

Ірина ЗУБАВІНА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ЕКРАННИЙ ЧАСОПРОСТІР ЯК ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНІВ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ТВОРЧОГО СУБ'ЄКТУ В ЕСТЕТИЦІ КІНОАВАНГАРДУ 1920-х РОКІВ

На початку ХХ століття, в духовному кліматі, що був насичений мріями про універсальний синтез мистецтв, нові обрії кіномитцям відкрив бурхливий розвиток модерну, всередині якого визрівали нові тенденції, дивовижні стилістичні мутації, які вслід за тим підхопив авангард. Зокрема, кінематографічний «авангард» 1920-х адаптував більшість з найактуальніших на той момент методів художньої творчості, втілюючи насамперед жадібний потяг до зображальності¹, візуального, актуалізуючи генетичний зв'язок кіно з образотворчим мистецтвом, утворив екранні версії дадаїзму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму тощо.

Руйнуючи форму й принципи традиційної оповідності й тематики, авангард висуває на перший план естетичну новизну, насамперед новизну форми, прагне продемонструвати умовність соціальних, моральних, естетичних норм. Принципова «ненаративність», безсюжетність, антиоповідний пафос і втрата фабульного начала стали закономірним наслідком абсолютизації форми. Відкоркувавши шар заскоружлих стереотипів, представники «авангарду» намагались шокувати, роблячи радикальний жест, і у цьому розумінні вони були екстремістами, кардинально «лівими». Переважна більшість з їхніх некомерційних новацій передбачає несподіваність часопросторового маневру. Являють спробу виявити за позірною видимістю світу та його феноменів більш тонкі, невидимі сутності, що досягаються насамперед на рівні чуттєвого. Ось чому, досліджуючи декларативну аномальність авангарду, французький філософ Моріс Мерло-Понті назвав свою роботу «Видиме і невидиме». Дворічна праця, розпочата 1959 року залишилась незавершеною, що не заважає спертися на окремі ідеї мислителя і продовжити її. Авангардисти, розшукуючи кіногенічне у нетрадиційному вимірі, відмовившись від «безпосередньої» трансляції феноменів світу, прагнучи візуалізувати «непрезентативне», «невидиме», те, що має прямий стосунок до чуттєвої сфери.

У цьому зв'язку варто згадати акцентований З. Кракауером розрив між «зовнішньою» реальністю екранного твору та дійсною автентичною реальністю людських страждань. Міріам Хансен у статті «Децентровані ракурси: кіно і масова культура у ранніх роботах Кракауера» (див.: журнал НЛО, 2000. – № 90) вбачає у цьому «заміщення трансцендентально обґрунтованого поняття істини з його ранніх, теологічно мотивованих робіт». Понад це, дослідниця помічає своєрідну кракауерівську логіку, з якої випливає, що експансія однієї реальності забезпечується лише за рахунок іншої («польоти образів геть від...»). Вперше З. Кракауер розвиває це положення у статті «Фотографія», де фотографування протиставлено відбиттю у пам'яті. М. Хансен принагідно пригадує есе В. Беньяміна: «Подібно до Беньяміна в його статті про Бодлера, Кракауер звертається до Бергсона й Пруста,

¹Детальніше про це див.: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.

² М. Хансен посилається на есе В. Беньяміні «Про деякі мотиви Бодлера» (1939); а також його статтю «Оповідач» (1936–1937) про М. Лескова та на працю Krausauer Siegfried. History: The Last Things Before the Last. P. 82–86, 160–168. Щодо протистояння історії та пам'яті в іудейській традиції: Yerushalmi Yosef Hayim. Zachor: Jewish History and Jewish Memory. Seattle and London: University of Washington Press, 1982.

а разом з тим – до іудейської традиції, де пам'ять протиставляється історії»², а форма співвіднесення рухомого кінозображення з реальністю не є іконічним відбитком (що суперечило б біблійній забороні на відтворення священного), а служить радше індексальним відбитком, що містить «собирательный» характер дійсного. В унісон цьому переконанню іудаїстська містика у В. Беньяміна твердить про невидимість Бога – його представленість через власну систему знаків. А. Базен – католик, проте він також прагне побачити невидиму сутність Творця через позірність зовнішнього. Дуже різними шляхами людство прийшло до усвідомлення парадоксальності світу вже наприкінці XIX ст. Відбувається зміна статусу елементарних смислів. Базові архетипи життя – рух, смерть як зупинка руху з випадінням з часопросторової визначеності буття постають комунікативними одиницями, що складаються з двох уявлень. Земне, особисте насичується відповідними часопросторовими характеристиками: наприклад, рух може бути фізичною зміною географічних координат, а може виходити на ментальний рівень, де переміщення тяжіють насамперед до часової вісі – від спогадів і сновидінь до мрій і фантазій.

