

## **ДО ПРОБЛЕМИ КОДІВ ТА ІКОНОГРАФІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНО**

Поняття національного образу світу вперше ввів у науковий обіг Г. Га-чев [1]. Опрацьоване ним поняття означає не національні образи світу як безпосередню явленість народу його буття, а міфи й фантазми цієї явленості, її художні й інтелектуальні замітники, тобто «образи образів»: «При тому, що всі народи під сонцем і місяцем та майже однаковим небом ходять, залучені в єдиний світовий історичний процес..., вони ходять по різній землі, й різний побут та історію мають, — тобто, з різного ґрунту виростають. А звідси цінності, загальні для всіх народів (життя, хліб, світло, дім, сім'я, слово, вірш тощо), розташовуються у різному співвідношенні. Ця особлива структура загальних для всіх народів елементів (хоча й вони тлумачаться по-різному, мають свій акцент) і складає національний образ, а в спрощеному виразі — модель світу» [1, с. 47]. Цікавою та евристично оригінальною є методологія, випрацьована вченим, для якого народ є самоочевидним, що лежить у сфері аксіом: «Усім очевидно, що в ході історії й, особливо, у ХХ ст. зблизились і уніфікувались усі народи за побутом (у всіх телевізори й авто), за мисленням (інтернаціоналізм і математизація наук), і все одно у ядрі своєму кожен народ залишається сам собою до тих пір, поки зберігається особливий клімат, пори року, пейзаж, національна їжа, етнічний тип, мова, — оскільки вони безперервно живлять і відтворюють національні чинники буття й мислення» [1, с. 430].

Таким чином, будь-який народ самототожний, має сталу структуру світу й мислення. Національна ідентичність народного існування покладає, що образ єдиного світу у кожного народу свій: «Інваріант буття вбачається кожним в особливій проекції, як єдине небо — крізь атмосферу, яка визначається різ-

номанітністю поверхні землі» [1, с. 430]. Про їхні глибину й визначальність ментальністю свідчить той факт, що вони звернені до снів, цих феноменальних інобуттів інваріанту, як до «образів образів». Відповідно до ідей Г. Гачева, можна вважати мистецтво кіно продукуванням кінообразів, які є уособленням національного образу світу і не підлягають теоретичній універсалізації, бо вони позбавлені однозначної підстави, її немає у чистому вигляді. Таким чином, національний образ світу у кіно завжди даний через численні світовідношення, від яких він теоретично невіддільний, бо завжди конкретний і не може бути відділений від своєї невсезагальності.

Принципова локальність національного образу світу забороняє його розгляд поза відривом від його повної визначеності, одиничності й унікальності. Взаємопізнання через національні кінообрази можливе завдяки тому, що зрештою усі національні образи світу мають єдину підставу, інваріантність, до того ж існує деякий простір неминучого перетину національних образів світу, що дає підстави дослідникові вловити межу, на якій закінчується рідний образ і починається інше світосприйняття. У цьому смислова глибина національних кінематографів і смислова навантаженість образу національного митця, який здатний передбачати можливі перетини взаємодій національних кінообразів.

Процес пізнання-розуміння через національні кінематографи — це зіткнення різних за суттю національних образів, один з яких рідний, відповідно, визначальний і не заперечує можливість пізнання іншого світотлумачення і світосприйняття, не рідного. Пізнання національної ідеоматики кінообразів може бути тільки внутрішнім, але ніяк не зовнішнім. Пізнання через іншого — міф, оскільки кожен визначений не стільки своїми межами, скільки світом рідного. Рушійним для митця виступає саме ця першопочаткова, а не встановлювана через інше визначеність. Інтернаціональний мистецький метапогляд базується на недооцінці ролі національного у людському бутті.

Таким чином, домінантою повинен бути не пошук інваріанта буття кіномистецтвом, не національний образ світу як такий, а конкретні національні способи світотлумачення національними кінематографами (німецький, турецький, японський). Не існує такого кіно, яке б виражало національне світотлумачення саме по собі, у чистому вигляді, але за будь-яким кінообразом завжди стоїть передумова — національний образ світу як деяка очевидність і безумовність, саме цей образ для відображаючого є найбільш очевидним, зрозумілим,

але й найбільш прихованим. Близьким, зрощеним з феноменом національного образу світу й максимально репрезентованим є феномен національного кіно. Спираючись на досягнення етнолінгвістики, можна стверджувати, що різні кінематографи уособлюють різні картини світу й різні типи мистецького мислення. Таким чином, кінострічка — яскрава проекція національного образу, оскільки закріплює національний склад мислення у продукованих кінообразах [1, с. 53].

