УДК 7.036 /.037:791

Оксана Станіславівна МУСІЄНКО

МОДЕРНІЗМ І АВАНГАРД – ЄДНІСТЬ ПРОТИЛЕЖНОСТЕЙ

У статті розглянуто взаємозв'язок, подібність і відмінність таких визначальних для мистецтва XX століття напрямів, як модернізм і авангард. Особливу увагу приділено кінематографу, де однією з провідних модерністських течій був експресіонізм, а також практикам авангарду, насамперед французького і радянського.

Ключові слова: *модернізм, авангард, експресіонізм, аналітична психологія, несвідоме.*

В статье рассматривается взаимосвязь, сходство и различие таких определяющих для искусства XX века направлений, как модернизм и авангард. Особое внимание уделяется кинематографу, где одним из важнейших модернистских течений был экспрессионизм, а также практикам авангарда, прежде всего французского и советского.

Ключевые слова: *модернизм, авангард, экспрессионизм, аналитическая психология, бессознательное.*

The article researches the relationship, the similarities and differences of the determining twenty-century artistic directions: modernism and the avant-garde. Particular attention focuses on the cinema: expressionism as one of the most important modernist trends, and the avant-garde practices, especially the French and Soviet ones.

Keywords: *modernism, avant-garde, expressionism, analytical psychology, unconscious.*

Однією з проблем, що привертає увагу численних дослідників, є взаємостосунки, взаємодія модернізму і авангарду. Є думка, що останній був свого роду реакцією на модерністську естетику, її глобальним запереченням... І разом з тим в цьому безперечному протистоянні проглядають риси, що вказують на їх генетичну спорідненість. В обох випадках на перший план висувалася постать митця-деміурга, чия творчість – цілковито спонтанний процес, незалежний від зовнішніх чинників.

Авангардисти йшли в руслі модернізму, активно заперечуючи залежність мистецького твору від реально наявних моделей, творячи незалежний від реальності світ, – хай це був світ символів або плетиво ліній і конструкцій.

Наведемо роздуми одного з найвідоміших митців XX століття Василя Кандинського, який, рухаючись від експресіонізму до абстракціонізму, шукав шляхи здолання чуттєво-реального сприйняття речей на користь їх чистої духовної сутності. Абстрактний живопис, відмовившись від відтворення зовнішнього світу, проникає в його космічні закони, художник віддає перевагу внутрішньому баченню. «Цей погляд проходить крізь тверду оболонку, через зовнішню форму до внутрішнього начала речей, і дозволяє нам сприймати всіма нашими почуттями внутрішнє "пульсування" цих речей»[1].

Ставлячи на п'єдестал митця-деміурга, і модерністи, і авангардисти абсолютизували «жест художника» (Отавіо Пас), його творчу волю, доводячи ці судження до парадоксу. Саме так сприймаються епатажні жести митців – від славнозвісного «Фонтана» М. Дюшана до банок із супом «Кемпбелл», відтворених методом шовкографії Е. Ворголом.

Авангардні твори, спрямовані на руйнацію конвенціональних кодів, налаштовують аудиторію радше на конфронтацію, ніж на підтримку і розуміння. Звертаючись безпосередньо до кінематографа, побачимо, як ламалися традиційні жанрові конструкції, зміщувались звичні очікування глядача.

Саме кінематограф уже на другому десятилітті свого існування стане одним з найбільш

пристосованих майданчиків для експериментів авангарду. Справді, тут розкриються надзвичайні можливості, що стали зрозумілими вже адептам «абсолютного фільму», які прийшли з абстрактного живопису. Це були експерименти Вікінга Еггелінга, Ханса Ріхтера, Вальтера Руттмана, Оскара Фішингера, котрі перейшли на кіноплівку з паперових рулонів, на яких зображення рухались за принципами ієрогліфічного письма, перетікали одна в одну геометричні форми і примхливі візерунки. Тут вже рух і ритм повною мірою розкривали свої можливості впливу на зорове сприйняття. Так було створено «Діагональну», «Паралельну» і «Горизонтальну» симфонії Еггелінга, «Ритм-21», «Ритм-22» Х. Ріхтера, «Опуси» В. Руттмана, «Спіралі та етюди» О. Фішингера. Ритми цих стрічок змушували відчути глибинну спорідненість кінематографічного зображення і музики, на чому наполягатиме Жермен Дюлак, авторка «Арабесок», орієнтованих на твори Дебюссі. Саме вона найбільш послідовно висловилась на користь цієї спорідненості. Чому б кіно не мати своєї симфонічної школи? – запитує Дюлак і продовжує: «Оповідні і реалістичні фільми можуть використовувати синеграфічну пластику і продовжувати йти своїм шляхом. Але нехай публіка знає: подібне кіно – то просто жанр, але не справжнє кіно, покликане викликати емоції в мистецтві рухом ліній і форм»[2].

Про необхідність поряд з фабульним кіно виникнення цілого репертуару «чистої синеграфії, що відповідає музиці», твердить Е. Вюйєрмоз у своєму есеї «Музика зображень»[3].

Один з теоретиків авангарду Андре Делон вказує на наявність стрічок, автори яких «прив'язані до певного виду реалізму, більше інтелектуального, більш очищеного, який, втім, підкорюється зображенню і бачить в ньому основу правдоподібності, зв'язок з сюжетом або ідеєю»[4].

Разом з тим існує «"чисте кіно", творці якого хочуть позбавитися від цієї реальності, що надто давить, піднятися над нею, використовуючи її, створити за допомогою словника образів візуальне мовлення, вільне від літературних залишків... Це спроба абсолютної свободи, це створення нового світу»[5].

Навіть у межах «чистого кіно» автор вирізняє фільми, в яких відтворюються речі й жести в їх безпосередній реальності, і стрічки, де митець «спалює мости» і бажає лише «гри об'ємів і поверхонь, мас і відблисків, що розгортаються і перетинаються за волею об'єктива або натхнення художнього погляду»[6]. Однією з таких вдалих спроб Делон називає картину Мана Рея «Емак Бакія», де «вогні, що іскряться, як спина сяючої рибини, як рухома завіса форм, що поволі плинуть, сповнені чарівності»[7].

Виходячи зі спостережень Делона, можна чітко вирізнити стрічки, що залишаються в колі «фігуративного кіно», і ті, що прагнуть поринути в царство чистих ліній, чистих візуальних емоцій, котрі викликають «абсолютне» естетичне задоволення, не обтяжене спогляданням реальних речей.

Інші автори, зокрема Анрі Фекур і Жан Луї Буке вважають, що творці «абсолютного кіно» не повинні зосереджуватися лише на створенні відчуттів, зокрема, таких, як «засліплення, повільність, швидкість, запаморочення, калейдоскопічне миготіння». Той, хто бажає залучитися до високого мистецтва, має поставити більш високу мету: як і в музиці, шукати виявлення почуттів, а не лише відчуттів.

Відходячи, відриваючись від реального світу, творці «абсолютного кіно» намагалися проникнути за лаштунки матеріального, розкрити його вищі смисли. Для цього вони досить часто вводили в монтажні фрази своїх фільмів такі прості й водночас «сакральні» фігури, як коло або трикутник, що виступали як втілення вищого знання.

Сам по собі авангард в кіно включав різноманітні напрямки, де абстрактний «абсолютний фільм» існував поряд з дадаїстськими опусами, в яких основою була жорстоко-весела руйнація всіх усталених уявлень про реальність. Сюрреалістичний сновидський кіносвіт з'являвся поруч із жорстокими і раціональними образами конструктивізму.

В усіх цих напрямах за всієї їх відмінності знайдемо спільне: абсолютизація волі художника, який творить світ, незалежний від реальності. Ця теза не заперечується і естетикою конструктивізму, бо його адепти йшли шляхом рішучої руйнації старого і створення на його уламках принципово нового середовища.

