

СЕМІОЗИС ТІЛА В КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ ПОСТЗАЛЕЖНОСТІ

ІРИНА ЗУБАВІНА

Хронологічно період незалежності України пов'язується з 1991 роком, хоча перехідні процеси від епохи авторитаризму до демократії почалися ще за часів «перебудови», фактично з другої половини 1980-х, і збіглися у часі з процесами «культурного переходу» від модернізму до постмодерну з усіма його after- і post-відгалуженнями та модифікаціями. Це обумовило оновлення, трансформацію смислової матриці, спричинило радикальний «антропологічний поворот», ствердивши новий статус тіла і тілесності на екрані.

Одночасно з руйнацією погляду на «тілесний низ» як щось вторинне стосовно духовної, ментальної «надбудови», зростає зацікавленість проблемами *тілесності* у науковій гуманітаристичній культурі та мистецтві. Втім, саме семіозис тіла-на-екрані, тобто процес інтерпретації його як знака з продуктивним породженням значень, наочно свідчить про симптоматику доби — про актуалізацію певних культурних кодів (соціальних, національних, вікових, гендерних тощо), затребуваність тих чи інших машкар, лічин та іміджів.

Важко переоцінити значення жести, поз, рухів людського тіла у вимірі екранної «невербалістики». Розглядаючи різні аспекти знаковості тіла, розуміємо, що тілесна оболонка, як матеріальне вмістилище тонких сутностей, з необхідністю несе інформацію про духовний, інтелектуальний рівень людини. Такий погляд на тіло ко-

релює з типажною теорією, у відповідності до якої ієрогліфіка тіла людини є своєрідним факсимільним відбитком, а її біографія згортається до таких формальних ознак, як вираз обличчя, поза, що мають означати не тільки віковий та соціальний статус людини, а й певні якості її духовно-душевного вмісту. Виходячи з постулату «дух конститує тіло», традиційними для практики візуальних мистецтв (образотворче мистецтво, екранні мистецтва, фотографія) слід визнати опосередковані апеляції до внутрішнього змісту через тіло як оболонку, що несе смислове навантаження.

Дослідження проблематики людської тілесності закономірно **актуалізувалися**, коли інтерпретація диполя дух-тіло позбулась стійкого (установленого протягом століть!) комплексу вторинності матеріальної оболонки.

Амбівалентність ставлення до тіла у ХХ ст. позначилась у поглядах на тілесність як необхідну форму існування у цьому світі, отже — прив'язку до його матеріальної основи; з іншого боку, тіло розглядалось як інструмент тактильних вражень, чуттєвого осягнення-пізнання світу, смислотворення.

У повній відповідності до позиції постметафізика Ж.-Л. Нансі, який вважав, що «тіло — наша оголена тривога» [1, с. 29], в українському кінематографі уже з кінця 1980-х тіло-на-екрані перетворюється на симптом, пов'язаний із заго-

стренням колективного занепокоєння у передній період. Справжнім взірцем антитоталітарної екранної емблематики став фільм Ю. Ілленка «*Лебедине озеро. Зона*» (1989): безіменний втікач з в'язниці — зек / каторжанин — знаходить прихисток у величезному фанерному символі тоталітаризму — «серпі і молоті», що стоїть біля дороги. Отже, знак громадянина ховається у знаку держави.

З перших кроків незалежності «інтерпретація симптоматики» (саме так розуміли семіозис давні греки) дає підстави виявити кілька збурених смислових полів у вітчизняному кінопроцесі означеного періоду [2], що умовно визначали типологію тіла-на-екрані.

Отже, для кінематографа України початку 1990-х характерною є презентація тілесності у трьох основних модулах:

1. Торгуване, стражене тіло (колись — табуйоване, нині — сакральне) центрує фільми про голодомор, холокост і трагедію Бабиного Яру, про політв'язнів та німотних заручників застінків НКВС, бійців УПА.

Потужний масив складають кінематографічні відтворення нашої історії — далекої і не дуже. Канонізовані (підправлені) версії реальних подій, що пов'язані з больовими точками *колективного несвідомого* нації. Фільми цієї категорії зазвичай містять елементи автентичної агіографії (оповіді про святих та героїв), варіації самопрезентаційного міфу. Відтак належать до ритуально-магічних актів візуалізації, що передбачають неабияке «психотерапевтичне» значення.

2. Квазіісторичне тіло (постать козака тощо з відповідною предметовою атрибутикою) сприяє запровадженню «істернізації» проти «советізації».