Співставлення одного образу світу з іншим у національному кіно методом порівняння однієї стрічки з іншою засновується на взаємному здивуванні, подраженні природніх мов і культур, які виникають при контакті, і, подражуючи одна одну, намагаються утвердитись через національний кінематограф у багатоманітному світі. Неможливість осягнути Іншого особливо очевидна при переглядах тих кінострічок, що уособлюють національні цінності, норми й ритуали. Зробити такий висновок можна на підставі інкорпорування ідей новітньої філософії: П. Фейєрабенда про культурно-історичний характер законів науки, М. Фуко, який вводить і опрацьовує поняття нової епістемології, обґрунтовує його наукову доцільність, Ж. Дерріда — про неспівставимість національних і регіональних типів мислення один до одного, лінгвістичних Ф. де Соссюра.

З посиланням на Ч. Пірса, У. Еко вказує, що у такому аналізі найбільше значення мають індексальні й іконічні знаки [2]. При цьому індексальний знак — це той, який якимось чином привертає увагу до означеного ним об'єкту (побачивши стрілку—вказівку, людина йде у вказаному напрямку, за умови, що це повідомлення її цікавить, але смисл вона вловлює безпомилково). Будь-який візуальний індексальний знак викликає відповідні асоціації на підставі узгодження чи здобутого на цей випадок досвіду, аналогічного тому, коли людина «читає» сліди тварин, якщо розуміється на тому. У. Еко розрізняє індексальні й іконічні знаки, підкреслює, що візуальні знаки, які відносяться до індексальних, конвенційні за своєю природою. На відміну від них, іконічний знак несе в собі властивості представленого об'єкта, а точніше, властивості власних денотатів [2, с. 123–124]. Спираючись на моррісівську семіотику й аналогію зі здоровим глуздом, У. Еко вказує на можливість усунення самого поняття іконічності на тій підставі, що, наприклад, портрет людини й оригінал іконічні до певної межі, адже пофарбоване полотно зовсім не те, що шкіра людини.

Кінематографічне зображення дещо більш іконічне, але не зовсім. Якщо для здорового глузду, щоб означити знак як іконічний, цілком достатньо подібно-сті у деяких аспектах, то для семіології цього не досить.

Приклад У. Еко з рекламою пива (знаковий для сучасної реклами, яка цей напій різних марок і фірм рекламує на усіх каналах) за допомогою створеного образу: спітнілий бокал, з якого, пінячись, напій переливається через вінця, породжує відчуття холодного пива. Глядач знає, про які його властивості йде мова, розуміючи, що це лише зображення, він не відчуває смаку, а лише сприймає зорове подразнення: колір, просторові відносини, освітлення, організовані в полі сприйняття, яке особа координує аж до того моменту, поки не утвориться деяка структура, яка на підставі досвіду породжує ряд сінестезій, котрі у підсумку наштовхують на думку про холодне пиво в бокалі. Людина використовує дані свого досвіду, стимульовані зображенням, аналогічно до того, як вона артикулює досвідні дані, що йдуть від сприйняття реального бокалу: вони відбираються й групуються на підставі певних очікувань, які залежать від досвіду сприймаючого, отже, на підставі набутих навичок, тобто на підставі коду.

Дослідження співвідношення кодів і повідомлень не розв'язують питання природи іконічного знаку, стосуючись, в основному, самих механізмів сприйняття, які можуть бути розглянуті як механізми комунікації — процесу, який лише тоді має місце, коли завдяки навичкам і досвіду певні стимули наділяються деякими значеннями.

У. Еко робить висновок: «іконічні знаки не мають властивостей об'єкта, який вони представляють, а лише відтворюють деякі загальні умови сприйняття на підставі звичайних кодів сприйняття, відкидаючи одні стимули й відбираючи інші, ті, які здатні сформувати таку структуру сприйняття, яка мала б — дякуючи встановленому досвідним шляхом коду — ті ж “значення”, що й об'єкт іконічного зображення» [2, с. 126]. Таким чином, зображення виявляється тоді чимось укоріненим в самій реальності, фіксує присутність самої реальності у її стихійно виникаючих смислах. Тоді як у повсякденному житті пересічну людину не турбує питання про механізми спілкування чи сприйняття, вона сприймає і, цього цілком досить.

Для семіології як теорії комунікації необхідні акти розрізнення, які унаочнюють те, що постає стихійним і довільним. У такому тлумаченні головним

питанням семіології візуальних комунікацій виступає розуміння отримання подібності на підставі того, що фотографічний знак, який не має жодного спільного матеріального елемента з речами, виявляється подібним до речей. Як передається співвідношення форм, чим вмотивований іконічний знак і факт комунікації, якщо відсутні матеріальні елементи механізмів подібності? У. Еко наводить приклад, коли ми впізнаємо коня, намальованого лише чорною лінією, яка відтворює умови сприйняття об'єкту, а не сам об'єкт. Цей відбір здійснюється на основі коду впізнавання й узгодження сприйняття з власним репертуаром графічних конвенцій, в результаті яких конкретний знак означає умови сприйняття чи їх сукупність, редуковану до спрощеного графічного образу.