Авангарду в кінематографі приділялась значна увага, починаючи з 1920-х, від перших глянцевого журналістики про кіно. Зокрема, багато писали про авангард у солідному журналі Ліги Кінолюбителів 1920-х (див. А. Рейтблат).

У німецькій традиції розуміння авангарду і ультраавангардистських сюжетів, строго кажучи, виходить від Беньяміна й завершується Адорно. Хоча Адорно кіно майже не займався, у нього є єдина стаття про телебачення, і та хибує на відсутність системного осмислення. Натомість Адорно дуже переконливий у працях, присвячених авангарду в музиці.

Серед дослідників авангардистських «атак» щодо «відкриття світу» у кінотворчості авангарду 20-х років XX ст. – колекціонер і каталогізатор раннього американського кіноавангарду Брюс Позер. В числі тих, чиї праці справили на нього особливе враження, Познер називає історика німецького кіно Яна-Кристофера Хорека з його збірником «Залюблені в кіно: ранній американський авангард 1919-1945», де детально аналізувались картини Роберта Флорі, Пола Стрэнда, Джея Лейди, інших експериментаторів, які знімали задовго до Майї Дерен, ім'я якої традиційно пов'язують з антологією раннього кіноекспериментаторства в США.

Інтелектуальний ландшафт доповнюють праці представників французької кінодумки, зокрема французького дослідника А.Б. Накова, який зосередився на числових аспектах авангардних фільмів (ритм, рух, множинність зображень). Насамперед у фокус його уваги потрапив фільм Ф. Леже «Механічний балет».

Апеляції до слова у кіноавангарді 1920-х слова (зокрема, у фільмі Д. Вертова «Люди на з кіноапаратом») досліджував Ю. Цивьян. На жаль, у радянській системі до середини 1980-х років ніхто, по суті, не публікував послідовних ґрунтовних досліджень феномену, окрім М. Ямпольського, всі роботи якого базуються на розлогодному кіноматеріалі і оздоблені системним «коментарем».

Можна було б продовжити список авторів, які займалися певними аспектами авангарду, фрагментарно висвітлюючи той чи інший період, проте авангард 1920-х і досі видається непрочитаним. Має бути «ключ». Продуктивним видається звернення до «головного нерву» кінематографа і мистецтва взагалі – прагнення побачити за видимим невидиме – за «фасадом» сутність. У бажанні людства візуалізувати невидиме міститься чи не найглибший семіотичний парадокс.

В літературі подібну радикальну спробу подати невидиме через словесний ряд вчинив Дж. Джойс. Доречно згадати й дослідження Вяч. Вс. Іванова «Видиме і невидиме у фольклорі», що присвячене специфіці словесного формулювання неявних змістів.

Логічно передбачати, що саме візуальні мистецтва здатні найбільш органічно поєднати «кажимість» (модус невидимого) з конкретикою видимого. Сказати б, тією мірою, як сіпета здобував статус мистецтва, у ньому зрів потенціал передавати через видиме зображення дещо таке, що напряду не схоплюється оком: «невидимі» плани візуального – акциденції духовного, чуттєві модальності, феномени внутрішнього світу тощо. Зрозуміло, переконливе втілення такого незвичного «надзавдання» передбачає певну технологічну, загальногуманітарну, антропологічну ситуацію, і вона поступово формується у першу чверть ХХ ст.

Уже у 1930-ті роки твори С. Ейзенштейна, особливо присвячені внутрішньому монологу, зосереджені на можливостях екрана візуалізувати мислення людини як процесуальність – її думки, спогади, приховані бажання, теоретично оформили й розвили експериментальні досліді авангарду. Отже, практика навіть випередила теорію, хоча можна назвати лише поодинокі твори 1920-х, яким це вдалось повною мірою. Серед найбільш послідовних кіноекспериментів – фільм Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі», «Потомлена смерть» (1921) Ф. Ланга, «Закована фільмой» (за сценарієм В. Маяковського та Лілі Брік, режисер Никандр Туркін, 1918), де органічно сполучались уявний світ, фантастичний світ марень і реальність.