Така тенденція проглядатиметься як у європейських, так і в американських та радянських митців. На думку Ф. Альбера, конструктивістські погляди в кіно співзвучні з концепцією ready-made. Тобто монтажні фрагменти – «вже готові» об'єкти проходять процес «збирання», що наближується до творення колажу або фотомонтажу[8].

Говорячи про співзвучність напрямку сюрреалістичного, орієнтованого на несвідоме, і конструктивістського, з його беззаперечним раціоналізмом, варто згадати хід роздумів С. Ейзенштейна, який твердив про необхідність

здолання дуалізму сфер «почуттів» і «розуму», «образного» і «понятійного». Перейти цей рубікон зможе нове технологічне мистецтво кіно. В далекому 1935 році на Всесоюзній нараді Ейзенштейн здивував своїх колег апеляціями до досвіду французького етнографа Л. Леві-Брюля та інших учених, відомих дослідженнями пралогічного мислення. Адже режисер-авангардист і мислитель Ейзенштейн вважав, що саме кінематограф, монтажно поєднавши зображення, котрі сприймаються чуттєво, покликаний створювати інтелектуальні поняття й категорії, переходячи у високі сфери мислення. Чи не тому в його планах був такий грандіозний проект, як екранізація «Капіталу» К. Маркса. Вивчаючи східні мови, Ейзенштейн побачив в ієрогліфічному письмі взірці для своїх майбутніх монтажних побудов, де чуттєві зображення у поєднанні породжують глибинні смисли. Для митця можливість впливу кінематографа, що існує на межі «прогресивного» і «регресивного» сприйняття реальності, була навіть по-своєму драматичною.

Він також не міг заперечити, а тому і не використати той факт, що кіно впливає на сприйняття як сновидіння, на межі раціонального та ірраціонального.

Природною для Ейзенштейна була і зацікавленість архаїчним мистецтвом, що повною мірою проявилося під час його перебування в Мексиці. Працюючи над своїм мексиканським фільмом, в новелі «Сандунга», камера Ейзенштейна майже з захопленням спостерігає за життям мешканців цієї мексиканської провінції, неначе перенесеної в глиб віків, в часи матріархату. Ейзенштейн прагнув розглядати мексиканську культуру не по вертикалі (історичній), а по горизонталі, спостерігаючи співіснування різних епох.

Адже митці авангарду, так само як і модерністи, знаходили, як у прадавніх мистецьких практиках, так і в сучасних екзотичних культурах народів, які залишалися ще поза впливами цивілізації, енергію «життєвого поривання», інтенсивний прояв могутніх природних інстинктів. Здавалось би, такі захоплення не відповідали футуристичним ідеалам авангарду. Втім, дивним чином збігалися, здавалося б, протилежні начала, коли відбувається відсилання «від архаїчних першоджерел в майбутнє» (К.-Г. Юнг).

Тому погодимося з думкою, що «митець авангарду спрямований не лише в історичне майбутнє, а в майбутнє есхатологічне, що збігається для нього з абсолютним минулим. Ідеться про минуле до початку будь-якого історичного прогресу, до початку художнього мімезису, або, інакше говорячи, про архаїку, стосовно якої можна сказати, що вона також знаходиться на початку часів, як і в глибині людської психіки – як її несвідоме начало.

Досить згадати роль африканської скульптури для становлення кубізму <...> архаїчних міфів для психоаналізу»[9].

Визначивши наявність в глибинних структурах авангардистських творів архетипи колективного безсвідомого можна говорити про міфологізацію, точніше про неоміфологізм, притаманний модернізму і в дещо інших іпостасях виявлений в авангардному мистецтві.

Апеляція до міфу має свою історію в європейській культурі. Спалах зацікавленості античністю в епоху Ренесансу дав перші паростки повернення до міфологічних образів, що заповнили як образотворче мистецтво, так і літературу та театр. Ці образні системи набули дещо статичного, навіть склерозованого вигляду в часи класицизму, коли вважалося гарним тоном вдягати персонажів трагедій у шати олімпійських богів і міфологічних героїв.

Свої видимі трансформації міфологізм переживає в епоху романтизму. Відбувається його своєрідне наповнення життєвою енергією, помноженою на довільне переплетення античності з християнством, а також з язичницькими, германськими і слов'янськими мотивами. Тут наявне використання уже не форми міфу, а його духу (Є. Мелетинський).

Втім, повернення до міфу як до позачасових, архаїчних моделей людського існування відбувається саме в мистецтві модернізму. При тому, що зовнішні ознаки міфу неначе зникають, а точніше сказати, йдуть в глибинні шари мистецького твору.

Міфологізм у модерністському мистецтві, в літературі зокрема, значною мірою спирався на концепції новітніх (на той час) філософських систем, скажімо, Ф. Ніцше, З. Фройда, К.-Г. Юнга, які, зі свого боку, черпали свої узагальнення в образних системах модерністської творчості.

Якщо вести відлік від натуралістичного роману останньої третини XIX ст, де простір і час, в якому відбуваються події, світ речей, деталі побуту зображалися з усіма подробицями, то впадає в око дивна метаморфоза всіх цих компонентів у модерністській прозі. Неначе наслідуючи детальний, поданий як під збільшувальним склом, опис речей і ситуацій, автори занурюють їх у безсистемний хаос, де зникають причинно-наслідкові зв'язки, де простір і час втрачають свої

реальні параметри. Це надзвичайно точно помітив К.-Г. Юнг, аналізуючи славнозвісний роман Д. Джойса: «Вражаючою особливістю "Улісса" є абсолютне "ніщо", яке відкривається за тисячною завісою; воно не належить ні матерії, ні духу і холодно дивиться на нас з глибин космосу, подібно до місяця, дозволяючи комедії народження і руйнації рухатися своїм шляхом»[10].

Саме в цій «"космічній свідомості" є сила впливу джойсівського "Улісса", що веде нас у символічний час – той невизначений період, коли можливе пряме співвідношення гомерівського Одіссея, який пливе між Сціллою і Харибдою, і дублінським пеклом джойсівського "Улісса"»[11].

Спостерігаючи на сотнях сторінок трагедію «деперсоналізованої» особистості «еврімена», письменник, на думку Юнга, прагне досягти абсолютної об'єктивної свідомості. І це відкриває шлях для повернення до своєї істинної самості, що і є, власне, поверненням Улісса до рідної Ітаки.

Існує думка, що, попри всю розмитість абрисів кожного з персонажів роману, незаперечною є їх «архетипальна основа».

Як і в «Чарівній горі» Т. Манна, як і в романах Ф. Кафки, тут настійливо звучать мотиви ініціації, котра трактується як повернення до себе, як можливість, зрештою, знайти самого себе.

Є. Мелетинський називає ініціацію одним з найдревніших ритуально-міфологічних комплексів, зауважуючи свідоме використання і Д. Джойсом і Т. Манном наукових напрацювань Д. Фрезера, автора «Золотої гілки» – визначного дослідження світової міфології та ритуалів.

Поетика міфологізування, на думку Є. Метелинського «використовує ритуально-міфологічну повторюваність для вираження універсальних архетипів і для конструювання самої оповіді, а також і концепцію соціальних ролей-масок, що легко змінюються акцентуючи взаємозамінність, плинність персонажів»[12].

До речі, аналізуючи міфологізм Ф. Кафки, Є. Мелетинський зауважує співзвучність його творчості з експресіонізмом. Саме цей напрям у кіномистецтві сконцентрував у собі всеосяжні міфологічні структури, що стають своєрідним ключем до розуміння трагічної долі «еврімена» XX ст. Традиційно відлік цього напряму в кіно ведеться від «Кабінету доктора Калігарі» Р. Віне. Проте і Лотте Айснер, і Зігфрід Кракауер, визнані знавці експресіоністського кінематографа, вказують на більш ранній період, зокрема у Айснера йдеться про «Гомункулуса» Отто Ріпперта (1916 р.). В експресіоністський ряд можна включати і ранні, довоєнні стрічки з Паулем Вегенером – «Празький студент» Стілана Рійє (1913 р.) і «Голем» П. Вегенера і Г. Галена (1914 р.).