Репрезентації тіла у таких фільмах пов'язана з національною матрицею культури та характерним етнокодом, що передбачає звернення до усталеного згортку знаків і значень, будь-то краса, узгоджена з канонами національного фенотипу, одяг, зброя, експресія, поведінкові особливості, етнічно забарвлена ритуалістика тощо. У кінореальностях націоцентричного типу спостері-

гаються романтичні відступи до історії, де маски носять символічний, знаковий характер і виступають симптомами затребуваності тієї чи іншої моделі міфологізації певного часу-простору, переписування історії у формі гри з минулим на потребу актуальним завданням сьогодення. Така стратегія носить компенсаторну функцію, створюючи ілюзію «зняття» напруги від больового синдрому колективної історичної пам'яті.

На початку 1990-х кіно незалежної України почало шукати своє «національне обличчя» та культурну самототожність. Причому одним із шляхів досягнення ідентичності виявилось створення своєрідних «істернів» (на зразок західних вестернів, тільки на національному матеріалі). Йдеться про творення нового кінематографічного міфа. Назвемо лише кілька вітчизняних «істернів»: «*Козаки йдуть*» (1991, Сергій Омельчук), «*Тримайся, козаче!*» (1991, Віктор Семанів), «*Дорога на Січ*» (1995, Сергій Омельчук). Національний міф, покладений в основу подібних козацьких апологій, є романтизованим міфом козащини XVII — початку XVIII століть.

Стереотип активного, позитивного і до того ж національного героя, що загалом склався у вітчизняних «істернах», отримує несподівану, можливо, не до кінця передбачену автором іронічну інтерпретацію у фільмі Михайла Ілленка «*Фучжоу*» («*Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою*», 1993). Сільський дурник Орест, потрапивши до Америки у пошуках коханої «доньки рибалки», стає надто балакучим та активним (візуалізуючи метафору «свободи слова», а також інших західних можливостей). Втім, набуваючи активності, Орест водночас фатально втрачає риси українськості.

Такими були перші кроки моделювання національно орієнтованого образу світу — творення іміджу українця в очах світу і, навпаки, транскрипції оновленого світу у свідомості нації.

Водночас помічений асиметричний перекид у бік історичного кіно свідчить про певну односторонність присутності тілесного дискурсу в процесі творення української ідентичності.

3. **Оголене тіло** (у модалностях від беззахисного або без-образного до еротичного).

Картини, породжені бунтівним лібідо (або невибагливі імітації невротичних наслідків довгого придушення проявів «основного інстинкту»), в яких секс та еротика виплеснулись на полотно екрана з надмірною відвертістю. Кіноекран все виразніше захоплюється інтерпретаціями проблем статі, еротизму, сексизму тощо. Кінематографічна еротоманія стала не лише наслідком пубертатних комплексів, а й нетривіальною метафорою духовного звільнення через розкріпачення тіла і плоти.

У багатовимірному осягненні статевої проблематики вітчизняним кінематографом періоду наважимося окреслити три фази, що характеризуються різними рівнями осмислення предмету:

– сплеск еротичного світовідчуття, ствердження приматів тілесності на тлі спростування етико-естетичних заборон;

– заглиблення у метафізику статі, кохання, пристрасті;

– фаза «знаковості».

Загалом кінематографічне зацікавлення еротикою нагадувало пандемію нового відкриття тілесності, функцій та значення тіла як такого, виявляючи гіпертрофований інтерес до сексу. Іноді внаслідок естетичної незрілості, нерозвиненості кінематографічної мови розмова «про це» набувала форм тривіального роздягання персонажів. При цьому реакція глядача на такий знеособлений еротичний об'єкт з рівня інтерпретаційного осягнення редукує до інстинктів. Автор, прориваючись до тіла поза низкою семіотичних кодів, тим самим досить відверто демонстрував власні приховані бажання. Тіло ж при оголенні, поза символічним обміном, ніби втрачає разом з одягом суму ознак-симптомів, наближаючись до уніфікованої безликоності, нівеляції індивідуальності.

Символізм статі найяскравішого втілення набуває в картинах Кіри Муратової. Уже в «*Астенічному синдромі*» (1989) тілесна нагота персонажів була обумовлена необхідністю концептуального висловлення: сурогатна тілесність не є спро-

можною компенсувати духовної втрати героїні.

Безпорадний ерзац-коханець, примусово роздягнений, абсолютно голий мужчина постає людиною природною — такою, якою вона приходить у світ. Демонстрація чоловічої наготи зазвичай вважалась досить екзотичною у порівнянні з більш традиційною оголеністю жіночого тіла. У цьому нема дивини: тисячолітню історію культури писали переважно чоловіки, саме їх очима мистецтво століттями звично споглядало на принади жіночності (очима скульпторів, художників, поетів, а в останні понад 115 років ще й кінематографістів). Пошуки кінця ХХ ст. протиставили подібній гендерній асиметрії переломлення оточуючого світу під кутом зору фемінного сприйняття, характерними рисами якого є: відмова від адаптації чоловічих стереотипних моделей, децентрація традиційної (патріархальної) системи правил, зосередження уваги на жіночому досвіді буття, відверта розмова про потреби жінки (як духовні, так і тілесні). Чи не тому нестерпно відвертістю емблематичного знаку у фіналі з вуст героїні, жінки-лікаря звучить відвертий мат — лексика, що передає позанормативну тілесність і є сурогатним замінником фізичної дії.