Принциповим у розвитку нового мистецтва став період 1920-х, коли від доміанти «відображення» кінематограф зробив виразний крок до антропоцентричного принципу сприйняття світу через «кажимість» – погляд на світ «зсередини». Різко індивідуальна стратегія світосприйняття піднесла пріоритети погляду особистісного, з усіма невротично-містичними комплексами. Причому на рівні екранного тексту позначаються індивідуальні яскраві особливості, як автора (генератора), так і читача/глядача (реципієнта). Внаслідок специфічної граматики і синтаксису звукопластичного ряду в авангардистському творі, що маніфестує свою «лівизну», екстремізм і несхожість на твори попередників і сучасників, радикально збільшується інтерпретаційний потенціал означуваного. Прояснення цьому феномену намагається надати М. Мерло-Понті у своїй праці «Видиме і невидиме» (1959–1961): «Сприйняття іншими світу завжди лишає в мене враження сліпого намацування, і ми завжди дивуємося, коли вони кажуть про нього щось подібне до нашого сприйняття. Так само, як ми розчулюємося, коли починає «розуміти» дитина». ...«Сприйняття світу іншими не може зрівнятися з моїм власним сприйняттям ...Я переживаю своє сприйняття зсередини, а зсередини у нього незрівнянна сила онтогенезу» [1].

Чи не вперше індивідуальність з її неповторним сприйняттям опинилась по центру світу у кінематографічних версіях імпресіонізму (термін *impression* перекладається як враження), що програмно орієнтований на проекції зовнішнього світу у свідомість людини.

Серед основних візуальних мотивів кіноімпресіонізму – швидка калейдоскопічна зміна кадрів, що унаочнює миттєві зміни настроїв. Зображення дерев, доріг, автомобілів, будинків, вогню, води; багаторазове експонування, насичене нетривіальними смислами. Ефекти від спостереження довкілля та доволі інтенсивний комплекс виражальних засобів, були покликані розкривати красу реальності. Сенс ключового для кіноімпресіоністів поняття фотогенії Луї Деллюка полягав у тому, що кінокамера здатна розкрити красу в предметах навколишнього світу, передаючи їх надзвичайність через суто суб'єктивні враження.

Луї Деллюк та група його однодумців і наступників (серед яких Жермена Дюлак, Абель Ганс, Марсель Л'Ербье та Жан Епштейн) усвідомлювали, що фільм може стати засобом розкриття внутрішнього світу людини, втручаючись у спогади, сни, фантазії, інші виміри духовного життя; візуалізуючи минуле та уявне, реальне й фантастичне.

Поряд з містичними змістами та трюками циркового ґатунку багаторазове експонування широко використовувалось для передачі таких досить «інтимних» параметрів, як марення персонажів, спогади, зміст та плин яких мають щільний зв'язок із суб'єктивним переживанням часу й простору, широко використовувалось багаторазове експонування, коли один план дійсності проглядає крізь інший, передаючи суто суб'єктивне враження.

Актуалізація позиції суб'єкта при огляді об'єкта визначається англійським терміном *parallax*, що означає відхилення – зміну положення предмета внаслідок переміщення ока спостерігача, який постає метафізичним центром: «точкою зборки». Подібно до того, як імпресіоністичний живопис змусив глядача рухатися біля полотна, то віддаляючись, то наближаючись у пошуках місця, з якого композиція окремих кольорових плям та мазків пензля утворювала б цілісний образ, кінематографічний імпресіонізм також спонукав до пошуку оптимального «фокуса», підкреслюючи унікальність індивідуального погляду. І все ж про радикальний прорив кінематографа до власної художньої «автентичності», до удосконалення мови, кардинального розриву із здобутками традиційних мистецтв (насамперед живопису, театру, музики) та літератури, можна говорити у зв'язку з «другим авангардом», визначною рисою якого став пошук нових пластичних цінностей. Початок антології самодостатніх художніх форм поклали «візуальні симфонії» В. Еггелінга. «Нагнітанню абстракції» у вимірі екрана великою мірою сприяли твори художника й фотографа Мана Рея на перетині дадаїзму, кубізму, футуризму та сюрреалізму. Насамперед – стрічка «Повернення до розуму» (1923), виконана в техніці «рейограм», коли образ об'єкта утворюється шляхом прямої засвітки при викладенні на плівку покадрово, без застосування кінокамери – безпосереднє отримання світлотіньового абрису предметів. Цікавими видаються пошуки, запроваджені Маном Реєм разом з французьким художником-дадаїстом та письменником Марселем Дюшаном. Зокрема, в їх короткометражному (близько 7 хвилин) кіноексперименті «Анемічне кіно»³ (1926, М. Дюшан) було зафільмовано роторельєфи – механічні диски, що використовуються у типографіях для друку тексту по спіралі (в інтерпретації авторів: «звичка спіралі») та концентричні форми, рухи яких викликають асоціацію з анемічною втратою енергії. І хоча в інспіруванні асоціативно-чуттєвого ряду монотонних рухів спіралі можна вглядіти лише туманний «натяк» на наближення до основного «нерву кінематографа» – “удаваності”, вочевидь відбувається вихід у сферу психофізики. Що легко простежити на прикладі фільмів, побудованих за принципом музичного твору, що поєднують композиції предметів або ж і зовсім абстрактних форм. До таких належать «Механічний балет» (1926, Фернан Леже) або ж його американський аналог «Принцип механіки» (Роберт Стейнер, 1930).