Так, малюючи зебру, ми виділимо чорно-білі лінії, але коли показати такий малюнок особі з африканського племені, яке знає з четвероногих лише зебру й гієну, то такі лінії не можуть бути кодами розрізнення, оскільки у гієни вони є також. У цій ситуації важливою підставою ідентифікації виступає не розфарбованість лініями, а форма голови й довжина ніг. З таких співставлень У. Еко робить висновок про коди впізнавання, які передбачають виділення якихось виняткових ознак, на яких будується код. Від вибору цих ознак і залежить розпізнавання іконічного знаку. Отже, повинен існувати іконічний код, який встановлює відповідність між певним графічним знаком і розрізнувальною ознакою, на якій тримається код впізнавання. Графічна схема відтворює розумову схему.

В основі будь-якої зображувальної дії лежить конвенція. Ця конвенційність імітативних кодів, тобто умовність передачі подібності, визначається очікуваннями й загально визнаними канонами. Це завжди було характерним для іконопису, для певних мистецьких напрямків: «Наше прочитування криптограм мистецтва обумовлене нашими очікуваннями. Ми підступаємо до мистецького твору, перебуваючи в злагоді з художником, наші пристрої сприйняття синхронізовані. Ми готові до зустрічі, налаштовані на певне бачення» [2, с. 132].

У. Еко наводить приклад з книги Гомбріха, що у XIII столітті левів малювали у відповідності до вимог геральдики того часу з лускоподібним панциром. Ця традиція проіснувала аж до А. Дюрера, який зобразив носорога з лускатим панциром, і цей носоріг ще не менше двох століть залишався зразком правильного зображення носорога, відтворювався в книжках мандрівників і зоологів,

які бачили справжніх носорогів і прекрасно знали, що у них немає ніякої луски, але не наважувалися показати шершавість його шкіри інакше, ніж зображуючи лусочки, тому що розуміли, що в очах широкої публіки тільки такі графічні конвенції означають «носорога» [2, с. 133]. Кожен художник володіє здатністю не лише відтворювати, а й руйнувати коди, переглядати їх, як майстер ідіолекту, навіть використовуючи відомий код, він вносить у нього стільки оригінального, стільки власного почерку, що використання іконічних знаків може характеризувати його стиль.

Наведені характеристики кодів мають суттєве значення для аналізу комунікації в кіно і, власне, кінематографічного коду. У. Еко пропонує інструментарій для аналізу кінематографічної мови, виходячи з ситуації, ніби й до цього часу кіно не просунулося далі «Прибуття потягу». Спираючись на ідеї К. Метца, він розглядає можливості семіотичного дослідження кіно, виходячи з наявності деякої одиниці, аналога реальності, яка не може бути зведеною до якої б то не було мовної конвенції. Тоді семіологія кіно перетворюється на семіологію мовлення, за якою не стоїть мова, семіологію таких типів мовлення, коли поєднання великих синтагматичних одиниць, породжує дискурс фільму. Іншим автором, який, на думку У. Еко, вніс значний внесок в семіологію кіно й пошук артикуляційних одиниць кінематографічної мови, є П. Пазоліні. Він спирається на поняття реальності й первинними елементами кінематографічної аудіовізуальної мови, на його думку, повинні стати самі об'єкти, вловлювані об'єктивом кінокамери у всій їх цілісності й незалежності, у яких представлена та сама реальність, яка передувє усякій мовній конвенції. У Пазоліні можлива семіологія реальності і кіно як безпосереднє відтворення мови людської дії.

Національне кіно, як немовний комунікаційний код, дає можливість перевірити справедливість висунутих У. Еко гіпотез і положень:

1) немовний комунікаційний код не обов'язково будується за моделлю коду мовного, саме тому виявляються шкідливими багато концепцій «мови кіно»;

2) код будується як система смислорозрізнявальних ознак, які взяті на певному рівні комунікативних конвенцій (макро- чи мікроскопічному): не обов'язково зв'язані з даним кодом, вони можуть здійснюватись на основі іншого більш фундаментального коду.

Стосовно українського поетичного кіно, як мистецького феномену, сьогодні написано багато. Це унікальне мистецьке явище залишило слід і стало

знаковим в історії світового кіно. В плані філософських рефлексій кінця ХХ — початку ХХІ століть воно є пізнавальним феноменом, рефлектуючим над особливостями національного світобачення й світотлумачення та добре вписується в пошуки національних «археологій гуманітарного знання» (М. Фуко), епістемологій (П. Фейєрабенд), спроб деконструювання (Ж. Дерріда) чи конструювання національного образу світу на підставі національних архетипів, міфів, символів. Переконливі своєю предметністю, витончені за трактуванням, предметнені в плоті, символи плетуть тканину фільмів і стають знаками біографії народу (за методологією французької школи Анналів), маючи власні біографії і своїх творців.

