни, який видирає один із священиків перед спалюванням, терновий вінок — асоціація Жанни з Ісусом Хрестом.

Аспект деталі як елемента монтажу в контексті історії фільму розглядав та досліджував видатний радянський кінорежисер та теоретик кіно Лев Кулешов.

Принцип його теоретичного дослідження, який отримав назву «Ефект Кулешова», полягає в наступному: під час монтажу зіставляються два кадри, і від їх взаємодії виникає нове прочитання ситуації на екрані. Наприклад, у фільмі 1959 року «Олека Довбуш» Віктор Іванов ставить поруч такі кадри: перший — у хлопчика на голові іграшка, другий — батько цілиться в іграшку... Лунає постріл — падає іграшка, поруч падає рука хлопчика. Режисер показує частину замість цілого, але глядач розуміє, що куля вцілила у дитину.

У фільмі В. Пудовкіна «Мати» 1926 року, кадри з матір'ю та зброєю, яку вона знаходить під підлогою і розуміє, що син революціонер. Сцени з пенсне, деталь, що розкриває суть події, коли моряки викинули персонажа за борт і почався бунт на кораблі та табличкою: «Вбитий за ложку супу» у фільмі С. Ейзенштейна «Панцерник «Потьомкін»» 1925 року або монтаж кадрів із коляскою, що символізує безцеремонне ставлення до майбуття. В основі сюжету фільму О. Довженка «Сумка дипкур'єра» 1927 року фігурує деталь-сумка радянського дипкур'єра, викрадена англійськими шпигунами.

Деталь може діяти будучи не лише візуальною складовою фільму, але і брати участь у розвитку драматургії та історії фільму. Наприклад, деталь-скарб, який шукає герой в українських степах («Звенигора» 1928 року О. Довженка).

Деталі повинні працювати, лише тоді вони привертають до себе увагу і виступають у ролі виразного засобу. Кожна деталь має так звану двоплановість, тобто другий сенс, який прочитується за тим, як саме автор і актор застосовує їх. Застосування деталей залежить також і від стилю, який обирає режисер та жанру картини. Тому що саме вибір деталей відкриває глядачеві унікальність особистості режисера та сценариста, відображає його персоніфікований світ.

У період розвитку історії ігрового фільму кінця 20-х та початку 30-х років, деталь стає важливим елементом у побудові та розвитку характеру героя, вона активно впливає на створення драматургії у створенні історії всередині фільму. Деталь стає однією із основ створення образної системи в кіно. Цей важливий етап в історії екранного мистецтва ознаменувався появою Чарльза Чапліна та його образу — бродяги Чарлі, який вперше з'явився в комедії Мака Сеннета 1914 року «Надзвичайно скрутне становище Мейбл». У фільмі 1925 року «Золота лихоманка» деталь у сцені «танцю булочок» взаємодіє із характером героя, доповнює та надає трагічності комедійному образу Чарлі. Костюм Ч. Чапліна звертає увагу на акторський образ героя та трагікомічне амплу персонажа — волоцюги, з якого і почався великий Чаплін.

У драмі Фріца Ланга «Лють» 1936 року головний герой, якого грає Спенсер Трейсі, стає жертвою чужого злочину. Доказами ви-

ступають горіхи та такі ж грошові купюри, якими користується злочинець. У цьому разі деталі розвивають історію, загострюючи конфлікт та відображають характер героя. Наприкінці фільму замість горішків герой носить у кишенях лише пістолети.

Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» 1964 року оживає у вирі побутових деталей своєрідного гуцульського світу, відображаючи і його традиції: хрест у першому кадрі, музичні інструменти, зокрема трембіти, ікона Богородиці, національні костюми, рушники на очах Івана та Палагні...

Отже, специфічні ефекти, довгі діалоги, монтаж, усе, що викликає емоцію та намагається заволодіти увагою глядача може замінити одна-єдина деталь, яка допоможе лаконічно та зі смаком вибудувати історію. А низка деталей створять потрібні авторові образи для точного та влучного відтворення задуму.

У сучасному кінематографі деталі повторюються, переходячи із фільму в фільм або ж взагалі не застосовуються, залишаючи актора без пристосування. Як прийом це дає змогу експериментувати, але як непрофесійне використання засобів драматургії, навпаки, руйнує не лише композицію екранного твору, а й логічно-вибудовану історію та систему впливу на глядача.