Зіставлення дат виходу двох фільмів підтверджує упереджене ставлення щодо вторинності раннього американського кіноавангарду, у якому зазвичай підкреслюють риси

³ Такий переклад автентичної назви фільму «Anemic cinema» видається не зовсім точним (російський еквівалент – «анемическое кино», а не «анемичное»). Є підстави вважати, що у назву закладено каламбур, який обіграє співзвучність слів анемія [anaemic] та аніматика [animation], таким чином, краще перекласти назву як «Анематичне кіно».

маргінальності та відчуженості від глядачів, характерні для аматорського експериментаторства. Натомість у Європі авангард як явище отримав визнання, опинившись у центрі уваги утаємничених глядачів. У Франції 1920-х років кіноавангард був активно сприйнятий художньо-інтелектуальною елітою: створювалися кіноклуби, де авангардні, експериментальні фільми знаходили свою рафіновану аудиторію. В Америці корпус кіноавангарду змушений був співіснувати поряд з комерційним кінематографом, і у цих обставинах, за відсутності некомерційного прокату, був витиснутий на маргінеси процесу. Можливо, саме така ситуація спровокувала появу у Чикаго та Нью-Йорку наприкінці 1930-х років дуже агресивної течії кінематографічного андеграунду. Не маючи потужності для протистояння продукції Голлівуду, автори експериментального кіно використовували позитивні сторони своєї незалежності від умов комерційного фільмовиробництва: маніфестували розкутість світоглядних засад, естетичну своєрідність, дослідницький потенціал. Водночас варто враховувати «відкритість» культурних процесів першої чверті ХХ ст., що живилась можливостями вільних переміщень, внаслідок енергетично-креативного обміну між Старим і Новим світом: у Франції працювали американські художники Ман Рей, Дадлі Мерфі, у Німеччині – Стелла Саймон, Гектор Хоппін – у Великій Британії. В США знімали прибульці з континенту, такі, як режисер з Франції Роберт Флорі («Симфонія хмарочосів», 1929) тощо.

Досліди «другого авангарду» укорінені в одвертих абстрактних експериментах 1914-1917 років, що носили радше лабораторний характер і знайшли логічне продовження у 1920-ті роки, переважно в напрямі абстрагування зображення (якщо говорити про «абстрактників»). Анімацію абстрактних зображень подибуємо у творах художників-абстракціоністів Вікінга Еггелінга, Ганса Ріхтера, Вальтера Руттмана. Всі вони експериментували з кінематографічним ритмом: шведський художник В. Еггелінг, – малюючи геометричні фігури та лінії у своїх візуальних композиціях «Діагональна симфонія» (1921), «Горизонтальна» та «Паралельна» симфонії 1924 року; Г. Ріхтер, – намагаючись виявити закони ритміки за допомогою серій різномасштабних та різноколірних квадратів у своїх «Ритмах» («Ритм 21», «Ритм 24», «Ритм 25»); аналогічно й В. Руттман досліджував закони пластичної композиції в «Опусах» («Опус–1», «Опус–2», «Опус–03», «Опус–4»). Варіативність серій підкреслювала подібність частини й цілого, і водночас акцентувала часопроторову автономію «графєми», предмета, символу. Чи спадало на думку цим радикальним суб'єктивістам, що базові концепти, якими вони оперують (коло, хрест, чотирикутник, квадрат тощо), – це дуже об'єктивні цінності, архетипи, укорінені в несвідомому фрагменті психологічних конструктів, успадковані від архаїчних культур. Йдеться про використання геометричних фігур в експериментальних стрічках «чистого кіно» 1920-х років – концептів, що належать не тільки художникові-суб'єктивісту, а й усій цивілізації. По суті, це – ще великою мірою «об'єктивний» погляд на світ. Зберігаючи пульсацію геометричних форм і рухливих зображень, Оскар Фішинер, автор анімації «Оптична поема» (1938) – своєрідної американської версії «чистого кіно», вочевидь претендує на вияв латентного зв'язку форм та їх ритмічних пульсацій з певним кольором (така собі архаїчна кольорова музика).