Народнопоетичний філософізм упредметнюється в «робочому рівні його поетичного дихання» [3, с. 25]. Воно багатоаспектне, масштабне, розгорнуте в просторі і часі, не обмежене лише українськими фільмами. Сюди віднесено: грузинський фільм «Благання» Т. Абуладзе, знятий українським оператором О. Антипенком, вірменський «Саят-Нова» С. Параджанова та оператора С. Шах-базяна. Символічною ознакою національного поетичного кіно є його мова, яка спирається не на літературно-сюжетну, а на екранно-пластичну лінію. Це дозволяє будувати кінематографічний код не за літературним першоджерелом чи сценарієм, а за гармонією образів, їх потоком і пластикою, які створюють симфонію фільму, яку майже неможливо передбачити наперед, бо вона є мистецьким явищем з власною іманентною логікою. Ця логіка апелює не до розуму чи до гатію, а до моторного почуття, зору, слуху, які синтезують мисленнєвий образ, мислення кольором, ритмом, фактурою, композицією кадру, відшуковуючи вічні цінності людського духу.

Фундатором такого кіно вважають С. Параджанова, хоча сам митець називав родоначальниками українського поетичного кіно тих, у кого він безпосередньо чи непрямо вчився: О. Довженка, І. Кавалерідзе, І. Савченка, Д. Демущького [3, с. 51]. Не випадково Г. Сковорода став знаковою постаттю в українській філософії з її тяжінням до істин серця (Г. Сковорода, П. Юркевич), кордоцентризмом і переважанням екзистенційної, моральної проблематики. Сковородинівська проповідь «природної людини» була відстоюванням природного права на свободу і незалежність. Власне, прикладом свого життя, філософ утверджував цю істину, яку перенесли на екран творці фільму «Відкрий себе». До таких фільмів—символів національного життя й національної

філософії можна віднести фільм «Вавилон ХХ» (режисер І. Миколайчук, оператор Ю. Гармаш) — «народно-романтичну небилицю» із своєрідною стилістикою, яка йде від гоголівського гротескного реалізму, традиції якого взагалі сильні в Україні [3, с. 162].

Село Вавилон — земля, яка живе вічними законами поєднання добра й зла, любові й ворожнечі, де добро та краса завжди перевершують зло. У фільмі стихія народного життя. Символічними є постаті мешканців села: красуні Мальви, братів-бобилів Лук'яна й Данька Соколюків у вишитих червоними півнями сорочках, куркуля Бубели, засновника комуні Кліма Синиці, опоясаного шаблею поета — комунара Володі. Символічним є те, що центральною фігурою — символом, який проходить через увесь фільм, виступає постать сільського філософа-мудреця трунара Фабіяна, всепроникаючий погляд якого, його дії й сентенції єднають в одне ціле фольклорні фрагменти фільму. «Очима Фабіяна ми бачимо ніби естетичне, позачасове буття українського села, його прикмети, ретельно відтворені деталі побуту — костюми, внутрішнє вбрання помешкання, народний орнамент, танці, пісні. Особливий ефект досягається за рахунок музичного супроводу — він підкреслює “географію” подій. Звучать українські, молдавські, російські пісні та наспіви. У Вавілоні змішались три культури, кожна з них наклала відбиток на його побут, на його жителів. Звідси й визначеність того, де все це відбувається — південь України» [3, с. 165]. Останнє — як символічне, вказує на толерантність українського етносу, присутність в українській культурі соціокультурних синтезів із струменів різних культур.

Кожна з культур має власну символіку в народних легендах, національному побуті, мистецтві, обрядах, святих і грішниках, монахах і ангелах — це прасимвол національної духовності. Роль фольклору як єдиного підґрунтя незмінності одвічних законів, здатних зцілити людину від суспільного нігілізму, важко переоцінити у мистецтві будь-якого народу, який намагається зберегти-ся як спільнота з власними традиціями. Здобутком національного кінематографу, його кодом розрізнення є витворений Ю. Ілленком «пластичний кінематограф», який є художнім уподобанням режисера. Кіномислення, на думку режисера, це — мислення образами. На цій підставі він ототожнює (поєднує) професії сценариста, режисера, оператора, які творять образи кіно [3, с. 367].