Стрічка «Празький студент» продовжила традицію романтиків, зокрема відомої повісті А. Шаміссо «Дивна історія Петера Шлеміля», а також твору Р. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда».

В основі цієї прози, так само, як і фільму, покладено прадавній архетип двійника, що привертав посилену увагу у світлі фройдівського вчення про несвідоме. Герої опиняються в трагічній ситуації, не маючи змоги визначити своє «Я» і здолати того «Іншого», який невидимо, але владно присутній в особистості кожного. Управляти двійником, що реалізується в тіні або дзеркальному відображенні, неможливо, він завжди виходить переможцем, нав'язуючи свою злу волю.

Міфологема штучної людини теж має глибоке коріння. Класичним прикладом є «Франкенштейн» М. Шеллі. Втім, тут переплітається чимало мотивів. Зокрема, йдеться про сили, викликані до життя самою людиною, котрі в якийсь момент стають ворожими для неї. Цей мотив актуалізувався під час Першої світової війни, коли визначні винаходи в науці і техніці, що були здійснені на рубежі століть, обернулися не на благо людини, а стали страшним знаряддям її знищення. Так і Голем, вирвавшись з-під влади раббі Льова, привносить у світ хаос і руйнацію.

Як породження хаосу сприймається і робот-двійник Марії, героїні лангівського «Метрополіса». Створена безумним ученим, вона приходить у світ, щоб посіяти темні пристрасті, ворожнечу і розбрат.

Цікаво, що авангардисти також не раз вдавалися до образу штучної людини, але з протилежним емоційним навантаженням. Причому творцем цього нового Гомункулуса стає кінокамера. Ось рядки з маніфесту Вертова: «Кіноки. Переворот»: «Я – кінооко, я створюю людину більш довершену, ніж Адам, я створюю тисячі різних людей, за різними попередніми кресленнями і схемами.

Я – кінооко. Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і швидкі, у третього голову, найкрасивішу і найвиразнішу, і монтажем створюю нову довершену людину»[13].

Авангардисти не страждали, як романтики та експресіоністи, «комплексом Франкенштейна». Вони були сповнені віри в те, що створена зусиллями науки чи мистецтва особистість завжди має в собі позитивне, творче начало. Такими були

«Фосфорична жінка» у Маяковського або героїня сценарію ФЕКСів «Жінка Едісона».

У маніфесті «Ми» Вертов заявляє про своє неприйняття сучасника, відсутність підстав у «мистецтві руху» приділяти йому увагу.

«Наш шлях – від шкутильгаючого громадянина через поезію машини до довершеної людини»[14]. Чи не співзвучні ці рядки зі знаменитими словами Заратустри про його зневагу до сучасників, про людину як «те, що слід подолати, що людина – це міст, а не мета»[15].

Свою ідеальну людину створив за допомогою могутньої сили кіноапарату і Л. Кулешов. Завдяки монтажу на екрані можна було побачити нову людину, дівчину, якої не існувало в реальності. Не покладаючись лише на можливості монтажу, Кулешов волів бачити у передкамерному просторі особистостей, «які б змогли виховати своє тіло в планах точного вивчення його механічної конструкції»[16].

Митець переконаний, що саме такі «чудовиська» потрібні кінематографу. Він вже бачить їх на світовому екрані, де взірцями є Аста Нільсен і Чарлі Чаплін. Чапліна він називає першим учителем студентів експериментальної групи Державного інституту кінематографії. Кулешов чітко формулює принципи їх роботи, «загартованої армії механічних людей: ми нині на основі точних розрахунків і експериментальних робіт вивчаємо тіло людини як механізм і не тільки тому, що ми естетично любимо машини, а тому, що тіло людини справді механізм»[17].

Ще одна авангардистська школа залишила свій виразний слід в історії кіно. Це ФЕКСи – Фабрика ексцентричного актора Козінцева і Трауберга.

В цьому разі йдеться лише про так і не реалізовану спробу втілити своє бачення штучної людини, що мала місце в сценарії «Жінка Едісона». Ось його зміст. Великий американський винахідник дарує людству своє нове створіння. Звичайно, цей процес було показано в притаманній ФЕКСам ексцентричній манері.

«Едісон в кріслі – ззаду, сидить на колбі з киплячою водою. У воді величезне яйце, що його висиджує Едісон»[18].

Далі вибух – і з'являється чудесна міс. Вона наділена чарівною силою приводити в рух будь-які прилади і машини. Та винахідник-капіталіст робить фатальну помилку: до колби, де зародилася чудесна міс, потрапив клаптик газети «Правда». Тому в її голівці оселилися комуністичні ідеї. Вона полишає буржуазну Америку і поспішає до батьківщини всіх трудящих – СРСР. Опинившись у Петрограді, штучна міс називає себе Октябриною і починає безжально боротися із залишками старого побуту, який бурхливо проростає на НЕПівському ґрунті.

Цей фантастичний сюжет, що потім мав своє продовження як у «Пригодах Октябрини», так і в сценаріях В. Маяковського, було навіяно популярними тоді романами, зокрема Вільє де Ліль-Адама «Єва майбутнього» і, особливо, «Альрауне» Г. Еверса, письменника, безперечно, близького експресіоністам за своїми естетичними уподобаннями.

Альрауне, чиє ім'я пов'язане із старовинними германськими легендами про кобальдів і фей, з'являється на світ завдяки небезпечним експериментам із штучним заплідненням. Її мати – повія, а батько – вже страчений злочинець. Автор наділяє свою героїню надзвичайною, надлюдською силою викликати дикі почуття, штовхати людину у безодню гріха.

Альрауне діє як могутня сила природи, як втілення фройдівської опозиції «ерос-танатос». Фатальні пристрасті, що їх породжує ця жінка, завжди ведуть її жертви до неминучої загибелі. Та згодом Альрауне зустріне людину, яку щиро покохає, і тим самим підпише собі вирок. Як і її посестри, русалки і феї, що перекочували до творів романтиків із народних казок та легенд, вона, поцілувавши коханого, втратить свою чудесну силу і принесе себе в жертву суто людським почуттям.

Героїня сценарію Козінцева і Трауберга теж припинить своє існування, але не задля кохання, а, як на думку авторів, задля більш високої мети. Та звернімося знову до тексту лібрето сценарію.

Волховбуд «готовий до відкриття, затримка лише в одному відсутньому кесоні. Октябрина перетворюється в цей кесон, і її занурюють у воду. Волховбуд діє. З першою хвилею струму в Петрограді всі ознаки старого побуту вмирають, машини починають діяти – спалахують лампочки, працює кіно, мчать авто і трамваї. Петроград повертається в СРСР»[19].

Німецький дослідник Г.-Й. Шлегель цілком обґрунтовано вважає, що «Жінка Едісона» була продуктом не лише петроградських ФЕКСів, а й російського авангарду в цілому.

І знов-таки, звернімо увагу на той факт, що навіть авангардистська ексцентрика далеких від будь-якої містики ФЕКСів, несла в собі, досить несподівано, похмурі віщування. Мільйонам людей випадає вимостити своїми кістками русло Біломорканалу, лягти шпалами на безкінечних

північних залізницях, вкрити собою дно рукотворних морів. У тоталітарному технократичному суспільстві в цьому бачили навіть своєрідну запоруку безсмертя. Згадаймо лише хрестоматійні рядки вірша Маяковського «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». Великий співець революції щиро вірив, що таке перевтілення – то шлях особистості до вічного життя, а суспільства до загального щастя.