Тут, видається, доцільно буде послатися на дослідження Вадима Скуратівського, який розглядає знакові маршрути кінозображення від люм'єрівських «палеофільмів» до перших «абстрактних» картин В. Еггелінга та Г. Ріхтера (1919) і до «Механічного балету» Фернана Леже (1924) – як шлях від знаку-«кікону», що відтворює безпосередньо той чи той предмет, до знаку-«символу», що відтворює суто умовно. Автор діагностує послідовне

зміщення в ході «генеральної семіотичної еволюції» семіотичного космосу людини від знаку-«кікону» до знаку-«символу» [2]. При цьому ясно, що процес «символізації» передбачає посилення суб'єктивного начала. Взагалі «другий авангард» мав потужний вплив на подальший розвиток мови кіно: він сформував умови для вибуху, яким стане 1928 року фільм Л. Бунюеля та С. Далі «Андалузський пес» – «сюр» у дусі кінематографічного письма.

Порівнюючи доміанти в організації кінематографічної часопросторовості представниками «першого» та «другого» кіноавангарду, легко помітити: кіноімпресіоністи виявляли підвищену зацікавленість насамперед внутрішньокадровими аспектами (орієнтація на просторовість та візуальність), що відверто артикульовано, приміром, у статті «Кінематограф і простір» (1927) М. Л'Ерб'є, де автор намагається довести, що кіно – переважно просторове, а не часове мистецтво [3]. Такий дискусійний висновок тимчасом цілком узгоджується з подібними ідеями, проголошеними 1920 року П. Флоренським, а пізніше – М. Фуко. В центрі ж уваги представників «чистого кіно» був монтаж (отже, ритм, час, рух), що зближує їх з представниками радянського кіноавангарду другої половини 1920-х років.

Суб'єктивність авторів у фільмі «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова та оператора Михайла Кауфмана репрезентовано поглядом камери – людина неначе спостерігає світ «механічним оком» кіноапарата (окрім того, що апологію єдності оператора з знімальною технікою винесено у назву; камера при цьому «олюднюється»: у фільмі є кадри, в яких діафрагма кінооб'єктива звужується-розширяється, відтворюючи рефлексію зіниці людського ока). По суті своїй – образ цілком імпресіоністичний. Він апелює до перших кадрів фільму М.Рея «Емак-Бакія» (1926): кінокамера дивиться на світ живим людським оком з бокової панелі. Це наочний крок від «видимості» до «удаваності» («кажимості»).

Поступово збагачуючи свій арсенал технічними знахідками, вдосконалюючи технології, кінематограф по-новому поставив проблему представлення світу, встановлення меж внутрішнього простору людини. Адже, як зауважив В. Беньямін, природа, що відкривається камері, – інша, ніж та, що відкривається оку; інша насамперед тому, що місце фрагмента реальності, опрацьованого людською свідомістю, займає позасвідомо опанований простір [4]. Така художня практика породжує нове, принципово інше розуміння мистецтва. «Стихія кіно, – зазначає В. Беньямін, – передусім ... базується на зміні місця дії й точки зйомки, котрі ривками навалюються на глядача ... Замість елітарного ауротичного сприйняття фільм викликає шок, катастрофу традиційної чуттєвості, тим самим революціонізує свідомість» [5].

Досягнення імпресіонізму, який намагався передати чуттєвий образ світу, полягає у витонченості при зображенні зовнішніх проявів життя, тонких переходів психологічних реакцій. Втім, зберігаючи позірну структуру та зовнішні контури безпосередньої реальності, імпресіоністи-суб'єктивісти, абсолютизуючи свій метод, в основі якого – пріоритет вражень, – відтак відверто суб'єктивний погляд на буття, тим самим споряджають «об'єктивність» екранної передачі дійсності «симптомами» індивідуального настрою тощо.

Процес подальшого абстрагування від «об'єктивної основи» буття прискорився і набув граничної відвертості в експресіонізмі – творчому методі, що передбачав «творення дійсності творчим суб'єктом» з метою виявлення-демонстрування «сутності» явища, його бачення «внутрішнім зором». Експресіонізм (від expression, що в перекладі означає вираз) звільнив суто суб'єктивний вираз – «кажимість» – від тиску «депресивної» реальності. Теоретично обґрунтував «ідеологію втечі» Вільгельм Воррінгер, який ще наприкінці першого

десятиліття XX століття⁴ заклав основи теорії експресіонізму, радикально протиставивши мистецтво «сутності» натуралістично-імпресіоністичному мистецтву чуттєвого переживання світу. Замість туманного настроєвого натяку експресіонізм запропонував конкретику драматичного виразу жаху непевності, напружений духовний досвід заглиблення у нетрі гнітучої внутрішньої темряви.