Як зазначає У. Еко, код конкретного фільму зовсім не те, що кінематографічний код, останній кодифікує відтворення реальності за допомогою сукуп-



ності спеціальних технічних кінематографічних пристроїв, у той час як перший забезпечує комунікацію на рівні певних норм і правил кінорозповіді. Хоча, поза сумнівом, код фільму базується на кінематографічному коді точно так, як стилістичні риторичні коди ґрунтуються на лінгвістичному коді як його лексикоди. Варто розрізнити дві сторони: означування в кіно взагалі і коннотацію у фільмі. Поняттям кінематографічної денотації охоплюються як кіно, так і телебачення, що дало підстави, наприклад, Пазоліні назвати ці кінематографічні форми комунікації «аудіовізуальними». Таке твердження можливе за умови, коли ми розуміємо, що маємо справу зі складним комунікативним явищем поєднання словесних, звукових та іконічних повідомлень.

Каталогізація кодів корелює зі змістом повідомлень. Денотативний план, наприклад, мови персонажів регулюється кодом мови, якою вони розмовляють. Існують культурно-антропологічні коди, які засвоюють від народження, у ході виховання й освіти, до яких належать код сприйняття, коди впізнавання, а також іконічні коди з їх правилами графічної передачі даних досвіду. Є й більш технічно складні спеціалізовані коди, наприклад, ті, які управляють поєднанням образів. До останніх віднесено іконографічні коди, правила побудови кадру, монтажу, коди розповіді, сюжетних поворотів — вони утворюються в особливих випадках, і саме вони цікавлять семіологію фільмового дискурсу, додаткового по відношенню до можливої семіології кінематографічної мови. Обидва вказані блоки кодів знаходяться у взаємодії, обумовлюючи один одного, й вивчення чи розгляд одного з них передбачає вивчення чи розгляд другого.

«Коли з міркувань постановки застосування перспективи у “Кольорі гра-ната” С. Параджанов (1970) стає необхідним, високо встановлена камера сплющує простір, і тоді перспектива, що виникає завдяки будові об’єктива, стає схожою на перспективу, яка є в живописі мініатюри. Будова об’єктива робить неможливим досягнення природним способом іконографічної перспективи, яка відкидає центральну перспективу. У центральній (лінійній) перспективі лінії перспективи, які охоплюють зображуваний предмет, перетинаються в одній точці на лінії горизонту, а це є причиною того, що простір в глибині зображення звужується; перспектива іконографічна є зворотною, характер якої полягає в тому, що простір у глибині (якщо взагалі виступає) розширюється, а не звужується» [3, с. 34].

Р. Лакатош називає такий засіб новаторством в структуруванні зображення і вважає, що іконографічні традиції успадковані від ритуальної маски й перейняли характерні риси технік приготування святої маски, а також споріднених з нею явищ. «Іконописне малярство подає предмети як такі, що створені світлом, а не освітлені джерелом світла» (С. Новосельський). «Якщо можна пояснити людину в такий спосіб, що вся її духовна й фізична суть схилена в молитві й перебуває в Божому світлі, то ікона в зримий спосіб затримує Бога» (Л. Успенський). «Правда буття ікони та її вартість не виникає з краси предметів, а з краси того, що ікона передає, вона є образом краси — подоби Божої» (Л. Успенський) [Цит. за 3, с. 43].

У фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (режисер Юрій Іллєнко) подані яскраві кадри часових зрізів у живописній образній стилістиці. Ікона у зображальному ряді подій несе також одвічний смисл. Коли вона падає з рук старої гуцулки в прозорі води, і її відносить бистрина — падає віра в абстрактне добро, торжествує поняття добра, народжене в класовій боротьбі, лінія якої проходить через родини. Візуальні коди репрезентують загальні закономірності саморозвитку вербально-зображувального дискурсу кіно, коли воно ставить питання своїм засадам, актуалізуючи потенціал своєї мови — образу. Образ є тією рушійною силою, яка диференціює вербальний дискурс, глибше якого в культурі нічого немає. Саморозвиток вербально-зображувального дискурсу кіно робить симулятивну структуру реальною в культурі і як феномен визначається антропогенними та культурогенними чинниками, хоча й має іманентну логіку, генезу зображення. Відзначаючись полістилізмом, сучасний дискурс кіно уособлює універсалізм вічних символів та їх етнічно виразну форму.

Як суто предметний феномен кінообраз дозволяє здійснювати музично-кольорові, інформаційні синтези. Колір у кінодискурсі відіграє вирішальну роль. У фільмі «Тіні забутих предків» «в оргієстичній, барвистій, вишуканій, втіленій у часі й русі візії цілості виграли основні акценти драми. Акцентом драматургійним, навіюванням психологічного настрою стає колір». Іноді, як у сцені агонії Івана, настає момент тиші й на екрані плинуть тільки червоні тіні коней, що зникають у безвісті [3, с. 32]. Мирон Петровський каже, що йому ніколи раніше не зустрічався в кіно такий цікавий і вражаючий прийом, коли мовлення накладається на зображення, немов музика [3, с. 28]. «Це не кінороз-

повідь, а музична симфонія, в якій усе створює атмосферу естетичної сучасності й художнього дерзання, оскільки висока умовність і класична культура стилізації у народному мистецтві, разом з почуттям часу й почуттям форми, завжди були і завжди будуть близькі пошукові нового синтезу в мистецтві професійному» [3, с.23].

