

У цілому книга академіка, віце-президента Академії мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Ігора Безгіна «Академіки. Життя в мистецтві» — своєрідний, частковий, зріз поки що короткої історії Академії мистецтв України, який репрезентує у яскравій, науково-популярній формі одну з граней діяльності державного науково-творчого закладу.

**Микола ЯКОВЛЄВ**

академік, головний учений секретар АМУ,  
доктор технічних наук, професор

## МИСТЕЦТВО ЕКРАНА: ЧАСОПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ

*Зубавіна Ірина. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності /*  
Монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. —  
К.: Інтертехнологія, 2006. — 288 с.: іл.

Культурні трансформації, пов'язані зі становленням інформаційного та постінформаційного суспільства, мають принципове значення не тільки для розвитку нових типів комунікацій і розгортання багатовекторних процесів глобалізації. Вони викликають радикальні зрушення у підвалинах європейської цивілізації, водночас прискорюючи процес формування планетарного людства як мультикультурної спільноти, одним із способів інтеграції якої постає екранна культура. Саме цим зумовлюється актуальність її наукового осмислення. Адже домінування екранної культури у просторі повсякденності є одним із тих істотних чинників, що відбуваються на життєтворчості сучасної людини, її екзистенціальних характеристиках, способі і стилі життя.

Вплив екранної культури на формування пізнавальних й креативних здібностей людини, її світосприйняття і, навпаки, роль індивідуального бачення митця у моделюванні художнього виміру екранної реальності — з необхідністю мали стати предметом мистецтвознавчого дискурсу. Власне дослідженню зазначених проблем і присвячена монографія Ірини Зубавіної.

Об'єктом аналізу обрано екранні твори — від перших кінопоказів і до найсучаснішої технологічної «ексцентрики» сьогодення. Отож вся понад 110-річна історія екранної культури розглядається автором під специфічним кутом зору: через специфіку інтерпретації часу і простору у річищі різних художніх течій, напрямів, авторських поетик, із зосередженням уваги на способах моделювання «іншої» реальності, тобто художнього виміру екранного світу.

Зазначений підхід має подвійне обґрунтування, оскільки, з одного боку, по центру дослідження опинився феномен світового кінопроцесу, в контексті всіх перипетій якого органічно вписано вітчизняний кінематограф; з іншого, що не менш важливо, — здійснено науковий аналіз еволюціонування кіномови паралельно з теоретичним осмисленням специфіки екранних кодів, що стає особливо актуальним в контексті концептуалізації суті суб'єктивних віддзеркалень світу. При цьому розвиток теорії кіно простежено у її ставленні до реальності: від «фотогенії» Деллюка як першого досвіду сприйняття фотографічної природи кіно — здатності відображувати реальність через досліди Кулешова і Вертова із творенням «дру-



гої реальності» — до повної втрати референтності, тотальної симулятивності віртуальної гіперреальності, яка в «достовірності» зображення намагається перевищити свій власний «першообраз».

Отже, автор розуміє всю складність екранного видовища.

І тут треба віддати належне базовому методу дослідниці, власне йдеться насамперед про системність підходу до проблеми, залучення розлогого кола кіноматеріалів, використання джерельної бази та наукового апарату суміжних сфер гуманітарного знання. Вже при побіжному аналізі списку наукової літератури, опрацьованої автором монографії, впадає в око переважання імен, пов'язаних з тією цариною новітньої інтелектуальної та художньої культури, яку названо постмодерном.

Саме на цій методологічній основі з усіма її базовими інтенціями, вибудовується текстологічний пласт роботи, належним чином пов'язаний з феноменом українського кіномистецтва — чи не вперше у вітчизняному кінознавстві.

Попри задекларований автором так званий «мозаїчний підхід», текст чітко структурований та вибудований навколо вісі історичного часу. Заслужують на окрему увагу підходи до драматургії розвитку українського кіномистецтва, гармонійно сполученого з національним ментальним підґрунтям, етнічними та культурними традиціями, своєрідною образною мовою, найвиразніше артикульованою в періоди зсувів у масовій свідомості в 1920–1930-ті рр. й до розквіту міфологічного, алегоричного, притчового, символічного мислення поетичного кінематографа, зрештою до сюрреального. Від, так званої, ранньої хвилі «перебудови», через «прозаїчний» кінематограф Кіри Муратової до сучасного фільму Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» — «кіноперфомансу», що апіорі передбачає множинність інтерпретацій аж до смерті самого Автора, розчиненого в багатомірності поглядів на його твір.

Отже, Ірина Зубавіна аргументовано стверджує, що в контексті екранної культури сучасний кінодискурс формує сприйняття реальності через своєрідний полілог, де постійно відбувається конфлікт інтерпретацій, уточнюються поняття і раціоналізуються практики самоконтролю як індикатори залучення індивіда та нації до цивілізаційного процесу. До того ж кіно дискурс висвітлює тенденцію до зростання у стратегіях і технологіях життєтворчості, що виявляється у повсякденні через міметичні практики.

Усе це дає підстави авторові визначити особливу роль сучасного екранного продукту як опосередкованого аналога, відповідника тіла, що існує у вимірах віртуального буття, зберігаючи свою екстериторіальність.

Автор пропонує цілісну картину трансформацій екранного видовища, з урахуванням обумовленості цих змін різноплановими факторами: як чинниками естетичного стибу, так і розвитком технічного й технологічного оснащення творення екранного продукту, у міцному зв'язку з психологією його сприйняття. Навіть просто гортаючи сторінки цього ілюстрованого видання, можна візуально простежити поступовість змін у «насиченості» внутрішньокадрового простору, його стратифікації та композиційній побудові.

У дослідженні простежено, як специфічна естетика, актуалізована екранами різного формату та функціонального призначення (ТБ, відео, комп'ютер, NET-«мережа», сотові телефони, ігрові аркади тощо), сприяла процесам своєрідного «перевідкриття» часу й простору, легітимізувала ментальні практики «відчуження тіла», що супроводжується випадінням з «часопростору» буття у сурогатні виміри віртуального існування у «павутинні» Інтернету або ж матриці комп'ютерних ігор, з притаманною їм необов'язковістю, варіативністю, серфінгуванням по дотичній тощо.

Розділ, присвячений новому статусу «реального» у добу комп'ютерних технологій, вирізняється принциповою новизною підходів до сучасних екранних практик. Кожна технологічна інновація вводить свої особливості у сприйняття й осмислення часопросторових мистецтв. Відтак мова екрана не має завершених рефлексій, вона стимулює будь-які аналогії й пере-

адресування до інших текстів, культур, символів, цінностей, коли кожне з переліченого стає реакцією на попереднє, утворює своєрідну художню реальність, яка акумулює значення, окреслює нові смислові лінії екранної культури, дозволяє пошук нових форм. Ця семіологія екрана формує екранну реальність, у якій примус слова замінено на диктат змінюваних образів. Така реальність є інноваційним результатом, вимагає теоретичного осмислення як активного віддзеркалення і конституювання паралельного світу. Цьому й присвятила свою надзвичайно цікаву й актуальну монографію Ірина Зубавіна.

**Ганна ЧМІЛЬ**

член-кореспондент АМУ,  
доктор філософських наук

## ГОРТАЮЧИ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

**Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 864 с.: іл.**

На перший погляд, історія найоб'єктивніша серед гуманітарних наук. І разом з тим, варто назвати іншу наукову царину, на якій би так жорстоко і непримиренно стикались різні суб'єктивні точки зору. Історії мистецтв, кінематографа зокрема це стосується ще в більшій мірі. Здається, є певний мистецький факт — фільм, є певна творча особистість з абсолютно точно окресленою біографією. Але кожна нова епоха розкриває несподівано нові непрочитані сторінки ніби добре вже відомих життєписів або класичні екранні «тексти» розглядаються у незвичному ракурсі, демонструючи приховані смисли.

Спадає на думку, що кожна епоха, кожне покоління розглядає і вивчає історію мистецтв із своєї точки зору. Це й становить те саме суб'єктивне пізнання об'єктивної істини.

Історія українського кіно стала писатись вже наприкінці 20-х років. Однією з перших книг, де висвітлювались сторінки історії вітчизняного кінематографа, була книга Я. Савченка «Народження українського радянського кіно» (1930 р.). Роки репресій, воєнні лихоліття не сприяли появі фундаментальних кінознавчих праць.

І лише наприкінці 50-х рр. з'являються три книги нарисів «Українське радянське кіно» видавництва АН УРСР. Її автори — І. Корнієнко, А. Жукова, Г. Журов, А. Роміцин — дають системну картину українського кіно від пореволюційних років до повоєнних. Цікаво, що на початку 60-х рр. видав свою працю «Історія українського кіно» (1962) американський кінознавець Б. Берест, багато в чому полемічну щодо точки зору радянських істориків.

60—70-ті роки були багаті на монографічні видання, в яких висвітлювались окремі проблеми вітчизняного кіно. В 70-х роках виходять праці І. Корнієнка «Півстоліття українського радянського кіно» (1970), «Кино советской Украины» (1975). Поява цих книг зробила можливим створення академічної історії українського кіно. Із запланованих трьох томів світ побачили лише два. І в цьому була певна закономірність. Швидкоплинний перебіг подій, зміна суспільних настроїв зробила третій том застарілим вже в рукописі. Чи означало це пе-