Замість імпресіоністичного враження кіноекспресіонізм передбачав вираз – тобто проєкції назовні феноменів внутрішнього світу людини. Замість «видимості» – «кажмисть».

Кіноекспресіонізм 1920-х років, успадкувавши живописну ґенезу, зосередився насамперед на пластичній організації кадру, намагаючись через деформації матеріально-просторових елементів передати їх сутнісний (ідеальний) зміст. Експресіонізм тяжів до створення сновидної галюцінаторної реальності і став першим кінематографічним «...ізмом», що наважився зазирнути у несвідоме людини. Тому самовизначення напряду як принципово нового⁵ не є безпідставним: «новий дух» проявився в експресіонізмі насамперед наростанням умовності художніх засобів виразності. Кіноекспресіоністи зрозуміли, як саме за допомогою кінематографічних прийомів створити в кадрі атмосферу «гофманівських казок» (термін Річчіотто Канудо), викликати емоційну напругу. Особлива увага приділялась таким виражальним засобам, як акторська гра, декорації, освітлення. Одним з базових чинників, генеруючих неспокій, слід визнати світло-тіньові аномалії та привнесення деформуючого коефіцієнту в геометрію простору при створенні найфантастичніших транскрипцій світу.

Сутність естетики експресіонізму, що в етичному вимірі органічно сполучалась з тяжінням до ірраціоналізму, містики, награного безумства, інфантилізму. Ці та інші тенденції німецького кінематографа були виразно артикульовані Зигфрідом Кракауером, зокрема, у книзі «Психологічна історія німецького кіно: Від Калігарі до Гітлера».

Виплеснувши на екрани марення та галюцинації, колективні кошмари, страхи та мрії, інші феномени несвідомого, кіноекспресіонізм вступив у зону чуттєвого, а, як відомо, «чуттєвий рух не знає прямої лінії. Зір у цьому відношенні дає значно більше, а саме – натяк на пряму лінію... Простір, що сприймається чуттєво, має мало спільного з тим простором, про який ми знаємо з геометрії. Чуттєве сприйняття не дає нам ані прямих, ані паралельних ліній, воно спотворює кути, лінії і нарешті, воно ніколи не дає нам безмежного поля – поля простору» [6].

Експресіоністичні прийоми дозволили кінематографістам здолати детермінацію реальності та візуалізувати непрості шляхи індивідуального інтуїтивного пізнання світу. При цьому екранний часопростір, сповнений неоднозначних символів, постає не конкретною топографією-в-часі, а радше – емоційним відчуттям, дивним і водночас ніби знайомим: «впізнання» виникає в результаті резонансних апеляцій до архетипів – уламків психологічних структур, успадкованих від далеких пращурів, отже – спільних/загальних елементів психологічної оснастки людства. Унікальність кожного індивіда, включеність в колооберт життя, передбачає його єдність з макрокосмом, що призводить до розширення інваріантного кола означуваних (сфера архетипу). Видобутий з довгострокової пам'яті згорнутий до

⁴ Праця В.Воррінґера «Abstraction und Einfühlung» датована 1909 роком (Мюнхен).

⁵ Слід зазначити, що більшість авангардних течій, енергійно повідомляючи про «смерть старого мистецтва», пророкували відкриття незвіданих шляхів у художній творчості.

знаку, предикат (присудок/означник) є найпростішим бітом комунікації. Ефект, який використовували до того художники та літератори, тепер став надбанням екранного виміру.

Найбільш послідовно естетичні принципи течії відобразив головний фільм експресіонізму – «Кабінет доктора Калігарі» (1919) режисера Роберта Віне. Фільм був знятий в декораціях, створених художниками-експресіоністами групи «Штурм», які здійснили радикальне перетворення просторовості, демонструючи насамперед вимір суб'єктивних переживань, створення атмосфери безумства, прихованого божевілля, візуалізуючи викривлення «внутрішнього часопростору» у хворобливому світосприйнятті героя. Світ постає деформованими уламками в мороку безвиході й жаху. Спотворені форми, моторошні тіні виразно проступають на екрані.