Символічною може бути матеріалізація душевних станів. За допомогою кольору: фантастичне сяяння розпечених фарб (у фільмі Л. Осики «Та, що входить у море»), образів-символів (у фільмі Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала»). У «Вечорі на Івана Купала» провідним символом виступає стіна: стіна високих гір, стіна убогої хати, стіна скелі біля річки, стіна мороку, який поглинає усе. Ці стіни створювали систему в'язниць, безкінечний лабіринт великих та малих камер, казематів, де блукали герої фільму... фанатизм переконань закривав кожного з них у власному жалюгідному світі, у стінах невидимої, іноді зовні навіть привабливої, але від того ще більш страшної «в'язниці» [3, с. 370]. Можливо саме цей символ стіни, який, до речі, є у Ж.-П. Сартра, дав підстави Н. Мірошниченко назвати фільм «Вечір на Івана Купала» «найхімернішою квіткою на терені українського кінематографа» [3, с. 85]. Його віднесено до «розгримованого» кінематографа, коли художники працюють як документалісти, коли «хочеться, щоб кожен кадр сприймався як шматок живої, зафіксованої документалістом дійсності» (А. Михалков-Кончаловський) [3, с. 85].

Пошук символу для митця — справа нелегка й відповідальна. Ю. Ілленко розповідає, як шукав натуру для фільму «Вечір на Івана Купала». «Уявлялось чомусь із самого початку роботи болото. Чому цей образ? Якого болота? Що це буде на екрані і з точки зору філософської, і пластичної? Відповіді на це питання не було. Довелося проїхати всю Україну, побачити незлічиму кількість боліт. І все не те. Все марно. Одного разу приїхав у знайоме село навідати знайомих. Забрів у ліс. І несподівано натрапив на якийсь жахливий, моторошний, абсолютно бездонний байрак. І просто сів: це було якраз те, що так довго шукав і не знаходив. Бездонний яр, де на самому споді лежали, як кістяки, зотлілі берези, поруч з жахливими, якоїсь дивної форми, проваллями. Й одразу все стало на місце. Пейзаж конкретизував головний пластичний та філософський задум фільму. Провалля — це безодні у людському сумлінні; це відчуття пекла, що живе у душі людини, яка скоїла зло». У «Білому птахові» таким «кадром, від якого фільм “пішов”, став для мене “кадр” весільного тан-

ку» [3, с. 370]. З таких «кадрів»-одиниць і розгортається кінодискурс. Це та мова кіно, яка, на думку Пазоліні, має подвійне членування:

а) мінімальними одиницями кінематографічної мови є реальні об'єкти, які складають кадр;

б) ці мінімальні одиниці є формами реальності, називаються кінемами за аналогією з фонемами;

в) кінеми складають більш загальну одиницю, тобто кадр, який відповідає монемі словесної мови.

У. Еко скорегував відповідно ці поділи:

1) різні об'єкти, які складають кадр, ми вже раніше називали іконічними системами, і так само переконалися в тому, що вони — ніякі не факти реальності, а продукти конвенції, впізнаючи щось, ми на підставі існуючого іконічного коду наділяємо фігуру значенням. Приписуючи реальним об'єктам значення, Пазоліні зміщує поняття знаку, означаючого й референта, з цією підміною означуваного референта семіологія не може погодитися;

2) кадр, який є більш загальною одиницею, не відповідає монемі, швидше він співставляється з повідомленням і, стало бути, з семіою [2, с. 166].

У «Тінях забутих предків», коли Іван та Марічка вже дорослі й кохання між ними сильнішає, камера наїжджає, що призводить до малої глибини зображення і творить суб'єктивний простір, рухається довкола них як супутник, цей самий рух супроводжує прощання Івана з Марічкою на полонині. Камера об'їжджає їх, але вони також кружляють довкола осі власного світу. Іван іде, а Марічка залишається сама, в той час камера продовжує кружляти довкола неї. Камера обертається навколо Івана, який вилазить на дерево по яблуко. Серед тих, хто зібрався на похорон Івана, камера здійснює самостійний танок. Спосіб поведінки камери узгоджується з гуцульською культурою руху. Одним із танцювальних елементів не тільки гуцульської, а й багатьох інших традиційних культур є кружляння довкола своєї осі. Чимало парних танців з регіону Карпат має вигляд кружляння парами, коли танцюючі відокремлюються від решти світу й творять, таким чином, власний світ.