Так, встановлюючи невтішний діагноз соціуму через інтерпретацію симптомів, приховуючи об'єкт репрезентації за низкою семіотичних медитацій, Кіра Муратова робить процес декодування смислів практично нескінченим.

Наступний фільм режисерки «*Чутливий міліціонер*» (1992) продемонстрував певне нівелювання проявів статі (зокрема знакова поява дитини у подружжя дітородного віку дивним, нестатевим шляхом — як і мало статися в країні, де «сексу не було»). Натомість у муратівських «*Захопленнях*» (1994) саме на знаки статі припадає смислове навантаження: жінки з іменами, забарвленими символікою життя та смерті — Віолетта і Лілія — утворюють вісь світу, в якому обертаються чоловіки із своїми буденними захопленнями. У наступній картині Муратової «*Три історії*» (1998) практично всі персонажі можуть розглядатися як уламки атрибутів «чоловічос-

ті» та «жіночності», деформовані знаки певних функцій статі. Персонажі фільму чинять безкарні злочини: чоловік прагне спалити в котельні тіло зарізаної ним сусідки, матері відмовляються від власних дітей, діти відповідають їм взаємністю: доросла жінка топить свою мати, а маленька дівчинка підсипає щурячу отруту в склянку з водою немічній старій людині. Своєрідна ідіосинкразія жорстокої «нової» людини спрямована насамперед проти представника знесиленої інтелігенції. Таке загострене неприйняття — очевидний знак. Невипадково холодна красуня-вбивця Оффа з новели фільму, названої її ім'ям, ставить «нуль за поведінку» чоловікам, жінкам, дітям і навіть «усій планеті».

Кіра Муратова — режисер, який і за радянських часів не цікавилась людиною соціальною. У сфері її інтересів людина природна, по центру уваги — тіло на межі норми. Кунсткамера диваків, ексцентризм муратівських персонажів є повідомленням про їх «інаковість», маргінальність.

Табуйзоване тіло маргінала отримує плюральне право на екранну присутність у кінематографі постмодернізму.

У зміні «місця людини на екрані» та її символічного статусу закономірно проявився злам свідомості, характерний для перехідного періоду.

У той час, як естетика тоталітарних режимів базувалась на класичних принципах з їх апеляцією до образу людини фізично досконалої, практично «надлюдини» ніцшеанського типу (доречним видається послатися тут на розвідки Ярослава Могутіна [3] — дослідника специфіки тілесності та сексуальності у мистецтві тоталітаризму). Динаміка зсуву у пострадянський (посттоталітарний, поставторитарний) період передбачає вивільнення місця для «негероїчного героя», людини на буттєвому роздоріжжі, навіть абсурдного персонажа, маргінала, людини нестандартної зовнішності та вдачі. І все ж, наприкінці 1980-х методологічна основа творення образу героя (хай навіть негероїчного) передбачала ще переважно соціокультурний підхід. Натомість на схилку 1990-х приділення

уваги таким «не титульним» дійовим особам привносило в кінооповідь екзотичне нюансування субкультури, а по центру кінематографічної уваги опинився «розірваний суб'єкт» — людина постмодерну.

Прихід постмодерну вщент руйнує норми класичного мистецтва. Відбулася радикальна світоглядна парадигмальна зміна, що ознаменувала перехід від одномірного, лінійного мислення, характерного для класичної епохи, до мислення холистичного (цілісного), багатовимірного, поліфонічного, нелінійного, притаманного посткласици. На відміну від класичного мистецтва, яке прагнуло досконалості форми, тіла, маніпуляцій з ним, мистецтво постмодернізму зосереджує увагу насамперед на індивідуальних особливостях людини, її психічних феноменах та девіантній поведінці, ущербній, дивній тілесності. Маргінал, шизоїд, невдаха, каліка, дивак, вражаючи своєю «інаковістю», релятивізують поняття «норми».

Із становленням ігрових стратегій постмодернізму у вітчизняному кінематографі збігається оновлене відкриття людини (отже й типу героя). На відміну від «Хомо сапієнс», що абсолютизував сферу свідомості, або типу «Хомо советікус», редукованого до сукупності суспільних відносин, нова матриця героя передбачала повернення уваги до людини у всій повноті її проявів, включно зі сферою чуттєво-сексуального та тілесно-фізичного. При цьому у світі, трактованому як текст, людина постає як *комбінація культурних кодів* з практично безмежним семіозисом. Спираючись на фройдизм, структуралізм та філософію життя, кінематограф наново відкриває людину, намагається розшукати виходи з її страхів, комплексів, фобій (похідні катастрофічної свідомості, характерної для зламу віків, що помітно проявилися на тлі катаклізмів ХХ століття) в руйнації стереотипів, іронічному переосмисленні всього минулого досвіду.

Яскравим прикладом кінематографічної адаптації означених закономірностей стали стрічки 2000-х.

Фільмом «Другорядні люди» (2001) Кіра Муратова поповнює галерею своїх дивакуватих персонажів та продовжує тему абсурдності буття: світ ніби з'їхав з глузду. Метафора божевільні вправно маркірує центр кіносвіту, сутність якого — хаос. Його втіленням постають варіації на тему ігрищ зі смертю, «чорна» комедія навколо переміщень мертвого тіла, яке зрештою виявляється живим. Зібрання дійових осіб нагадує своєрідний паноптикум: живих людей з буття наче «витіснили» їх фантастичні двійники: їх обличчя скидаються на маски, за якими приховане «щось», невідоме. У «небіжчика» також є брат-близнюк — представник у світі живих. Отже «вторинність», другорядність «дублікату» підкреслює його статус чогось необов'язкового, зайвого.

Сказати б, більшість екранних персонажів Кіри Муратової, що привертають увагу своєю ексцентричною дивакуватістю, не етичні і духовні особистості, а «натуралістичні індивіди». Вони не здатні до діалогу, замкнені в ареалах своїх незатишних осель, дуже самотні, і самотність їхня вражена нудьгою буденності, відвертої «вторинності». Статус такої вторинності — необов'язковість присутності. Що цілком узгоджується з деструктивними аспектами практики постмодернізму.

Справжній «постмодерністичний бунт» учинив Юрій Ілленко в «Молитві за гетьмана Мазепу» (2001), де герой постав певною модальністю, інтерпретаційною версією (або множинністю версій): Івана Мазепу грають три актора, а ще — муляжі та машкари. Зрештою образ утворено системою масок, що робить його сутність невлвовимою.

Це видовище переважно не політичне, а — артистичне, орієнтоване на зв'язок з театром, живописом, світлописом. Алегоричний дивертисмент Смерті, яка у весільному вбранні мчить повз уламки цивілізації в ірреальному світі, сповненому чорної еротики, це — кривавий карнавал, історичний вертеп, що відбувається в симулятивному часі-просторі, сповненому імітацій та містифікацій. Водночас це щільно запакований художній універсум, де елементи авангардного мистецтва сполучаються з відвертим кітчем (на

межі «ширнепотребу»). Подібне замирення кітчу з авангардом характерне для постмодерністської культури, з іншого боку — данина традиції примхливого бароко.

Картина просякнута духом епатажу з акцентуацією афективних вимірів чуттєвості, зацікавленістю, у першу чергу, її патологічними аспектами (представлено їх розгорнутий каталог: содомія, інцест, садомазохізм тощо). Така маніфестація сексуальності цілком відповідає принципу «тілесності», що його подибуємо в найавторитетніших теоретиків постструктуралізму та постмодернізму, зокрема у М. Фуко, Ж. Делеза та ін.

Понад 10 років минуло з моменту створення Ілленком попередньої картини — «Лебедине озеро. Зона». Симптоматично, що ілленківський екранний герой за цей час здійснив перехід від стану відчуження (в «Зоні») до шизоїдної фрагментації: Мазепу грають три актори, а ще маски, статуї, картини, муляжі. Виконавцям, що «колективно» створювали цей образ, довелося грати не цілісність, а її відсутність, що вочевидь ускладнювало завдання.

Сюжетний модус картини, визначений автором як «Молитва», є не жанром, а радше — типом твору, що відмовляється від реалістичного опису буденності та від раціоналізму. Щоправда, «молитва» передбачає «вертикаль», вибудовану до горних рівнів, картина ж виразно розчакхнута долу — просто в інферно. Орієнтація на інтуїтивне та позасвідоме веде до специфічного бачення світу як хаосу, позбавленого сенсу і порядку. Втім, позірна «максимальна ентропія» виявляється своєрідним «хаосмосом». Зв'язуючим центром фрагментарної оповіді став автор (радше його маска): Ілленко двічі з'являється на екрані — то з кінокамерою, розкриваючи прийом, то в маршальському мундирі в оточенні солдатів часів Другої світової війни. При цьому риси божевільності та соціального «збоченства» демонструють його «інаковість» щодо буденного світу, спроможність руйнувати стереотипи (з тією ж вдачею, як і підкладати гранату в гетьманську труну).

Смерть з відповідним наданням тілу іншого статусу утворює один із смислових центрів картини Муратової «*Два в одному*» (2007). Формально фільм поділено на дві новели: історію смерті артиста, який безрадісно пішов із життя, не знайшовши себе в нових декораціях «чудесного», та історії кохання життєрадісної Аліси, дівчини, яка сама влаштовує собі «країну чудес» в часопросторі повсякденності, або ж там і так, як їй заманеться.

Такими є дві історії, що розгортаються по обидва боки театральних лаштунків у «театрі життя», що у Кіри Муратової перетворився на лячний у своїй відвертості анатомічний театр людських стосунків.

Театр і дійсність, метафора та вигадка сплітаються так щільно, що плутаються реальності, особистий час персонажів виявляється часом сценічної дії і навпаки. У цьому вимірі взаємозамінними виявляються і поняття: чорне називається білим. Любов і хтивість, тваринне й людське, низ і верх міняються місцями, утворюючи вимір неповної визначеності. Примхливий, вишуканий, граціозний орнаментальний ритм та вельми своєрідна симетрія будови фільму Муратової дає підстави говорити про внутрішній зв'язок зі стилістикою рококо як маньєристичним виродженням барокової естетики.

Події другої новели перетікають за дзеркало, що відділяє лаштунки від сцени, тобто події вистави відбуваються у своєрідному «задзеркаллі». «*Жінка життя*» — це ніби театральна вистава, що відбувається в декораціях, які монтували персонажі першої новели.

Михайло Ямпольський у статті «*Лялька стає ляльководом*» розцінює перехід від першої до другої новели як «момент інверсії — момент дзеркального перетворення одного простору в інший, задзеркальний» [4, с. 15], й аргументуючи паралелями з відомим твором Льюїса Керрола «*Аліса в задзеркаллі*», доводить, що «*жінка життя*» — це відбиток, у якому або завдяки якому зникає людина. Отже, неререференційний знак — порожній центр лабіринту.

«*Два в одному*» — фільм театральний. Перша частина викриває людину за лаштунками її соціальних поз, де спадають машкари. У другій всі персонажі вперто тримаються за свої «маски». Їх акцентована пластика, «*театральна поза*», насамперед є просторовою фігурою, у якій час проявляється через тіло: тілесність як атрибут простору постає функцією часу. Одним із способів «вкласти час в тіло» стає жестикуляція під музичний акомпанемент. Іноді пластика рухів персонажів підкреслено нагадує вимушені жести маріонеток, на що звертає увагу М. Ямпольський, підкреслюючи: у Кіри Муратової лялька та дзеркало міцно пов'язані [4, с. 16]. Подібна «пластична поведінка» асоціюється з брехтівським принципом «критичної демонстрації жестів» або «координації жестів». Йдеться про семіозис гіпертрофованого жесту — від порожньої форми «пустих» церемоніальних жестів до вульгарності банальних, повсякденних.

Кохання і смерть — дві вузлові точки, навколо яких концентруються «пози-машкари» чоловічих та жіночих персонажів диптиха. Саме через таке позиціонування кожен з них усвідомлює власне «я». «Великий мужчина» Андрій Андрійович бачить себе лише в оточенні жіночих тіл, хай навіть це лише зображення — репродукції картин великих майстрів або порнослайди. Його донька тримається за «маску» дитини, бавлячись з ляльками, поїдаючи у великій кількості цукерки з назвами, відомими з дитинства («*Ведмедик клишоногий*», «*Червоний мак*», «*Каракум*»). Інфантілізм, загальмований час вікової самоідентифікації сполучається в неї з ностальгічними спогадами про світ, якого вже не існує. Натомість її подруга Аліска презентує абсолютно протилежний тип. У неї своя «маска» — штучний сміх, радше — манерно-зухвалий регіт, що приховує всі почуття.

До радикальних експериментаторів з тілесністю у вітчизняних **трансгресивних екранних практиках** варто віднести Оксану Чепелик, яка на початку «нульових» зафільмувала «*Хроніки від Фортінбраса*» (2002). Ця стрічка інспірувала

свого часу дискусії, у яких авторка дістала звинувачень у «гріхах» фемінізму, вторинності, надмірного радикалізму тощо. Європейського вигляду бізнесумен упевнено прямує у череві закинутого напівзруйнованого заводу, де потрапляє у руки двох неповноцінних збоченців чоловічої статі, які розпинають страдницю на ланцюгах десь під стелею індустріального монстра і катують (сцена отримує додаткових смислів з огляду на усталену кінематографічну традицію втілювати у жіночих образах долю України). Хтиві чужинці зривають одяг з беспорядної красуні, проєктують фрагменти кінохроніки на розп'яту жіночу плоть, начебто на «тіло екрана». При цьому хронікальні кадри являють версію вітчизняної історії у її «нетитульному» варіанті, подану нібито через призму свідомості відверто «пересічного» свідка подій. Таким «непримітним» персонажем був Фортінбрас у шекспірівській трагедії *«Гамлет»*, отже, маніфестацією «фортінбрасівського» дискурсу у *«Хроніках...»* автори фільму підкреслили свою принципову позицію у ставленні до історичного матеріалу. Пам'ятні кадри наслідків куренівської трагедії: люди шукають порятунку у човні — гребуть щосили, а весла грузнуть у в'язкому цементі...

Чимдалі експерименти Оксани Чепелик радикалізуються. У фільмі *«Початок»* (2005) сцени реальних пологів авторки, появи її дитини на світ сполучаються у перехресному монтажі з фрагментами хронікально зафільмованих політичних подій листопаду 2004 року. У такому поєднанні кадрів утворюється візуальний знаковий ряд, здатний передавати смисл абстрактних понять (очевидний «ієрогліф» у розумінні С. М. Ейзенштейна). Категорії, що досить прозоро зашифровані у кінотексті, відстежуються у паралелізмі *народження нового* (чи то дитина, чи то держава, чи то модус масової свідомості абощо). Запуск повітряної кулі, на яку проєктуюється образ немовляти, є наочною ілюстрацією образу свободи форми і смислу. Куля майорить у небі, зберігаючи міцний зв'язок з материнським лоном Землі. Зображення на поверх-

ні кулі змінює свою початкову форму, набуває ізоморфних обрисів.

За Оксаною Чепелик ствердився імідж гендерно орієнтованої художниці-концептуалістки, яка охоче апелює до жіночої тілесності, ідентичності, соціальності. Її авторський дев'ятихвилинний проєкт *«Чорнобильська казка»* (2006) — приклад екранного висловлювання, породженого катастрофічною свідомістю, закономірно асоційованою з чорнобильською проблематикою. «Пост-чорнобильський» простір усвідомлюється авторкою як своєрідна лабораторія, де запроваджується насильницький, примусовий варіант дослідження виду *homo sapiens*. Їдка самоіронія полегшує переживання наслідків цивілізаційних та екзистенційних катастроф парадоксальним шляхом — осмисленням трагедії через ігрову ситуацію. Сакральне склепіння живота вагітної жінки подано як образ заплідненого космосу. По його випуклостях, наче по глобусу, чорний фломастер промальовує павутиння автотрас, «прокладає» залізничні рейки — така собі графіка у стилі боді-арт. Навколо прокреслених «по живому» комунікаційних шляхів розташовуються маленькі людські фігурки. Моторошно спостерігати, як від ворухіння дитини у материнському череві фігурки на поверхні починають рухатися, окремі з них — падають. Ті, що витримали коливання, скупчилися, наче навколо кратера вулкану, біля місця очікуваного «вибуху». І «вибух» відбувається — це пологи, які, за задумом авторки, хронологічно збігаються з вибухом на ЧАЕС. Портретом ненародженої дитини виглядає немовля, яке плаває в космічному просторі серед блискучих порошинок — ніби мерехтливих втілень душ померлих.

Таке трансгресійне contemporary art прагне насамперед інтерактиву з глядачем, прагне безпосередньо вплинути на його свідомість ефемерними діями та подіями, викликати/спровокувати певні емоційні стани.

Зазначимо: «альтернативність» робіт Оксани Чепелик полягає у площині насамперед сучасного концептуального мистецтва, що органічно

виглядає у координатах європейського експериментаторства. Варто згадати провокативний відеоперформанс «Улюблені іграшки лідерів», створений Чепелик у Канаді. Авторка за допомогою нехитрого гримування приміряє на себе знакові обличчя епохи: в образах Леніна, Гітлера, Ейнштейна вона потрошить плюшеві іграшки, тим самим викриваючи відверту маніпуляційність екрану і тіла на екрані. Хай то будуть політичні, еротичні або будь-які інші маніпуляції, приміром, насадження модних тенденцій, канонів краси тощо.

Оскільки тіло-на-екрані — посередник і реалізатор влади кодів, екран давно став законодавцем і поширювачем моделей поведінки, стилю одягу, мовлення, стосунків, актуалізуючи певні виміри життя і параметри тіла. Важко не помітити, як на тлі експансивного запровадження культу ідеального (читай: уніфікованого, параметризованого, стандартизованого) тіла фактично заохочується латентний гомеоеротизм, адже штучна мода на худорляві довгоногі тіла манекенниць налаштовує цінителів жіночої вроди на геометрію тіла хлопчика-підлітка, отже, загалом на нежіночний ідеальний образ. Достатньо порівняти цей анорексичний канон, гранична витонченість якого стала нині хворобливим запереченням магічного коду 90–60–90, з вітальною красою ренесансної матрони, аби зрозуміти відносну цінність будь-якого канону.

Екранне тіло, споряджене атрибутикою відповідних дієвих практик, впливаючи на самоідентифікаційні інтенції глядача, стає допоміжним інструментом у самовизначенні людини, засобом невербальної комунікації. Як наголошує філософ і культуролог Ганна Чміль, «виступаючи символічною формою, екранні мистецтва є шляхом до самосвідомості і емоційної сфери глядача-реципієнта, формуючи його самосвідомість і свідомість, з яких виростають стратегії програвання власного Я» [5, с. 121].

Загалом український кіноекран упродовж найближчої чверті століття пропонував різновекторні реальності рольового типу з відповідними

домінантами тіловизначення та тілопрезентації. Один з найсвіжіших прикладів — фільм Мирослава Слабошпицького («Плем'я», 2014), дія якого відбувається у спеціалізованій інтернаті для підлітків з вадами слуху. Вибір місця дії формально обумовлює відмову від діалогів у стрічці, автор спирається на візуальність як вихідний концепт. Апеляції до культури глухонімих з необхідним зверненням до сурдомуви замість проголошеного слова передбачають безспірну апіорність зорового сприйняття і мови тіла як єдиного транслятора вражень людського життя. Назва фільму прозоро відсилає до «потужних» образів, пов'язаних із міфоархаїкою первісних людських стосунків, а фізично обумовлена обмеженість комунікативних можливостей персонажів постає промовистою метафорою їх соціальної німоти й емоційної глухоти. Композиційно-пластичні форми, посунувши традиційні нарративно-ціннісні стратегії, переконливо ствердили примат тілесного, де тіло заявляє про себе у своєрідній «шизо-мові» (термін Ж. Делеза) скриків, шумів афектації, фізіологічних звуковиявів з певним смисловим навантаженням.

Рольова реальність стрічки стає у пригоді нашому сучаснику в пошуках власної ідентичності через прийняття або ж відкидання тих чи інших буттєвих моделей, тілесних масок-іміджів та цілком сучасної соціальної ритуалістики, подібно до того як первісна людина, наші далекі пращури шукали своєї автентики через обрядову діяльність і тотемічні машкари.

Ствердження нового «екранного бачення» позначилось артикульованими маніфестаціями тілесності, проблематизацією статевої визначеності, тенденціями до тотальної десакралізації й релятивізації цінностей, заповідей, смислів, табу.

Отже, в ситуації маніпулювання уламками різних міфологій, еkleктичного розгортання візуально насичених фрагментів фейкової реальності, легковажного серфінгування по дотичній до багатозначних змістів, сучасне мистецтво (і мистецтво екрана зокрема) нині стверджує розширену фазу побутування тіла і тілесності у знаковому оформ-

ленні різноманітних концепцій, відпрацьованих у рамках як традиційного, так і нетрадиційного знання. При цьому тіло і тілесність на екрані та пов'язані з ними тактильні практики не лише забезпечують запліднення семіотичного поля, а й відграють важливу роль у смислотворенні.

1. *Нанси Ж.-Л.* *Cogrus* [Текст] / Ж.-Л. Нанси; сост., общая ред. и вступ. статья Елены Петровской. — Москва, 1999. — 256 с.
2. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті [Текст] / Ірина Зубавіна. — Київ, 2007. — 296 с.: іл.
3. *Могутин Я.* Сексуальність фашизму [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.mitin.com/people/mogutin/fashism.shtml>.
4. *Ямпольський М.* Кукла становиться кукловодом [Текст] / М. Ямпольський // Кадр за кадром: Кира Муратова. Хроніка одного фільма / Вст. ст. М. Ямпольського. — Київ, 2007. — 119 с.: іл.
5. *Чміль Г., Корабльова Н.* Візуалізація реального в сучасному культурному просторі [Текст] / Ганна Чміль, Надія Корабльова. — Київ 2013. — 256 с.
6. *Барт Р.* Система моди. Статті по семиотике культури [Текст] / Ролан Барт; пер. с фр., вступ. и сост. С. Н. Зенкина. — Москва, 2003. — 512 с.

