



**Черков Г.** Екранний світ – діалог реальностей / Георгій Черков. – К. : НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2013.

Проблема правди в мистецтві завжди була зосередженням гострої полеміки, зіткненням часто непримиренних позицій.

Свого часу звинувачення у неправдивості могли стати знярядям жорсткого ідеологічного тиску. Варто згадати лише назву розгромної статті на шпальтах газети «Правда» від 13.11.1936 р., що мала більш ніж промовисту назву: «Груба схема замість історичної правди». Після її публікації була

зламана доля одного з найталановитіших українських кіномитців – Івана Кавалерідзе.

У своїй автобіографії великий Довженко змушений був виправдовуватись за знаменитий фінал «Арсеналу», коли Тимош стоїть неушкоджений під кулями. Довженківське бачення мистецької правди не сприймала офіційна критика. Саме в тридцяті роки трактування правди в мистецтві перетвориться на жорстку догму в рамках учення про метод соціалістичного реалізму і стане підґрунтям для побудови розгромних інвектив на адресу тих кінематографістів, які мали сміливість порушувати вузькі догматичні рамки.

За наступні десятиліття на кінематографічну «полицю» потрапила значна кількість фільмів, авторів яких було звинувачено у неправдивому зображенні соціалістичної дійсності. Втім, часи змінились, подібні звинувачення відійшли в минуле.

Та нерідко вільний мистецький пошук ішов поруч з часто безмежним етичним і естетичним релятивізмом. Потоки «чорнухи», що виплеснулись на екран, часто трактувались як висока міра правдивості в зображенні дійсності. Нині спостерігаємо зіткнення прямо протилежних поглядів, взаємовиключних концепцій у розумінні й трактуванні правди в мистецтві.

Тому цілком актуальним, виправданим і логічним видається спроба автора книги «Екранний світ – діалог реальностей» підійти до розгляду цієї проблеми.

Георгій Черков переконливо демонструє комплексний підхід до проблеми, озброївшись для її вирішення матеріалами філософського, естетичного і мистецтвознавчого характеру. Принциповою, на наш погляд, є спроба виявити внутрішній взаємозв'язок між поняттям правди і категорією істини. Причому авторський пошук ґрунтується на прискіпливому аналізі різних точок зору на

проблему. Віднайти точні орієнтири Черкову допомагає звернення як до класичних філософських концепцій, так і до праць сучасних мислителів.

Сама структура книжки дає можливість зосередитись на принципово важливих концептуальних моментах, зокрема таких, як взаємозв'язок реальності і автора твору, і реципієнта. Окремо виділяється надзвичайно важлива у руслі дослідження проблема типового, адже, на думку автора саме типове робить вигадані історії і характери пізнаваними і зрозумілими.

У книжці багато уваги приділено формуванню критеріїв розуміння і тлумачення художньої правди, можливості їх адекватного сприйняття, що, безперечно, є проблемою не лише суто теоретичною, а й такою, що має практичний характер.

Автор також акцентує необхідність і важливість додаткової інформації про екранний твір, без якої його адекватне сприйняття часто буває обмеженим, а інколи і викривленим. Це значною мірою стосується саме кінематографа, класичні твори якого, безперечно, потребують кваліфікованого коментування.

Зупиняючись на інтерпретаціях правди в залежності від жанрово-стильових напрямів, автор обирає історичний аспект. Черков відштовхується від загальноприйнятої «дихотомії» – лінія Люм'єрів і лінія Мельєса, де висуваються принципово різні критерії для розуміння правди. У книжці виокремлюються також концептуально-естетичні принципи Луї Деллюка, центральне поняття його теорії – «фотогенія», «кінематографічність» Л. Кулешова, уявлення про «кінооко» Дзиги Вертова, згідно з якими кінокамера трансформує реальність на екрані, не порушуючи її правдивість і достовірність.

Природно, що одним з центральних питань рецензованої праці є трактування і розуміння художньої правди в теоретичному і практичному доробку С. Ейзенштейна і О. Довженка. Автор робить цілком обґрунтований висновок, що у видатних митців «правдою» на екрані стає не зовнішня вірогідність, а внутрішня переконливість, вміння захопити емоції та переживання глядача.

Розглянувши теоретичні погляди Ейзенштейна, дослідник, керуючись науковою логікою тексту, висвітлює точку зору А. Базена і З. Кракауера, багато в чому полемічні щодо позиції видатного режисера і теоретика. Базен, і на це звертається увага в книжці, бачить реалістичність, а за тим – правдивість у творах неореалізму, бо цей напрям «визнає лише іманентність, <...> він є феноменологія». Базен наголошує, що в неореалізмі превалює онтологічна позиція і лише за тим вимальовується позиція естетична. Всі висновки про правдивість чи неправдивість екранного образу можливі лише а posteriori, на основі побаченого на екрані. Засобом відтворити правдиву безперервність реальності, активізувати глядача, спонукати його до співтворчості з митцем є внутрішньокадровий монтаж, глибинна мізансцена, план-епізод.