Асоціює глядач себе із характером, але у кінотеатр приходить подивитись хорошу історію, професійно втілену на екрані за допомогою засобів кіно. В основі захоплюючих фільмів лежать захоплюючі історії, а історії будуються на вдало знайдених деталях. Тому варто наголосити на тому, що у дослідженні даної теми посідає вагоме місце — роль та значення деталі у створенні драматургії ігрового фільму. Гілками цього дослідження постають такі питання, як роль і значення драматургійної функції деталі у створенні характеру та образу, у розвитку конфлікту сцени, епізоду, фільму, а також застосування деталі у різножанрових та багатожанрових картинах. Деталь відповідає за антураж окремої сцени і фільму в цілому, вона неодноразово виступає й у ролі персонажа, що робить історію цікавою та створює відчуття захоплення під час перегляду фільму або прочитання літературних, поетичних, сценарних творів.

Щороку сценаристи і режисери переглядають фільм «Іронія долі» та смакують одну із найвідоміших сцен про нікудишню заливну рибу. При цьому ніхто не береться аналізувати художньо-

драматургійний потенціал деталі та її ролі взагалі. Якщо заглянути в історію кіно, можна із впевненістю сказати, що в основі більшості професійно зроблених фільмів діють яскраві незвичні деталі. Наприклад, у фільмі «Касабланка» 1942 року, який досі вважається одним із найкращих, майже кожна сцена кінострічки містить у собі деталь, що допомагає характерам діяти у просторі цієї сцени: піаніно Сема, куди Рік ховає візи, або сцена зародження дружби між Ріком та капітаном Луї Рено, в якій фігурує деталь-пляшка французької мінеральної води «Віші», що нагадує капітанові Рено про режим Віші, але він вже змінив свій політичний курс і викидає пляшку у смітник. Деталь створює пристосування для актора, допомагає вибудувати характер, але поряд з цим робить сцену характерною, самобутньою та оригінальною.

Деякі з режисерів наслідують набутий класиками досвід та не відмовляються від їхніх знахідок.

Аналізуючи властивості деталі, можна помітити, що вона — багатофункціональний засіб вираження та важливий носій інформації, каталізатор емоцій, співтворець образу для глядача та кінематографічний і драматургічно важливий елемент у побудові історії фільму для митців кіно.

Використана література і джерела:

1. *Араасс Д.* Деталь в живописи. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — С. 11.
2. *Араасс Д.* Деталь в живописи. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — С. 15.
3. *Calabrese O.* L'età neobarocca. — Rome: Laterza, 1987. — P. 75–77.
4. *Макки Р.* История на миллион долларов. / Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. // Часть первая. Автор и искусство истории. — М.: Альпина нон-фикшн, 2008. — С. 7.
5. *Митта О.* Кино между адом и раем. / Пятая часть. Энергия деталей. // От детали характера к детали-системе характера. — М.: Подкова, 1999. — С. 398.
6. Там само. — С. 399.

Про авторів

Безручко Олександр Вікторович — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор Київського міжнародного університету, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, заст. директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Дмитрик Олена Мирославівна — аспірантка відділу кіномистецтва і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Зубавіна Ірина Борисівна — доктор мистецтвознавства, доцент, вчений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, старший науковий співробітник, член-кореспондент НАМ України.

Канівець Іван Анатолійович — аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра кінознавства.

Ковальчук Людмила Миколаївна — викладач кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київського державного інституту прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука.

Котляр Надія Григорівна — здобувач, кафедра кінознавства Київський державний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Наталія Борисівна — кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Мусієнко Оксана Станіславівна — професор, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член-кореспондент НАМ України.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Оленев Олег Анатолійович — аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Пашенко Анастасія Олександрівна — аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Погребняк Галина Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович — науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Саєнкова-Мельницька Людмила — кінокритик, кандидат філологічних наук, зав. кафедрою літературно-художньої критики Білоруського державного університету (Білорусь).

Сидор-Гібелинда Олег Вячеславович — старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Трофимчук Олена Петрівна — аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Циба Ганна Вікторівна — аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Чепелик Оксана — кандидат архітектури, провідний спеціаліст лабораторії новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Чміль Ганна Павлівна — доктор філософських наук, академік Національної академії мистецтв України, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.

Наукове видання

МІЖДИСЦИПЛІНАРНЕ
ПІЗНАННЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ
СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО ДИСКУРСУ

Збірник праць

У художньому оформленні використано роботи:
(на обкладинці) Михайло Хохлячов «Мистецтво дипломатії II»,
(на шмуцтитулах):
«Оповідачі небилиць» «Мелодія дощу»,
«Лицемірство Асамблеї».

Завідувач редакційно-видавничого
та художньо-технічного відділу
Загоскіна Н. Ю.
Редактор
Зінченко О. І.

Підписано до друку 17.12.14. Формат 60х90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 16,8. Обл.-вид. арк. 15. Наклад 300 пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано