

Вадим СКУРАТИВСЬКИЙ

## **ІЗ КІНОПЕДАГОГІЧНИХ НОТАТОК**

Стільки ж гумористичний, скільки значливий епізод в історії світової кінопедагогіки. На початку 1960-х Франсуа Трюффо, молоденький метр «нової хвилі», до ще більш молодого студентика ІДЕС'у (французького відповідника радянського ВДІК'у, але характерно з дворічним терміном навчання): «Та що ти там робиш два роки?! Приходь до мене, і я тобі за два дні все поясню!» До них підходить інший метр «хвилі», Клод Шаброль, зі словами: «Приходь краще до мене — я тобі все за півдня поясню...»

Покійний гросмайстер нашої кінопедагогіки, В. Б. Кісін, категорично вимагав від мене: «Не розповідай про це нашим студентам».

Так, навчання нашому фаху напевне справді вимагає інших — довших — термінів. Але що ж має перебувати в осерді, у центрі цього навчання, в усіх його темах, сюжетах, стратегемах, семантиках, методиках і т. п.? Найважливіше = найелементарніше?

Кінематограф («рухоме зображення») в усіх своїх одмінах і вимірах, в усій своїй феноменологічній повноті — то передовсім відтворення на екрані конкретно-чуттєвих рядів світу цього. Тих чи тих матеріальних його проявів, усієї його предметності, людської і позалюдської. Словом, усього того, що за відомим хрестоматійним висловом, «діє на наші чуття, спричиняючи відчуття» [1].

«Рухоме зображення» — то ніби унікальна за своїми інформаційними та репертуарно-тематичними можливостями «стенограма» мови матерії. Усіх «лексем», усіх «граматик» та «діслонтів» цієї «мови».

Як писав видатний поет Євген Маланюк:

Епос зачинається так:  
Починають говорити  
І ліс, і ріка,  
А вітер  
Розкриває гарячі уста [2].

Рухоме зображення, отже, відтворює епос матерії, не маючи у цьому відношенні собі рівних у всій царині всіх інших семіотично-мистецьких і взагалі інформаційних засобів культури.

Це і належить передовсім пояснити дебютантові відповідного фаху: саме посередині останнього — той чи той фрагмент світової матерії на екрані [3].

Але ж то лише перша дія кінопедагогічної драми!

По тому — дія друга, настільки ж складна, наскільки проста за своєю дидактикою, за основним своїм напрямом: предметність-на-екрані обов'язково має сигналізувати про той чи той сенс, про те чи те значення [4].

Тут культура ніби повертається до однієї із позицій у давньому її арсеналі так званих «протиставлень» (або «опозицій»), цих фундаментальних своїх першооснов: категорія «видимого» і «невидимого». Їхня «опозиція», їхня несхожість і водночас їхня невід'ємна спорідненість у всій людській діяльності [5]. Адже видимий предмет на екрані оптично ми бачимо, а необхідно невидимий сенс, у ньому захований, — ні.

Йдеться, отже, про те, що кінематографічний, у найширшому значенні, «образ» складається з необхідно видимого на екрані матеріального феномену і зі смислової надбудови над ним, сказати б, з його «платонівської ідеї», необхідно не-видимої.

Славнозвісний наш земляк, генерал Драгомиров, якось запитав солдатика на «смотру»: «Що ти бачиш у жерлі твоєї рушниць?» На що той простодушно відповів: «Бачу там умовну лінію, що зветься “віссю”». Справді, вісь ту не можна побачити, але ж саме вона і є головною технологічною «ідеєю» рушничної рури! Ми, отже, ніби і не «бачимо» «ідею» того чи того кінематографічно зафіксованого предмета, але ж остаточно формує його естетичну структуру саме імплікований у нього певний смисл. Саме так [6].

Відповідно методологічним епіцентром кінопедагогіки має стати саме проблема семантизації (означення) того, що постає на екрані.