У регіонах, де становище чоловіка є значно сильнішим, віссю кружляння є чоловік, а жінка кружляє довкола нього. А в регіонах, де становище жінки наближене до становища чоловіка, пари кружляють довкола спільної осі [4, с. 39]. У цій просторій характеристиці керування камерою

Р. Лакатошем, кружляння, вихоплене з потоку рухомого зображення, є синтагмою, у якій можна виділити синхронно дані семи, які можуть бути розкладені на дрібні іконічні знаки, такі як церква, обличчя Марічки, Івана. Сцена з буденного життя Івана й Палагни починається маятниковим рухом коси, що творить відповідний ритм. Після шлюбу Іван зриває з Палагни намисто, яке розспається по підлозі.

В іншому фільмі С. Параджанова — «Колір граната» — на білому полотні з'являються три спілих граната, з яких витікає сік, забарвлюючи полотно кольором крові. Розгорнута книга, кинджал, на кам'яній плиті гола ступка, яка чавить виноград, риба б'ється без води, тернові гілки, біла троянда. Це не предмети, а смисли—символи найважливіших моментів життя героя. Впізнавані в контексті символи, з притаманними їм контекстуальними, денотативними й конотативними значеннями, артикуляція яких дозволяє конвенційні інтерпретації: книга — символ ученості; троянда — символ кохання; тернові гілки — символ страждання, як і риба без природного середовища — води, кинджал — знак влади, смерті тощо. Все це разом створює ефект життєвої достовірності, який виникає при перегляді фільму і співпадає з кодом розповідальних ліній, влітаючи у сюжетну канву.

Наприклад, у фільмі М. Антоніоні «Blow Up» якийсь фотограф назімав знімків. Прийшовши в ательє, почав їх збільшувати й побачив людське тіло, труп і руку з револьвером. Цей елемент актуалізується тільки тоді, коли іконічний код співвідноситься з кодом розповідальних ліній. Якби це фото збільшення показати тому, хто не слідкує за фільмовим дійством, навряд чи він розпізнає у цих розпливчатих плямах тіло й руку з револьвером. Значення «труп» і «рука, озброєна револьвером» приписуються конкретно значущій формі тільки тому, що накопичувана в ході розповіді невизначеність примушує глядача, як і героя фільму, побачити це. Контекст виступає як ідіолект, що надає значення сигналам, які в іншому випадку показали б просто шумом. Еко вважає, що подібні спостереження відкидають уявлення Пазоліні про кіно як семіотику реальності і його переконання, відповідно до яких найпростішими знаками кінематографічної мови є реальні об'єкти, відтворені на екрані. Це суперечить установкам сучасної семіології: по можливості розглядати природні факти як явища культури, а не навпаки — зводити явища культури до природних феноменів.

Дія як мова з погляду семіології має різні значення: свідчення, які залишилися від історичної людини як продукти її життєдіяльності; як фізичний процес, що поклав початок існуванню об'єктів — знаків, які ми розпізнаємо як саме такі, але не тому, що це залишки опредметненої діяльності актів комунікації, а як знаки культури, елементи її комунікативної системи (знаряддя, якими користувалося співтовариство в акті комунікації) [115]. Однак, цей тип комунікації немає нічого спільного з дією як значимим жестом, яке найбільше цікавить Пазоліні, коли він говорить про мову кіно. Погляд, поза, танець, сміх — дії в комунікативних актах, за допомогою яких люди сприймають один одного або екранне дійство витлумачене як комунікація. Це конвенція у культурі, що дала підстави для виникнення спеціальної галузі семіології, яка вивчає мову дії — кінезиці, кодифікує людські жести, зводячи їх у деяку систему, як одиниці значень. Наприклад, дослідження М. Мосса про техніку володіння тілом.

Семіологія своє завдання вбачає у переведенні природного в суспільне й культурне, а увесь світ зображуваних в кіно дій є світом знаків. Таким чином, семіологія кіно спирається на кінезику, вивчає можливості перетворення рухів у іконічні знаки й встановлює, якою мірою характерний для кіно стилізований жест впливає на реально існуючі кінезичні знаки, модифікуючи їх. У німому кіно жести виявляються підкреслено афективними, у той час як, скажемо, у фільмах М. Антоніоні виразність жесту в кіно зумовлена стилістикою, впливає на випрацювання навичок у тій соціальній групі, яка отримує кінематографічне повідомлення. Усе це викликає безсумнівний інтерес для семіології кіно, так само, як і вивчення трансформацій, комутацій і порогів визнаваності кінеморфів. Але у будь-якому випадку, ми знаходимось всередині якихось кодів, і фільм, втрачаючи зачарованість відтворюванням дійсності, постає як мова, побудована на основі іншої мови, до того ж обидві ці мови обумовлюють одна одну.