Актуалізація психоаналітичних мотивів та образів (тіні, дзеркала, двійника) у фільмах, позначених рисами експресіонізму, інтерпретується дослідниками різних часів – від Зигфріда Кракауера до Ганса Шлегеля як результат глибокого розладу особистості. Експресіонізм зазвичай інтерпретують як суто «німецьке» явище, що виникло у складних реаліях Німеччини 1920-х. Внаслідок поразки у Першій світовій війні, пригнічений стан духу страх-від-зовнішнього світу змусив представників німецького кінематографа звернутися до внутрішнього буття, а там – розчахнувся вимір феноменів несвідомого – звабливо-лячний, незбагнений («Кабінет доктора Калігарі») – зона таємничого, присмеркового. Боротьба між силами світла й темряви є характерною рисою експресіоністичного світосприйняття.

Результатом продуктивного діалогу українських кінематографістів з західними колегами стало зацікавлення експериментуванням з деформаціями геометрії, формоутворюючими можливостями світла, домальовка тіней (їх практична анімація). Світлопластичне трактування матеріалу спостерігалось у картинах І. Кавалерідзе, а також у творах Олександра Довженка, що свідчить про живописні витoki натхнення режисера та його оператора Д. Демущого, додатковим підтвердженням впливу живописних робіт німецьких експресіоністів на естетику довженківських фільмів. А головне – саме завдяки тонким планам картин майстра вони залишились у скарбниці світового кіномистецтва. Адже зовнішній, фабульний шар фільмів був просякнутий мертвеним офіціозом: колективізація («Земля»), індустріалізація («Іван»), зміцнення державних кордонів («Аероград»).

З яскравим, одним з найбільш життєспроможних напрямів європейського авангардного мистецтва звично сполучається сюрреалізм, або ж «надреалізм» – напрям, що утвердився в живопису, здійснив вплив на літературу, поезію, театр і кінематограф, виникнувши у 1920-ті роки у Франції на ґрунті німецького романтизму, інтуїтивізму (насамперед інтуїтивізму Анрі Бергсона), фрейдизму та східних містико-окультних учень, як-от дзен-буддизм тощо. Втім, самі сюрреалісти серед основних витоків та складових напряму називають дадаїзм, шанобливо посилаючись на головного натхненника дадаїзму поета Тристана Тцара. У програмному маніфесті Тцара провідні принципи течії зводилися до нарочитої примітивізації, характерної для інфантильного світосприйняття, прагнення через неартикульоване мовлення повернутися до першоджерел незакаламученої простоти й спонтанності виявів самості, індивідуальності. З метою відновлення втраченого коду, глядача передбачалось дезорієнтувати, аби вивести на інтуїтивний рівень сприйняття.

Слідом за дадаїстами сюрреалісти намагалися за допомогою методів «шокової терапії» домогтися інтуїтивного «схоплення» (вивести глядача на вищий – надлогічний ступінь сприйняття) за принципом «вільних асоціацій».

Сюрреалісти апелюють до сутнісних глибин особистості, де приховані архетипи індивідуального та колективного позасвідомого. Один з авторів «Маніфесту сюрреалізму» А. Бретон визначає сюрреалізм як «чистий психічний автоматизм, що має на меті висловити, або усно, або письмово, або в інший спосіб, чисте функціонування думки. Зробивши предметом зацікавлення те, що глибоко приховане за оболонкою буденності та визначеності – ірраціональне дещо – віддалене від повсякденної практики. Звідси поняття про «надреальність» (*surreal*), звідки й походить назва руху – сюрреалізм. Впевнений в ірраціональності світу сюрреалізм намагається підмінити буттєву реальність проєкціями «внутрішнього ландшафту свідомості» – сновидінь, марень, дитячих спогадів. Цим сюрреалізм відрізняється від мистецтва романтиків та символістів, що спиралось на роздуми та рефлексії, сюрреалізм орієнтувався на феномени безсвідомого, виявляючи деформовані зв'язки внутрішнього світу людини з реальністю. Саме ця візуалізація зв'язків між зовнішнім та внутрішнім світом людини стала принциповим надбанням кінематографа 1920-х. Заширення у лабіринт несвідомого (в експресіонізмі, сюрреалізмі) виявили: відбиття та проєкції світів відбуваються з суттєвими деформаціями. Відтак метафорою сюрреалістичного (так само, як і експресіоністичного) кіно могло б стати «криве дзеркало». Саме до такої «оптики» звертаються художники напряму, створюючи образи диковинного, через контрасти й дисонанс розірвані, несподівані асоціативні ряди, коли, за висловом А. Бретона, «розум, визволений від усіх критичних тисків та заучених звичок, породжує картини, а не логічні речення» [7].