Є ж незліченна кількість засобів до такої семантизації. Власне, вони і становлять пафос, провідний зміст екранної режисури. Відповідно необхідна ніби елементарна «пропедевтика» до останньої, елементарне ж пояснення дебютантові у цій сфері, у чому полягає головне його як фахівця художнє завдання: вивести із показуваного на екрані те чи те значення показуваного.

Зрозуміло, що «ідеологічна» амплітуда того показуваного/фіксованого може бути аж безберегою. Погортаємо у зв'язку з цим «усю» історію кіно.

Люм'єри у своїх піонерських стрічках віддають через відтворену там предметність ті чи ті звично усталені ритуали тогочасної цивілізації (прибуття поїзда, кінець робочого дня на підприємстві, звичайний сімейний побут і т. д.).

А Гріффіт та молодий Ейзенштейн уже віддають усю генеральну семантику всієї людської цивілізації, «ідею» культури взагалі (зрозуміло, один — у консервативно-християнському, другий — у революційно-авангардистському взаємовключених напрямках).

Італійський же неореалізм фіксує як побутову звичаєвість своєї (повоєнної) епохи, так і внутрішні світоглядні устремління останньої. Себто тут — «ідеї» трохи скромнішого, менш амбітного рангу.

«Авторське» ж кіно середини та останньої третини тепер уже минулого століття, від Бергмана до Антоніоні, зосереджується на внутрішньому — психологічному переважно! — ландшафті виокремленого, підкреслено індивідуалістичного існування.

І, нарешті, Андрій Тарковський у своїх теологічних кінопритчах уже прагне віддати імпліковану у всю матерію світу присутність — самого Бога [7]!

І, нарешті, рухомий кінемейнстрім усіх його географічних та часово-історичних широт відтворює, у всій своїй предметно-матеріальній сумі, суто усереднені норми сучасних суспільств, їхню ніби «нормальну», неамбітну проблематику.

Кінопедагогіка передовсім має пояснити саме такий ритм екранної творчості, її неухильний естетичний хід від суто фотографічно-кінематографічної фіксації тієї чи тієї матерії аж до того чи того її «значення». В залежності, зрозуміло, від можливостей і амбіцій митця, від «жанрів», що конкретно-художньо оформлюють екранну матерію, від соціальних і світоглядних замовлень доби, що в ній працює митець. І т. д.

Не виключено, що саме такий погляд — вжиємо відомий ейзенштейнівський вислів — на «центральному драму» кінотворчості і має стати основою тих

чи тих спеціальних педагогічних процедур — і в царині, зокрема, так званої «профорієнтації» (себто у визначенні міри здібності і просто здатності абітурієнта чи й уже студента до цієї творчості).

Себто належить при перших же кроках спеціалізованого навчання знайомити його аудиторію з первинною морфологією екранного видовища: матерія-на-екрані і потому змісти, що мають із неї впливати у глядацьку свідомість і впливати на неї.

1. Якщо пригадати репліку незрівняної Ренати Литвинової в одному фільмі Кіри Муратової: «Це старовинний вислів — це Ленін». «Матеріалізм й емпіріокритицизм» цього автора, звідки і взятий цей вислів, з особливою енергією віддає центральну ідеологему ленінської ультраматеріалістичної гносеології (так званої «теорії відображення»).

2. *Маланюк Є.* Поезії. — Львів, 1992. — С. 582.

3. Див. про це у розділі, присвяченому фотографії, у нашій роботі: «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція» (К., 1997. — Ч. 2. — С. 83–127).

4. Саме тут і постає тяжкий конфлікт поміж «матеріалістичною» та «ідеалістичною» естетиками, хоча насправді цей гносеологічний процес потребує синтезу обох основоположень, обох естетик.

5. Суто семіотичний аналіз опозиції «видиме — невидиме» див. у циклі робіт 1970-х великого вченого нашого часу, В'яч. Вс. Іванова.

6. Зрештою, не зайве нагадати, що є і зовсім інша, несподівана версія онтологічного буття «ідеї» саме як видимої — в антично-грецькій культурі (за спостереженнями іншого великого російського вченого, О. Ф. Лосєва).

7. Із французького некролога Андрія Тарковського: «Помер великий російський режисер-містик».