У повоєнні роки значною мірою зростає вплив естетики документалізму, яка, трансформуючись, виявлялась у найвизначніших напрямках світового кіно,

таких, як італійський неореалізм, «нова хвиля» у французькому кіно, кінематограф «молодих розгніваних» Великобританії та інші. Тому виправданим здається звернення до таких явищ документального кіно, як школа Дзиги Вертова, «сінема-веріте» у Франції.

Основні наукові зусилля дослідника спрямовані на виявлення системи закономірностей у розумінні «правди» при сприйнятті ігрового фільму. Тут автор пропонує певну систему «фільтрів», що являють собою структуру складових ігрового фільму, виділяючи при цьому способи монтажного мислення (стильову складову) і жанрові утворення.

Природний процес порівняння екранного зображення з реальністю відбувається, на думку автора, через переломлення і проходження згаданими «фільтрами».

Дослідник цілком обґрунтовано акцентує момент творчої глядацької активності, звертаючи увагу на такі ключові моменти, як мета авторського месиджу і його адресат. Глядач, що має вже певний багаж знань і уявлень, відповідно інтерпретує побачене на екрані.

Особливу увагу приділено адресній спрямованості, яка багато в чому і обумовлює адекватність сприйняття екранної правди. Адресна спрямованість розподіляється на групи за віком, статтю і естетичним досвідом. Ця комунікація, як наголошується у дослідженні, відбувається на чотирьох рівнях – предметному, подієвому, образному, морально-етичному. Запропонована структуризація дає можливість доказово розкрити специфіку трактування глядачем достовірності чи недостовірності екранних подій залежно від цілої системи умов.

Важливо, що досвід глядачів трактується не лише на рівні знань, а й на рівні почуттів, що підвищує рівень суб'єктивності глядацької оцінки.

Очікування аудиторії, як справедливо доводить на сторінках книжки Г. Черков, багато в чому породжується певними авторськими системами і разом з тим соціокультурним контекстом. За визначенням дослідника «правда» на екрані не дорівнює точності передавання фактів, а визначається внутрішньою несуперечливістю, підпорядкованістю авторському задумові, правилам гри, що їх запропонував автор.

Звідси висновок, що трактування правди неоднозначне, ця тенденція найбільш послідовно виявляється саме в авторському кінематографі, смисли якого глибинні і багатогарові.

Дослідник прекрасно орієнтується в екранному матеріалі, залучаючи до розгляду стрічки, що належать до різних історичних періодів, різноманітних за своїми жанрово-стильовими ознаками. Точно обраний кіноматеріал дає можливість переконливо довести основні тези дослідження. Як уже зауважувалося, у коло аналізу потрапляють знакові явища світового кіно, та особливу увагу автор приділяє широкому спектрові фільмів, що їх можна віднести до постмодерністського напрямку.

Аналізуючи доробок К. Тарантіно, автор виявляє, як складається «договір» між автором фільму і глядачем, наскільки аудиторія приймає правила гри, запропоновані митцем, його численні цитати і посилання.

Ці правила ще більш ускладнюються у сприйнятті фільмів Ларса фон Трієра. Наприклад, висока міра «брехтівської» умовності «Догвілля» має максимально змобілізувати уяву глядачів для узгодженості з тими прийомами відтворення дійсності, що їх пропонує данський режисер.

Дослідник не обмежується розглядом фільмів, що належать до авторського кіно, поширюючи свою увагу на кінематограф масовий, зокрема на такі його «артизовані» взірці, як фільми С. Спілберга і Л. Бессона, де теж найсміливіші фантазії авторів не порушують створену у фільмах систему відносин, а відтак фантастичний, нереальний світ сприймається глядачем, не викликає його відторгнення.

Особливу зацікавленість викликає розділ присвячений трансформаціям екранної реальності в епоху цифрових технологій, котрий ще раз підтверджує думку, що в кіно, як мистецтві технологічному, художні рішення і технологічне озброєння перебувають у нерозривній взаємодії, в діалектичному зв'язку. Не можна не погодитись з думкою автора, що нова естетична парадигма кінематографа формується як результат засвоєння творчих можливостей дігитальних технологій. Їх використання цілком справедливо ставиться в один ряд з такими знаковими етапами у розвитку кіномови, як оволодіння монтажними структурами, прихід звуку і кольору в кіно.

Оригінальним і переконливим є аналіз такого своєрідного явища в кінематографії, як мок'юментарі, тобто ті ігрові стрічки, в яких стилізується мова документалістики і де при збереженні зовнішньої форми факту відбувається його пряма підміна.

Простежуючи ті зміни, що відбуваються у візуально-інформативній сфері, в характері сприйняття людиною мультимедійної інформації, автор робить висновок, що у сучасної людини змінюються алгоритми сприйняття екранного видовища. Причому автор чітко бачить подальші перспективи розроблення заявленої в дослідженні проблематики.

Думається, що за всієї складності наукових питань, що їх торкається дослідник, книга зацікавить і широке коло читачів. Такий висновок нам дозволяє зробити стилістика викладу тексту. Не знижуючи наукового рівня, володіючи міцним категоріальним апаратом, автор, разом з тим, не вдається до штучного ускладнення, зрозуміло і чітко аргументує свої погляди.

Отже можна констатувати авторську самостійність і наукову новизну дослідження.

*Оксана МУСІЄНКО*