Невмолимий рух часу продемонстрував усю фатальність помилок митців, що йшли в єдиному строю з тими, хто бажав зруйнувати все «до основанья».

Епоха жорстоких воєнних зіткнень і злочинів не могла не виявити ще однієї міфологеми – володар і покірний раб, який сліпо виконує всі накази свого повелителя. Автори сценарію знаменитого експресіоністського фільму «Кабінет доктора Калігарі» шукали відповідь на питання, що хвилювало тоді європейське суспільство: чому мільйони громадян ішли на смерть за повелінням безумної влади. У фільмі виводяться постаті злочинного гіпнотизера, доктора Калігарі та його покірного раба, сомнамбули Чезаре, який за наказом здійснює жахливі і безсенсовні вбивства. Образ Калігарі, створений знаменитим німецьким актором Вернером Краусом, по праву можна назвати «кафкіанським», оскільки в ньому , як і у постатях, що виникають на сторінках прози письменника, жахливе, відштовхуюче поєднується з жалюгідним і комічним.

Мотиви, котрі поринають у глибини історії й безсвідомого, кристалізуються в трагічній дилемі – тиран і хаос. На думку З. Кракауера, її мала вирішити німецька нація після Першої світової війни.

Центральною темою «Кабінету доктора Калігарі» Кракауер вважає історію колективної душі, фатально роздерту між тиранією і хаосом. Митці в період з 1920-го по 1924 роки наполегливо поверталися до неї та варіювали її.

Порівнюючи фільм Віне з картиною Ф. Ланга «Доктор Мабузе, гравець», німецький дослідник вбачає їх подібність у тому, що обидві стрічки доводять нероздільність хаосу і тиранії. Хаос, власне, породжує тиранів, як «сон розуму породжує чудовиськ» (Ф. Гойя). Марно намагатися зробити якийсь вибір. Його не існує. Ці два явища завжди пов'язані.

Аналізуючи «Галерею тиранів», що з'являлась у фільмах експресіоністів, Кракауер зауважує візіонерські мотиви в цих стрічках, проводячи єдину лінію «від Калігарі до Гітлера».

В експресіоністичних фільмах хаос охоплює не лише людські долі. Він панує і в світі речей, що неначе оживають і стають його матеріалізованими символами. Рух речей набуває символічності, зокрема, рух по колу. В «Кабінеті доктора Калігарі» його зловісний персонаж з'являється на ярмарку, де в центрі майдану, заповненого натовпом, невпинно крутиться карусель.

Обертальний рух рулетки у фільмі «Доктор Мабузе, гравець» теж відтворює той страшний хаос «підпільного», злочинного світу, з якого черпає свою темну енергію його повелитель.

Варто простежити впливи образів в інших кінематографіях, зокрема в радянській, де сама назва фільму ФЕКС «Чортове колесо» вказує на той небезпечний вир суспільного дна, який затягує і мало не знищує молодого матроса, головного героя фільму.

На згадку спадає й більш пізній фільм – «Іван Грозний» С. Ейзенштейна, а саме його друга серія, де експресіоністські впливи незаперечні. Маємо на увазі знаменитий бенкет опричників і танець у машкарі улюбленця Грозного Алєксєя Басманова. Він завершується майже «шаманським» крутінням по колу, після чого починаються жорстокі веселощі царя і його слуг, які завершуються макабричною сценою вбивства під темними склепіннями собору.

А чи звертались до теми хаосу авангардисти? Так, але мав він у їхньому трактуванні інше забарвлення. Вони неначе закликали його, вірячи, що хаос принесе відродження і на його місці виникне новий прекрасний світ. Недарма в авангардному середовищі мали активне поширення революційні ідеї. Прикладом може послугувати нереалізований сценарій Блеза Сандрара «Кінець світу, що знятий для кіно ангелом собору Паризької Богоматері». Світ руйнується і повертається до першоматерії, але для того, щоб відтворитися у нових, більш довершених формах буття. Дослідники вбачають вплив образів, створених фантазією Сандрара на фільм його друга Ф. Леже – «Механічний балет». Слід згадати і «Антракт» Рене Клера, котрий трактувався як загибель здорового глузду, якого, втім, нікому не шкода.

Цікаво, що наприкінці століття ідеї, які мали місце на його початку, знову актуалізувалися. Постмодерністські мислителі вводять поняття хаокосму. Те, що традиційно протиставлялося, зливається в певну єдність, породжуючи нову якість.

Слід згадати думки Умберто Еко про лабіринт, блукаючи яким, можна знайти чимало за-

лишків артефактів, котрі можуть стати цеглинами нових мистецьких утворень.

Предмети, що з'являються у фільмах експресіоністів, відсилають глядача до міфологічних. архетипних глибин. Таким є міфологема дзеркала, що у віруваннях багатьох народів наділяється таємничими магічними якостями. Найвиразніший приклад, який ми вже згадували, це «Празький студент», сюжет, що його було відтворено, починаючи з 1913 року, кілька разів.

Якщо ми звернемось до французького імпресіонізму, що традиційно називається першим авангардом, який, на нашу думку, наближується за своєю естетикою до модернізму, знайдемо там фільм Жана Епштейна «Потрійне дзеркало» (1927). Режисер пригадував, що ідея фільму виникла, коли він в готелі спускався східцями, стіни над якими прикрашали дзеркала. Цей прохід вразив режисера можливістю побачити себе без ілюзій, відчути зустріч з самим собою, змусити «поринути в жахливий центр самого себе».

Епштейн вдається до драматургічного прийому, який більш ніж на десять років принесе славу фільму «Громадянин Кейн» О. Веллса. Кожне із дзеркал відбиває долю закоханої жінки, яка розповідає про свого коханого. Це та ж сама людина, але кожна коханка бачить його по-своєму. Додається ще один – імперсональний погляд – погляд долі, погляд, що не належить людині[20]. Згадаймо тут знову джойсівського «Улісса». Пригадується також остання стрічка Алена Рене «Любити, пити і співати...», що має подібну структуру. Оточення не може розгадати, впіймати сутність людини, його наздожене лише відчужений погляд – погляд кінооб'єктива, що дорівнює поглядові фатуму.

Від містичних і фаталістичних міфологем дзеркала авангардисти наполегливо йшли до нової візуальності, до погляду на реальність крізь товщу скла. Об'єкт за склом завжди дорівнює самому собі, але разом з тим він потрапляє в інший простір, вже не доступний тому, хто його споглядає. Знаменита інсталяція М. Дюшана «Велике скло» має безліч трактувань і одна з них – метафора кінематографа як нового виду мистецтва, в якому погляд на реальність корелюється зі спогляданням крізь скло об'єктива.

У кінематографі, як модерністи (імпресіоністи), так і авангардисти широко використовували закарбовані у глибинах колективного безсвідомого архетипи, котрі виступали назовні у вигляді блискучих поверхонь, які відбивали або поглинали зображення, віддаляючи його від споглядальника в інший непізнаний вимір, такий близький та реальний і разом з тим недосяжний.

Ще одна міфологема, яка виникає в модерністських творах, з'являється також у авангардистів, набуваючи інших забарвлень. Йдеться про сходи, які згадуються не раз ще у біблійних переказах – скажімо, «сходи Іакова», сходи на зикуратах. Сходи як архітектурна конструкція набули в мистецтві теж символічного значення. Сходи могли вести як у небесні емпіреї, так і до безодні пекла. Знову пошлемося на експресіоністські стрічки, де сходи часто були одним з найважливіших елементів екранних декорацій. Мабуть, найчастіше користувався цією конструкцією Ф. Ланг, починаючи зі своєї стрічки «Втомлена смерть». В оповіді, що лежить в основі сюжету, героїня фільму має здолати таємничі сходи, що зненацька відкриваються в глухій стіні, котра оточує цвинтар. Не менш вражаючими і символічними були сцени на сходах собору у Вормсі в «Нібелунгах». Сходи поєднують горні й нижні світи в «Метрополісі», вони ведуть у таємничі печери, де криється лабораторія безумного вченого.

Щодо камершпілю, то тут сходи, як елемент побутової декорації, теж набувають значення символів. Таку тенденцію можна спостерігати як у «Чорних сходах» Л. Єснера, де сходи стають метафорою трагічного життєвого шляху героїчні, так і в «Осколках» Л. Піка. Дочка залізничника миє сходи, а з верхнього поверху спускається той, хто принесе загибель її родині. У кадрі глядач бачить лише блискучі черевики, що крок за кроком рухаються, змушуючи дівчину відступати.

І нарешті рух сходами швейцара з фільму Ф. Мурнау, що в перших епізодах стрічки «Остання людина» виступає впевнено і велично під захопленими поглядами мешканок прибуткового будинку. А після втрати свого розкішного мундира із золотими галунами і позументами він ледь-ледь, з величезними зусиллями, піднімається нагору, неначе відчувши весь тягар своїх літ.

Звивистими сходами рухаються назустріч невмолимій долі персонажі «Кабінету доктора Калігарі» та «Голема». На думку Л. Айснер, «багато можна б було розповісти про роль сходів у розкритті сюжету і любов німців до них»[21]. Вона ж порівнює використання конструкцій сходів російськими авангардистами і німецькими митцями-експресіоністами, зауважуючи, що для перших важлива механічно-конструктивістська сторона, а для других переважає метафізична, символічна концепція[22].

Айснер мала на увазі передусім декорації в спектаклях Таїрова і Мейєрхольда (додамо від себе – і Курбаса), де сценічні конструкції, в яких переважали стилізовані сходи, змінювали пропорції тіла і пластику виконавців.

У фільмі «Страйк» С. Ейзенштейна сходи і галереї мають переважно конструктивістське навантаження. Водночас у стрічці «Панцирник "Потьомкін"» вони сприймаються вже не просто як місце, де розгортаються драматичні події, де рухаються маси людей, як, скажімо, в «Укразії» П. Чардиніна. Вони стають майже сакральним простором, де шеренги солдат, які рухаються механічно, зіштовхують людей у безодню смерті.

У пошуках ритму, що має об'єднати окремі епізоди фільму «Механічний балет», Ф. Леже вводить повторювані кадри жінки, що з пакунком білизни повільно рухається сходами. Якщо у згаданому фільмі «Чорні сходи» архітектурна конструкція мала акцентувати сумну долю героїні, яка з важкими кошиками щоранку піднімається нагору, то для Леже цей рух сходами – лише формальний прийом, що задає епізодам певний ритм.

Якщо в модернізмі, зокрема в експресіонізмі, переважає символіка речей, зображення яких має в собі певне архетипальне значення, то для митців авангарду особливого значення набуває ритм, що передає глибинні космічні закономірності існування, як світу, так і людини в світі.

Згадаймо, якого значення ритму в монтажних побудовах надавав Ейзенштейн. В одній з найпринциповіших своїх праць «Діккенс, Гріффіт і ми» видатний кіномитець саме в точно вивірених ритмічних монтажних побудовах бачив перевагу німого радянського кінематографа. Надзвичайним відчуттям ритму був наділений О. Довженко. Про це свідчать його німі шедеври і особливо бездоганно ритмічно організований «Арсенал». У його монтажній побудові однаково важливими були як ритми руху, так і статичні кадри, що ставали свого роду могутніми емоційними акцентами.

Тяжіння до ритуально-міфологічних комплексів, до архаїчних символів, характерно як для модернізму, так і авангарду. Втім, поділяючи з модернізмом ці його риси і характеристики, авангард відчутно радикалізує їх. І модернізм, і авангард прагнуть відкрити мову безсвідомого, проте авангард більш відверто апелює до його символів. Саме в авангарді переважає тяжіння до трансгресії, до перформансу, що інколи набуває забарвлення ритуалу, до гротеску й абсурду.

Всіма цими засобами авангардне мистецтво прагне впливати на безсвідоме рецепієнта, викликати шоковий стан, хай негативну, але активну дієву реакцію, навіть виходячи за межі естетичного. Свідченням таких спроб є знамениті дадаїстські маніфести, що належать перу Ф. Пікабіа, або Р. Хюльзенбека. Вони сповнені не лише зниження мистецької цінності визнаних творів, а й відвертих особистих образ тих, хто готовий їх традиційно сприймати.

Щодо модерністського мистецтва, то тут опозиція «митець–реципієнт» найбільш узагальнено виявилась у поглядах Х. Ортеги-і-Гассета. З нашої точки зору «елітаризм» іспанського філософа не був таким вже безпідставним. Вік індустріалізації логічно вивів на перший план мистецтво для мас великих міст, і одним з найважливіших його складових став кінематограф. Не можна не визнати правоту Ортеги-і-Гассета в тому, що високе мистецтво в цілому ніколи не викликатиме інтересу широких кіл читачів/глядачів. Воно житиме в часі, «обслуговуючи» нові й нові покоління тих, що здатні відчути його істинну цінність.

Якщо звернутися до кіно, то неважко переконатися, що бокс-офіс екранних бойовиків завжди перевищує надходження від лауреатів найвідоміших кінофестивалів, які на всі часи лишаються надбанням завзятих синефілів.

Натомість авангардні твори зі своєю претензією впливати на свідомість «тут і тепер», нести в маси революційні ідеї, які миттєво «переплавляються» в революційну дію, ставали свого роду «вождями», за якими маси не поспішали прямувати.

«В авангардному мистецтві прагматика виходить на перший план. Головним стає дієвість мистецтва. Воно покликане вразити, розтормошити, викликати активну реакцію людини збоку»[23].

Одним з улюблених прикладів вітчизняних кінознавців є повстання малайзійських матросів голландського воєнного корабля після перегляду фільму Ейзенштейна «Панцирник "Потьомкін"». Посилання на цей історичний факт здається тою самою мірою наївним, як і випадок у театрі, коли революційний матрос кинувся на Яго з маузером.

Радянський кіноавангард, розквіт якого припав на другу половину двадцятих років, користуючись величезним успіхом у синефілів усього світу, викликав дуже скромну зацікавленість у вітчизняного глядача. Цю ситуацію майже в розпачі коментував А. В. Луначарський, зауважуючи, що «не можна отримувати прибуток за рахунок високоідейних картин... Звичайно, замовчується той факт, що «Панцирник "Потьомкін"» у нас ніякого успіху не мав. Зал прем'єри був більш, як напо-

ловину порожній... вражаюча «Мати» Пудовкіна, справжній шедевр російського кінематографа, пройшла в Москві надзвичайно невиразно»[24].

Можна пригадати майже анекдотичний випадок, коли один з директорів київського робітничого клубу почав вимагати грошової компенсації за те, що його змусили замінити невибагливу, але успішну комедію «Лялька з мільйонами» на стрічку Довженка «Арсенал». Всесвітньо визнаний шедевр ішов у напівпорожньому залі, і в директора клубу «горів» план.

Утім, партійне керівництво країни певний час покладало величезні надії на дієвість революційних стрічок Вертова, Ейзенштейна, Довженка. Та наприкінці 20-х років стає зрозуміло, що ці сподівання не справджуються, що широкі маси потребують жанрового кінематографа, і на кіноавангардистів обрушується шалена критика. В цьому можна переконатися, гортаючи сторінки українського часопису «Кіно» початку 30-х років. Видання, яке починаючи з 1925 року віддавало свої сторінки серйозним дописам, присвяченим вітчизняному і зарубіжному авангардному кіно, на початку тридцятих позначено нападками на Вертова і кіноків, яких звинувачували в «імпресіонізмі», «бергсоніанстві», у схилянні перед «машинерією» і втраті уваги до героїчного сучасника.

Пошук Ейзенштейна в галузі монтажної побудови фільму зверхньо названо «монтажними теорійками».

Партійне керівництво починає розуміти, що найдієвіший вплив на масового глядача має жанровий кінематограф з добре побудованим сюжетом і популярними акторами. «Відступу» авангарду сприяла і поява звуку в кіно, що примусила відмовитись від високої міри умовності, характерної для авангардистських стрічок. Тому найбільш успішними стають фільми, створені за випробуваними голлівудськими стандартами. Так Г. Александров багато чому навчився у американських комедіографів. Його знамениті «Веселые ребята» («Веселі хлоп'ята») вочевидь наслідували як гротескно-абсурдистські стрічки бр. Маркс, так і численні голлівудські музичні фільми. До того ж радянський режисер успішно використовував у цій і подальших своїх комедіях «архетип Попелюшки», що лежав у основі величезної кількості популярних голлівудських стрічок.

Не варто заперечувати і вплив Голлівуду в історичному жанрі. Це відчувається в трактуванні подій і персонажів у знаменитому фільмі Ейзенштейна «Александр Невский». Не забуваймо, що співавтором сценарію до фільму був найбільш послідовний адепт соціалістичного реалізму П. Павленко. Великий режисер ввів у тканину цієї досить пересічної, але безперечно «глядацької» стрічки геніальні епізоди битви на Чудському озері. Ці епізоди вражають своїм блискуче знайденим ритмом. Саме за це високо цінував Ейзенштейна А. Тарковський, ставлячись в цілому критично до звукових фільмів свого великого попередника.

Ритм був тим надбанням, що відзначав найвиразніші творіння авангарду і пов'язував його з архаїчними ритуалами, виводив у виміри сакрального.

Саме ритми авангардистських фільмів були могутнім засобом дії на несвідоме, пробуджуючи емоції та інстинкти, дію яких важко було запрограмувати і передбачити. Митець-авангардист завжди готовий був до трансгресії, до перетину межі від естетичного до реальності.

Як модерністські, так і авангардистські твори мають у собі комплекс карнавальних мотивів з їх ритуально-міфологічним наповненням. Втім, якщо в модерністських творах наявна карнавальна гра масок, які відсилають читача/глядача до первинних архетипів, то в авангарді переважає момент карнавальної динаміки, руху.

Карнавальність, що своїм корінням сягає мистецького синкретизму, виводить авангардне мистецтво до нових ступенів – ступенів синтезу. Прагнення здолати межу між мистецтвами (один з перших прикладів ми знаходимо в розписах Альтамірської печери доісторичних часів) знаходить свою реалізацію в авангардному живописі.

Картина М. Дюшана «Оголена, що спускається сходами» (1912 р.), виконана в кубістській манері, являє собою свого роду «покадрове» зображення руху умовної жіночої постаті. І все ж тільки кінематограф здолав бар'єр, здавалось би, назавжди визначений генієм Просвітництва – Лессінгом у його творі «Лаокоон».

Кіно як «чудесний новий різновид мистецтва, що спаяв у єдине ціле, в єдиний синтез і живопис з драмою, і музику зі скульптурою, і архітектуру з танцем, і пейзаж з людиною, і зримий образ із виголошеним словом»[25] для С. Ейзенштейна і стало втіленням універсального синтезу, що не лише об'єднує в гармонічну єдність (не концерт) традиційні мистецтва, а й долає поділ між понятійним і чуттєвим, між мистецтвом і реальністю, виступаючи як універсальний засіб комунікації.

Щоправда, через кілька десятиліть прозвучать рішучі заперечення думкам Ейзенштейна щодо його визначення синтетичності кінемато-

графа: «Кажуть, що кіно є мистецтвом синтетичним, що воно засновано на участі багатьох суміжних мистецтв: драми, прози, акторської творчості, живопису, музики... Але насправді виявляється: ці мистецтва своєю "співучастю" здатні так боляче вдарити по кінематографу, що він миттю перетвориться на еклектичну плутанину або (в кращому випадку) на псевдогармонію, де не знайдеш справжньої душі кінематографа, тому що вона саме у цей момент і гине»[26].

Таке рішуче заперечення «горезвісної синтетичності кіномистецтва» висловив Андрій Тарковський, який вважав себе послідовним антиавангардистом. Для нього поняття «авангард» позбавлене будь-якого сенсу. Тому важко не погодитись з думкою Г. І. Шлегеля, що Тарковський повертається до предавангардистських позицій символізму[27]. Додамо від себе, що творчість митця – виразний приклад звернення до модерністської естетики, яка, на нашу думку, з'явившись історично в доавангардний період, надалі рухалась паралельно з авангардистським пошуком. Можна цілком обґрунтовано співвідносити його фільми зі стрічками французьких кіноімпресіоністів, яких традиційно відносять до першого авангарду, з «їх загадковою системою метафор, повною дзеркал, туманів, що клубочаться, ударів вітру і плинної води»[28].

Як антитеза авангарду у Тарковського сприймається його бачення майбутнього як «антиутопії», як ще одне підтвердження трагічної недосконалості світу, в якому ми існуємо.

Водночас авангард, особливо на ранніх етапах свого існування, в своєму радянському варіанті був схильний до найбільш відвертого оптимістичного утопізму, до бачення в течії повсякдення виразних рис світлого майбутнього. І тільки беззаперечний талант таких митців, як Д. Вертов, С. Ейзенштейн, О. Довженко давав їм можливість показати в обрисах світлого майбутнього монструозні риси тоталітаризму, що невмолимо насувалися. Слід також згадати думку митця, що зробив значний внесок у здобутки авангарду, а саме Л. Трауберга, який твердив, що соціалістичний реалізм 30-х років готувався протягом 20-х. Саме тоді визрівала тоталітарна свідомість.

Серед рис, що поєднують і разом з тим «розводять» у протилежні простори модернізм і авангард, є бачення і трактування випадковості в мистецтві. Якщо згадати того самого джойсівського «Улісса», то день блукань його персонажів вулицями Дубліна постає як дивне мереживо всіляких неочікуваних випадків і збігів, які ще і ще раз акцентують відсутність будь-яких причинно-наслідкових зв'язків, демонструють похмуру абсурдність людського існування.

Щодо авангарду, то в найбільш репрезентативних його творах, бачимо не лише «буяння», «розгул» авторської сваволі, що відкидає будь-які закономірності. Наголошено на домінуванні випадковості в самому творчому процесі. Ханс Ріхтер наводить за приклад історію з художником дадаїстом Г. Арпом. Працюючи над одним із своїх малюнків, митець, незадоволений результатом, розірвав папір на клапті і кинув їх на підлогу. «Коли за деякий час погляд його випадково знову впав на ці клапті, розкидані на підлозі, його вразило їх розташування. Воно набуло експресивної сили, яку він марно шукав весь час... Те, чого йому не вдавалося добитися перед цим – тобто потрібної виразності – докладанням усіх зусиль, склалося випадково збігом жесту його руки і польоту паперу»[29]. На думку Ріхтера, в цій ситуації в митцеві говорить безсвідоме і він готовий визнати випадковість новим стимулятором художньої творчості. Таким самим принципом випадковості керувалися вже згаданий Ман Рей, який розсипав залізну стружку на поверхню фотоплівки, або ж і сам Ріхтер, створюючи свої абстрактні композиції.

Випадковість, на думку Ріхтера, була запорукою виходу за межі окремих мистецтв, «від абстрактних форм до сувою, від сувою до фільму»[30].

Наслідуючи К.-Г. Юнга, який трактував випадковість як «безпричинну впорядкованість, як означення стану, який встановлює порядок поза казуальністю», дадаїсти твердили, що «закон випадковості <...> може бути засвоєний лише при повному віддаванні безсвідомому»[31].

Розглянувши важливу як для модернізму, так і для авангарду категорію випадковості, можна знайти ще одне підтвердження того, що і перший і другий апелюють до безсвідомого як до найважливішого підґрунтя творчих процесів.

Їх об'єднує приналежність до парадигми некласичної естетики, що знайшла своє продовження в практиці постмодернізму, яка в значному вигляді, інколи через пряме заперечення, поєднувала в собі в собі риси як модернізму, так і авангарду.

Свого роду «ключ» до глибинних змін, що відбуваються в сучасному мистецтві, його взаємодію з часовими потоками запропонував один із сподвижників К.-Г. Юнга Еріх Нойманн в есеї «Мистецтво і час»[32].

Пов'язуючи мистецтво з конкретною епохою, автор основний акцент робить на тих контекстах, в яких існує сучасне мистецтво.

Виходячи з позицій аналітичної психології, Нойманн концентрує увагу на архетипах колективного безсвідомого, які, існуючи як позбавлені форми психічні структури, набирають видимих абрисів у мистецьких творах.

Протягом історії відбуваються зміни і трансформації того, що вчений називає культурним каноном, пов'язуючи його як зі змінами індивідуального «его», так і колективної свідомості. Але головною рушійною силою є не «его» і не свідомість, а передусім колективне безсвідоме, що вступає у плідну взаємодію з культурним каноном і з індивідуальною творчістю.

Для сучасного світу характерним є протистояння свідомого і безсвідомого. У цьому протистоянні і проявляється покликання митця, який має зруйнувати старе, що втілене в культурному каноні і традиційних цінностях, і дати шлях новому. Разом з тим у цьому й полягає трагедія людини, здатної творити нове в мистецтві.

«Коли безсвідоме за допомогою митця виривається назовні, коли архетипи прагнуть з'явитися у світ, щоб надбати форму в світі, тоді митець настільки ж далекий від людей, що його оточують, наскільки ж він близький їхній долі. Бо він виражає майбутнє своєї епохи і надає цьому майбутньому форму»[33].

Вчений зауважує ті труднощі, котрі виникають при аналізі сучасного мистецтва, оскільки дослідник занурений у психологічне поле, частиною якого є і це мистецтво.

При руйнації культурного канону суспільство зазвичай занурюється у стан хаосу, і, як свідчить історія, кінець кожної конкретної епохи постає як кінець світу в цілому. Принагідно згадаємо О. Шпенглера з його «Занепадом Європи», де такі тенденції проявлялись у всій повноті. Нойманн вважає, що нині «розпад нашого культурного канону очевидний і загальні ознаки цього розпаду характеризують наш час і його вираження в мистецтві»[34]. Сучасним митцям притаманне почуття зневіри, загальної руйнації, втрати надійного ґрунту. Вчений стверджує, що найвищим проявом мужності митця в сучасній ситуації є здатність визнати існування хаосу, який насамперед проявляється в розпаді мистецької форми.

Проявом тенденції до руйнування є перетворення реального світу в сучасному образотворчому мистецтві на суцільну ілюзію, що почалося ще з імпресіоністів, які відмовилися від глибинної перспективи, маніпулюючи об'єктивним світлом і кольором. Закони композиції послідовно руйнуються, що знаходить свій вияв у літературі, де Нойманн проводить лінію від Гете до Достоєвського, від Достоєвського до Пруста і далі до Джойса. Інший ряд дослідник вибудовує від «Мобі Діка» Г. Меллвіла до Е. По, Ш. Бодлера, експресіоністів і Ф. Кафки. До цього ряду також включені сучасні детективні романи і фільми, де панує nigredo, що вирвалися назовні з пекла, як на картинах Босха.

Важливо, що в цьому контексті автор дослідження звертається до детективних романів і фільмів. Надалі це дасть можливість простежити трансформацію детектива на екрані як ще один вияв модерністського мистецтва в кінематографі (фільм-нуар). Констатуючи панування хаосу, Нойманн вказує, що «хаос проявляється зсередини; це – небезпека, що діє зсередини; і сучасне мистецтво, можливо, більш ніж мистецтво будь-якої іншої епохи, зосереджено на внутрішньому світі» [35].

Не можна не визнати також, що сучасне мистецтво позначене тавром дегуманізації, до якої веде розклад форм зовнішнього світу, який занурюється у первісну матерію.

«Великі митці свідомо використовують ситуацію, розчиняючи сформовану зовнішню реальність у потоці почуттів і дій, який хоч і витікає зсередини, проте піддається керуванню, це в рівному ступені відноситься до Клеє і Шагала, до Джойса і Томаса Манна»[36].

Аналізуючи далі особливості творчості сучасних митців Нойманн зауважує певну закономірність їх відходу від зображення зовнішнього світу. Здається, сам процес творення заміщає художникові його кінцеву мету, він весь занурюється в пошук форм. «Динаміка замінює композицію, енергія кольору і форми замінює ілюзію зовнішньої реальності, аморфне змінює звичайне і очевидне, а розклад і безодня виганяють комфорт і "натюрморт"»[37].

Автор нагадує, хто називав сучасне мистецтво «мистецтвом дегенератів». Адже текст було опубліковано вже у післявоєнні роки. Справді, тоталітаризм усіх форм і забарвлень з однаковою ненавистю ставився до мистецтва модернізму і авангарду, бо над усе прагнув зберегти стабільність своєї влади. Тому некерований хаос, навіть у естетичній сфері викликав гостру реакцію в тоталітарних суспільствах. Згадаймо переслідування так званого формалізму в 30-х рр., коли об'єктами критики стали і художники, і композитори, і літератори, і кінематографісти.

Після короткої відлиги переслідування модерністського мистецтва поновилося з новою силою в 60-х роках, коли система вступила в період

застою і будь-що прагнула зберегти культурний канон соціалістичного реалізму, який уже жодні зусилля не могли врятувати від руйнації.

Втім художник, як і людство в цілому, повинен набратися мужності й подивитися в обличчя цьому хаосу, надати йому творчої форми. Лише в такому разі хаос можна здолати і скористатися його плодами.

Як послідовний адепт аналітичної психології Нойманн вважав, що «як індивідуум, так і особистість відчувають пробудження колективного безсвідомого як компенсацію за розклад нашого культурного канону і наших постійних цінностей. Його внутрішнім, психічним виявленням є сучасне мистецтво, але воно виявляється і в зовнішньому світі – потоком релігійних, духовних і художніх форм, що виплескуються з колективного безсвідомого в свідомість західної людини»[38].

У поглядах Нойманна є певні паралелі з точкою зору П. Сорокіна, який вважав, що на зміну чуттєвому мистецтву, що вкоренилося в епоху Ренесансу має прийти мистецтво ідеалістичне, що не буде зосередженим лише на зовнішньому боці життєвих явищ.

Як психоаналітик Нойманн вдається до дещо інших пояснень. Вчений вважає, що на зміну архетипу Неба, котрий домінував у епоху середньовіччя, приходить архетип Землі. В цьому він і вбачає революцію в архетипальній структурі безсвідомого.

Водночас «сучасне мистецтво схиляється до радикального спіритуалізму, піднесення таємничих, надособистісних сил життя і смерті, котрі вивергаються зсередини, щоб компенсувати матеріалізм, що домінує в картині нашого часу, матеріалізм, що обумовлений піднесенням архетипу Землі в епоху Відродження»[39].

Архетипи колективного безсвідомого трактуються аналітичною психологією як позбавлені форми психічні структури. І лише мистецтво надає їм чуттєві, видимі форми. Саме через них, через мистецькі засоби і прийоми, барви і слова відбувається оформлення тих духовних символічних образів, через які виявляються зв'язки між реальним світом і сферою архетипів.

Творчі особистості й стають тим рушійним началом, завдяки якому і знаходять свої форми нові комплекси колективного безсвідомого.

Ці процеси і призводять до руйнації культурного канону, тих архетипічних цінностей, які стали догмою.

Виникає суперечність між динамізмом архетипічного світу і догматичністю культурного канону. Настає та стадія, коли життєві сили колективного безсвідомого входять у протистояння з колективною свідомістю.

На думку Нойманна, саме цю стадію проходить сучасний цивілізований світ.

Місія модернізму й авангардного мистецтва завершується епохою постмодерну, в якій попередні течії і напрями продовжують своє існування у знятому вигляді, довільно переплітаючись і «співпрацюючи» з різноманітними виявами масового мистецтва.

Приймаючи схему аналітичної психології, що її пропонує Нойманн, можна простежити, як вона працює в історичному аспекті, коли відбуваються ґрунтовні зміни як у соціумі, так і в культурі. Як твердить Нойманн, під час руйнації культурного канону суспільство занурюється в хаос і це відбивається в мистецтві. Зауважимо, що цей процес протікає неоднорідно. Сподвижник Юнга вказує, що він діє зсередини і тому мистецтво епохи зламу і потрясіння зосереджено на внутрішньому світі. Це найбільшою мірою стосується тих мистецьких періодів, котрі передують хаосу, який насувається. Хоч, здавалось би, в суспільному житті ніщо ще не віщує катастрофу. За приклад може послугувати епоха Декадансу, який проявлявся в національних мистецтвах, у творчості так званих «проклятих поетів» у Франції, прарафаелітів у Британії, митців «Срібного віку» в Росії. Зауважимо, що цей період французи називали «belle epoqu», а тим часом на Європу насувалася катастрофа Світової війни. Похмурі передчуття виявились у німецькому експресіонізмі, зокрема в фільмах, що були свого роду предтечами цього напряму. Візіонерські тенденції ще більшою мірою проявились у поствоєнний період на тлі національного приниження і розчарування, що охопили німецьку націю після поразки у Першій світовій війні. Так, «Галерея тиранів» у експресіоністських стрічках віщувала ще більшу катастрофу, яка постала зі встановленням тоталітарної нацистської влади. Отже, можна твердити, що модерністське мистецтво було звернено у внутрішній світ і ставало свого роду сигналом для суспільства про наближення хаосу, що пануватиме в усіх сферах життя. До речі, течії і напрями в кінематографі, що несли в собі експресіоністські впливи, такі як французький «поетичний реалізм», або американський «фільм-нуар», при всій своїй орієнтованості на внутрішній світ особистості, були свого роду «барометрами» суспільної ситуації, вказуючи на потрясіння, що невмолимо насувались. Натомість авангардистські напрями

реалізовувались в уже розбурханій катастрофами дійсності. Причому значна кількість представників авангардистського табору готова була взяти активну участь в руйнації старого і побудові нового світу. Це стосується, передусім, радянського авангарду, кінематографічного в тому числі. Не слід забувати, що «батько сюрреалізму» Андре Бретон був певний час членом комуністичної партії. Варто зробити акцент на тому, як різниться ставлення авангардистів і модерністів до аудиторії. Якщо перші готові були демонстративно відсторонитися від неї, задовольняючись вузьким колом своїх однодумців, то авангардисти шукали цих контактів, прагнучі впливати якомога ефективніше на свою аудиторію чи то в соціальному (як «радянські авангардисти» або «італійські футуристи»), чи то в естетичному (як представники німецького «абсолютного фільму», чи «французькі дадаїсти»).

Бажаючи вести за собою маси, авангард рішуче заперечував це право у масового комерційного кінематографа. Та останній у боротьбі за глядача вийшов переможцем. Авангардові, так само як і модерністським напрямам, залишилось вузьке коло поціновувачів, яке сприймало згодом авангардні твори, фільми зокрема, як суто мистецькі явища.

Ця конфігурація почне рішуче змінюватись в епоху постмодернізму, коли виникне своєрідний симбіоз модерністського, авангардного масового мистецтва, де всі компоненти будуть рівноцінними і спиратимуться на нові естетичні парадигми.

---

[1] Цит. за: Модернизм. Анализ и критика основных направлений ; под. ред.. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М. : Искусство, 1987. – С. 155.

[2] Дюллак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия / Жермен Дюлак. – В сб. «Из истории французской киномысли Немое кино. 1911–1933». – М. : Искусство, 1988. – С. 170.

[3] Вюйермоз Э. Музыка изображений / Эмиль Вюйермоз. – В сб. «Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933». – М. : Искусство, 1988. – С. 157.

[4] Делон А. Чистое кино и русское кино / Андре Делон. – В сб. «Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933» ; сост. М. Б. Ямпольский ; [пер. с фр. С. Юткевича]. – М. : Искусство, 1988. – С. 188.

[5] Там само. – С. 188.

[6] Там само.

[7] Там само.

[8] Альбера Ф. Предмет – изображение – образ / Франсуа Альбера // Киноведческие записки. – М., 1989. – Вып. 3. – С. 195.

[9] Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» / Борис Гройс // Вопросы философии. – М., 1990. – № 11. – С. 82.

[10] Юнг К.-Г. Психоанализ и искусство / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн. – Монолог «Улисса». – М. : Ваклер, 1998. – С. 70.

[11] Там само. – С. 71.

[12] Мелетинский Е. Мифологизм в литературе XX века / Е. М. Мелетинский. – Поэтика мифа. – М. : Ин-т мир. лит-ры РАН, 2006. – С. 339.

[13] Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – М. : Искусство, 1966. – С. 55.

[14] Там само. – С. 49.

[15] Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше. – К. : Основи ; Дніпро. – 1993. – С. 196.

[16] Кулешов Л. «Если теперь...» / Лев Кулешов. Собр. соч. : в 3-х томах. – М. : Искусство, 1987. – Т. 1. – С. 91.

[17] Там само. – С. 172.

[18] Козинцев М. Л. Женщина Эдисона. Либретто сценария / М. Козинцев, Л. Трауберг // Киноведческие записки. – 1990. – Вып. 7. – С. 87.

[19] Там само. – С. 88.

[20] Див.: Виноградов В. Стилистические направления французского кинематографа / Владимир Виноградов. – М. : Канон-Плюс, 2010. – С. 69.

[21] Айснер Л. Демонический экран / Лотте Айснер. – М. : Пост. Модерн Текнолоджи, 2010. – С. 66.

[22] Там само. – С. 68.

[23] Шапир М. Что такое авангард? / Михал Шапир // Даугава. – 1990. – № 10. – С. 4.

[24] http: //iknig.net/avtorfedorrazzakov/42626-gibelsovetskogo-kino-intrigi-i-spory-1918-1972-fedor-razzak

[25] Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5. – С. 209.

[26] Тарковський А. Закарбований час / Андрій Тарковський. – К. : Альтапрес, 2011. – С. 66.

[27] Шлегель Г.-Й. Утопия универсального синтеза / Ханс-Йоахим Шлегель // Киноведческие записки. – М., 1994/1995. – Вып. 24. – С. 60.

[28] Там само. – С. 60.

[29] Рихтер Х. Дада-искусство и антиискусство / Ханс Рихтер. – М. : Гилея, 2014. – С. 73.

[30] Там само. – С. 80.

[31] Там само. – С. 77.

[32] Нойманн Э. Искусство и время / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн. – Психоанализ и искусство. –М.– К. : Баклер, 1996.

[33] Там само. – С. 163.

[34] Там само. – С. 176.

[35] Там само. – С. 179.

[36] Там само. – С. 180.

[37] Там само. – С. 183.

[38] Там само. – С. 188.

[39] Там само.