Зубавіна І. Б. Семіозис тіла в кінематографі України періоду постзалежності

Анотація. У статті розглянуто особливості кінематографічного осмислення проблем тіла і тілесності та символічні форми їх вияву у культурі, зокрема в культурі екранній — через образи, знаки, символи. Досліджено придатність презентацій тілесності бути трансляторами нових смислів.

Артикульовано закономірність: кризові ситуації, пов'язані з переходом від одного типу культури до іншого, зміни чинної моделі (мислення, суспільного ладу тощо) неодмінно інспірують ревізію актуальної ієрархії цінностей. Кризи переходу є рушійними силами оновлення смислової матриці.

При дослідженні смислового осердя проблем тілесності в координатах екранної культури України періоду постзалежності увагу приділено насамперед різноманітним репрезентаціям тіла і тілесності у кінотворах постмодернізму.

Схарактеризовано трансгресії тілесності як «мистецтво без кордонів», з'ясовано потенціал семіозису тіла-на-екрані в контексті різних творчих практик актуального творчого процесу в Україні. Насамперед розглянуто досвід трансгресивного кінематографа, що прагне вийти за межі моральності, смаку, інших традиційних ціннісних норм, здолати усталені умовності жанрової та видової специфіки мистецтва з утворенням нових патерних моделей креативної діяльності.

Визначено тенденцію до актуалізації будь-яких спрямованих маніфестацій (політичних, гендерних, тілесних тощо), їх екранних та інших транскрипцій як факторів деструкції смислу в арт-практиках сучасного мистецтва.

Ключові слова: семіозис, тіло, тілесність, культурні коди, екранні транскрипції, смислова матриця культури, трансгресія.

Зубавіна І. Б. Семіозис тела в кинематографе Украины периода постзависимости

Аннотация. В статье рассмотрены особенности кинематографического осмысления проблем тела и телесности и символические формы их проявления в культуре, в частности в культуре экранной — через образы, знаки, символы. Исследована пригодность презентаций телесности быть трансляторами новых смыслов.

Выявлена закономерность: кризисные ситуации, связанные с переходом от одного типа культуры к другому, изменения действующей модели (мышления, общественного строя и т. п.) неизбежно инспирируют реви́зию актуальной иерархии ценностей. Кризисы перехода являются движущими силами обновления смысловой матрицы.

При исследовании смыслового стержня проблем телесности в координатах экранной культуры Украины периода постзависимости внимание уделено в первую очередь разнообразным репрезента́циям тела и телесности в кинопроизведениях постмодернизма.

Охарактеризованы трансгрессии телесности как «искусство без границ», выяснен потенциал семиозиса тела-на-экране в контексте разных творческих практик актуального творческого процесса в Украине. Прежде всего рассмотрен опыт трансгрессивного кинематографа, стремящегося выйти за пределы нравственности, вкуса, других традиционных ценностных норм, преодолеть установившиеся условности жанровой и видовой специфики искусства с образованием новых патерных моделей креативной деятельности.

Определена тенденция к актуализации каких-либо направленных манифестаций (политических, гендерных, телесных и т. п.), их экранных и других транскрипций как факторов деструкции смысла в арт-практиках современного искусства.

Ключевые слова: семиозис, тело, телесность, культурные коды, экранные транскрипции, смысловая матрица культуры, трансгрессия.

Zubavina I. Semiozsis of flash|body in cinematograph of Ukraine in piriod of postdependens

Summary. In the article the symbolic forms of representations problems of body and corporality; fleshliness; physicality in the screen culture are defined as images, signs and symbols. The ability of presentations of corporality; fleshliness; physicality for transmitting new senses is investigated.

The following regularity is articulated: crisis situations connected with the transition from one culture type to another, changes of the certain model (of thinking, social system) inspire necessarily the revision of the actual value hierarchy. The transition crises are the moving forces for renovating of the sense matrix.

During the survey of the sense core of the problems of body within the coordinates of the Ukrainian skreen culture in times\ period of postdependens the special attention is paid to the screen representations of body. Especially taking into account the interest of the cinema in the various representations of the flash and the body-problems in the film of Postmodern.

The transgressions of corporality; fleshliness; physicality are characterized as «the art without borders». The potential of semiotic of body-on-screen is clarified within the context of the different creative practices of the actual art process in Ukraine. First of all the experience of the transgressive cinema is investigated; it tends to overstep the limits of the moral, taste and other norms of the traditional values system. It overcomes the established norms and rules of the genre specifics of art and creates the new pattern models of the creative activity.

The tendency for the actualization of any directed manifestations (political, gender and corporeal ones) is defined as their art transcriptions as factors of the sense destruction in the art practices of the contemporary art.

Keywords: semiozus, body, fleshliness, cultural codes, screen transcriptions, sense matrix of culture, transgression.