При цьому, цілком очевидно, що по суті справи семіологічний розгляд кінематографічного повідомлення так чи інакше зв'язаний з рівнем мінімальних, далі нерозкладуваних одиниць жесту, коли бачення перетворюється на модус мислення чи наявного буття для себе, який є здатністю митця бути поза собою, зсередини брати участь в артикулюванні життя, вивершувати своє я й замикатися на себе тільки відпрацьовуючи здатність виходити назовні,

утверджуватись за посередністю цього виходу. Митець має особливий зір, здатний дотикатися екстремумів, віднаходити у віковичних глибинах те, що захоплює його тіло й душу так, що зображуване перетворюється на відповідь щодо спонукання, видінню, що охопило його, стало зустріччю на перехресті життєвих світів, зображуваних ним. Досить часто можна зустріти одні й ті ж або подібні образи у кіно, бо різні режисери пов'язані з одним і тим самим полотном екрану, працюють у одному й тому ж проблемному полі. Якщо режисер, актор чи оператор оволодіває якимось вмінням чи прийомом відкривається нове поле можливостей, де все, що він зміг виразити до цього можна інтерпретувати й переосмислити по-новому.

Мислення кінообразами створює враження пустої гри значеннями, незрозумілої мови. Хоча єдиною перевагою мовного мислення є те, що створене ним зручне в користуванні і дозволяє акумулювати знання, подібним чином накопичується мистецька інформація. Але мистецька інформація може бути багато разів інтерпретованою. І якщо кінострічка не стає деяким вічним набутком, то не лише тому, що, як усе на світі — не вічне і є плінним, а й тому, що майже все її життя ще попереду, через перегляди, кінокритику, наслідування. Адже знаки його не обмежуються зображувальними функціями. Тут з'являються нові знакові особливості — художньо-образне сприйняття екранного дійства. Поряд з методологією універсального характеру виділяється не системно-інтегруюча, а диференціююча різні шляхи аналізу, яка допускає їх змішування у будь-якому напрямку за довільною програмою.

Така еkleктика за аналогією подібна до мистецтва постмодернізму з його демонстрацією полістилістичності. Хоча структуралістське розуміння мови як тексту, дискурсії виступає джерелом пошуків сучасної кіномови, воно не стільки джерело власних методологічних схем, скільки метафора для означення деякого загального принципу впорядкування, співмірності елементів. Ці характеристики формують те, що називається мистецьким стилем і в мистецтві постмодерну корелює у відповідності до функціонування мови, визначає формозмістовні особливості кіномови. Функціонування кіномови, як носія стильових особливостей, визначається ігровим характером знаків як мовних одиниць, їх розщепленістю, яка проявляється через незакріпленість і рухливість зв'язків між означаючим і означуваним, яка народжує нові контекстні значення і як наслідок — новий смисл кінотвору. За таких умов особливого

значення набуває поняття інтертекстуальності, яке виступає характерною рисою постмодерновопофарбованого мислення митця.

На тлі ігрової реалізації кіномови інтертекстуальність постає невід'ємною частиною стилевих закономірностей, відображаючи не стільки цілісність індивідуального почерку, скільки контекстність кінотексту. За таких умов закономірно постає питання про значення суб'єкта в системі взаємовідносин із творінням. У стилі постмодерн ці взаємини визначаються двома різноспрямованими тенденціями: процесом авторської деперсоналізації, який нівелює роль автора, зводить її до безособового комунікативного аналізу, з одного боку, і можливістю все більш суб'єктивної інтерпретації, коли кінодійство постає відправною точкою довільних фантазувань реципієнта, з іншого.

Стильова єдність у художній практиці постмодерну перестає бути обов'язковою умовою мистецької цінності кінострічки як мистецької вартості, у зв'язку з тим, що суттєво трансформуються базисні для стилю поняття форми й змісту. Оперування «відкритим твором» постмодерну містить у собі ідею змістовної всеохоплюваності, драматургійної непередбачуваності й антиієрархічності. Сучасна полістилістика включає в себе жанрові гібриди, синтез видів мистецтв, художнього й нехудожнього в них. Стильова єдність кінодійства у творчій практиці постмодерну поступається місцем стильовому синтезу, позастильовій єдності, а суб'єкт-об'єктні закономірності визначаються через взаємовідносини автора-режисера й реципієнта — глядача. Кінострічка стає твором, відкритим для стильового, жанрового, видового синтезу, а також синтезу з нехудожніми явищами.

1. *Гачев Г.* Национальные образы мира. — М., 1988.
2. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998.
3. *Поетичне кіно: заборонена школа.* Збірник статей і матеріалів. — К., 2001.
4. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. — М., 1986.