Не бажаючи, аби аналізування брало гору над живою емоцією, ідеологи напряму закликали художника відкинути тягар логіки, більше довіряти образам сновидінь, не боячись впасти в дитинство. Певною мірою у «дитинство людства». Адже К. Юнг тлумачить фантастичне/фантазійне мислення як рудиментарний залишок, успадкований від часів античності та варварства, подібно до того, як наше тіло зберігає в атавістичних органах залишки віджилих функцій, так і душа несе архаїчні ознаки попереднього розвитку й повторює давні мотиви в снах та фантазіях. Звідси, за К. Юнгом, виводиться відкрита З. Фройдом символіка сновидінь та душевних розладів, зрештою, й сама здатність Духа висловлюватися символічно, що призвела «до вирізнення двоякого роду мислення: перше – визначено-спрямованого й пристосованого, по-друге – суб'єктивного, що живиться лише егоїстичними бажаннями. Останній род мислення, якщо припустити, що він не виправляється постійно мисленням пристосованим, вимушено приречений породжувати суб'єктивно-викривлений образ світу. Такий душевний стан ми називаємо інфантильним. Він укорінений в нашому індивідуальному минулому та в минулому усього людства. Цим ми констатуємо ту важливу обставину, що людина зберегла в своєму фантастичному мисленні у згущеному вигляді історію свого душевного розвитку» [8]. На відміну від мрій та фантазій, що керуються думкою та бажанням (отже, як «верхнім поверхом» особистості), на межі засинання відбувається «випадіння» на глибинний, докультурний рівень.

К. Юнг робить висновок, розмірковуючи про два види мислення: «Майже щоденно ми переживаємо при засипанні сплетення наших фантазій і сновидінь, отже, між сонною мрією в денний час і в час нічний різниця зовсім незначна⁶. Відтак ми маємо дві форми мислення: визначено-спрямоване мислення та мріяння або фантазування⁷. Перше

⁶ Тут, вочевидь, вкорінені майбутні ідеї К. Метца щодо рівноправності «сновидінь наяву».

⁷ Ці висновки, сформульовані у 1920-ті роки, згодом будуть розвинені В'ячеславом Вс. Івановим.

працює з метою спілкування за допомогою елементів мовлення і є важким та виснажливим; останнє, навпаки, працює без зусиль, спонтанно – спогадами. Перше творить нові надбання, забезпечує пристосування, наслідують дійсність й намагається на неї впливати. Останнє, навпаки, відвертається від дійсності, звільняє суб'єктивні бажання і виявляється зовсім непродуктивним, коли йдеться про пристосування» [9].

Натомість, сюрреалісти закликали позбутися кайданів умовності – усіх детермінант свободи людського «Я». Спіратися на досвід несвідомих проявів Духа – на галюцинації, марення, уривчасті спогади дитинства, сновидіння. Сюрреалісти абсолютизували цінності, що не підкоряються законам логіки, чистого розуму, традиційних естетики і моралі. Візуалізували паралельні світи несвідомого, змісти яких, окрім епатажу і шоку, водночас викликали туманні алюзії та резонанс у глядача. Ефект «впізнання» видається цілком закономірним з огляду на спільність джерела креативу та виміру зародження сутнісних змістів сновидень, інших породжень глибинних шарів людської психіки. Такою спільною сферою продукування визнано позасвідоме або «передсвідоме». Так, зокрема, Шеллінг в «Філософії міфології» і Фіхте у своєму фундаментальному дослідженні «Психологія» вбачають в «сфері передсвідомого» творче джерело і водночас – місце продукування сновидчих образів. Саме виплески з цієї сфери обумовлюють часопросторві деформації, породжуючи містичну атмосферу творів екранного експресіонізму, об'єктивації «химерних» асоціацій, спонтанних парадоксальних, абсурдних (з огляду на буденну логіку) поєднань у сюрреалізмі, інші гранично суб'єктивовані часопросторві версії світу.

-
1. Мерло-Понті М. Видиме і невидиме – К.: Видавничий дім КМ Академія, 2003. – С. 59.
 2. Скуратівський В. Із нотаток до проблем кінозображення // KINO-КОЛО. – 2006. – № 29. – С. 146.
 3. Цит за: Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1978. – С. 125.
 4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996. – С. 54.
 5. Там само. – С. 57.
 6. Флоренский П. Лекция № 6 // Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 339.
 7. Breton A. Les manifestes du surrealisme – Paris, 1924. – P. 37.
 8. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – С. 43.
 9. Там само.– С. 33.