

Радислав ПЕРЕСЕЦЬКИЙ

мистецтвознавець

ФЕНОМЕН «АВТОГРАФІЇ» В ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

Поява екранної культури стала закономірним етапом в історії художньої культури людства. Кінематографічна творчість надавала можливість для міжвидової, синтетичної мистецької діяльності та підсилювала потенціал образної виразності твору завдяки унікальному поєднанню властивостей «живої фотографії», «видимої літератури», «рухомого живопису» і тощо. Тим часом до кіно як новітнього мас-медіа у другій половині ХХ століття долучилося теобачення, й ці потужні аудіовізуальні технології вийшли далеко за межі суто естетичного осмислення буття в художніх образах, ставши найважливішими засобами масової комунікації та дієвими факторами суспільно-політичного життя в усьому світі.

Саме цим пояснюється, з нашого погляду, першочергова важливість ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій та їх відчутно зростаючого впливу на численні аспекти сучасного суспільного життя: на сферу духовної культури народу, на актуальні політичні та економічні процеси тощо.

Демократична розбудова сучасної Української держави дає можливість відмовитися від колишніх стереотипів мислення, звільнити наукову думку від цензури та застарілих ідеологічних догматів, а відтак дозволяє зовсім по-новому поглянути на внутрішні механізми розвитку культури, переносити центр уваги дослідника на справді фундаментальні мистецтвознавчі проблеми, які дотим умушено перебували на маргіналіях офіційно схвалених наукових напрямків. Так, у рамках теорії «соціалістичного реалізму» в обов'язковому порядку акцентувалися ідеологічні фактори художньої діяльності, а лена томість категорично не заохочувалося дослідження окремих аспектів саморозвитку і самовідображення мистецтві. Тим часом один з опонентів такої офіційної методології – Ю. Лотман у роботі «Місце кіномистецтва в механізмі культури» (1977) доволі неортодоксально відзначав: «У момент досягнення даною культурою певної структурної зрілості, яка збігається з тим, що автономія окремих особистих механізмів культури досягає деякого критичного рівня, виникає потреба самоопису, створення даною культурою своєї власної моделі. Самоопис вимагає виникнення метамови даної культури. На цій основі виникає метарівень, на якому культура відтворює свій ідеальний автопортрет» [6, с. 654]. Саме цю базову ідею «самоопису» в мистецтві ми і вважаємо за потрібне розглянути детальніше на матеріалі екранних медіа.

Щодо цього нам видається надзвичайно цікавим дослідження феномена самоопису в екранній культурі у найрізноманітніших теоретичних ракурсах. Очевидно, факти «самоопису» можуть розглядатися як один з конкретних проявів загальноестетичної природи мистецької діяльності (метамімезис), сутність якого полягає у забезпеченні певної спадкоємності в розвитку даного виду мистецтва через повторення найоптимальніших творчих знахідок і здобутків у все нових авторських генераціях.

Також, як демонструють числені конкретні випадки з історії кіномистецтва, подібні факти самовідтворення мистецтва можуть демонструвати авторське намагання переосмислити застарілі стереотипи мовлення (наприклад, як у жанрі пародії). Саме тому вважаємо, що наукове вивчення феномена екранного самоопису (на кшталт «кінопрокіно») може бути як своєрідним індикатором онтологічних особливостей екранної культури у цілому, так і мати важливе значення для розуміння сутності процесів і динаміки розвитку всієї мас-медійної культури.

При цьому можемо з прикрістю констатувати, що у мистецтвознавчому лексиконі поки щонамаусталеного і загальноприйнятого терміна, який би міг лаконічно і обґрунтовано позначати явище, яке саме й становить наш науковий інтерес. У цьому зв'язку вважаємо за потрібне спочатку обґрунтувати подібне власне термінологічне визначення для мистецького

«самоопису», щоб надалі користуватися ним без додаткових пояснень. Гадаємо, усі можливі формий різновиди самоописувальних рефлексій мистецькій практиці (мовна авторефлексія, самозапозичення, самоцитатація, творче автопортретування за принципом «майстерня художника», самопосилання, пародіювання, автометаопис й т.п.) можна було б позначити терміном «автографія» (від грецьк. автос – сам, графо – пишу).

Надалі ми будемо розуміти під «автографією» мистецтвознавчий і культурологічний термін, що визначає феномен самоопису мистецтві. Відповідно автографія в екранній культурі (екранна автографія) – феномен самоопису екранній культурі, явище, коли кіно осмислює себе за допомогою всіляких кінематографічних практик. Екранна культура намагається відобразити свої характерні особливості, усвідомити свою сутність, простежити власну генезалогію, історію, еволюцію розвитку.

Стосовно екранної культури термін «автографія» підкреслює іконографічний характер явища. Практика самоопису (як предтеча автографії), безсумнівно, передувала появі писемності. У цьому феномені, крім потужного соціально-комунікативного фактора, простежуються фізичні (теорія віддзеркалення, теорія сліду), біологічні (самовідтворення, самозбереження виду) і навіть фізіологічні передумови. Як живі істоти з доісторичних часів позначають свій ареал перебування, такі творці (режисери, письменники, художники) означають «територію» свого мистецтва, маркують його своїми автографами, будь то авторський стиль, специфічність мови, набір сталих метафор чи щось інше. У практиці мистецтв культурно-історичні корені феномена самоопису простежуються протягом століть і тисячоліть. Природно, у різних галузях культури й мистецтва це явище виявляє себе по-різному.

Першими серед теоретиків мистецтва дане явище спробували осмислити літературознавці. Д. Лихачов писав про «самоусвідомлення літератури» у його історичному розвитку [5, с. 23]. Ще раніше подібні думки висловлював Б. Ейхенбаум, розглядаючи прийоми «роману в романі» [12, с. 300–301]. Торкався цих питань і М. Бахтін, вивчаючи проблему «свого» і «чужого» слова [1, с. 409].

«Цитата» і «самоцитата» зустрічаються й у живописі. Наприклад, офорт Рембрандта був включений до автопортрета його учня Арта де Гельдера. Складні форми саморефлексії демонструє відоме полотно «Меніні» Веласкеса, яке досліджував Мішель Фуко [16, с. 31]). Своєрідний аналог таких «автографів» ми зустрічаємо й у кіно – режисерські «камео» у фільмах Альфреда Хічкока, поява Федеріко Фелліні у «Римі» (1972) та «Клоунах» (1971), або епізодична присутність Ельдара Рязанова у його стрічках.

Чимало прикладів твору в творі (на зразок «розповіді в розповіді» або «картини в картині») надає також історія театру. П'єса в п'єсі зустрічається у чеховській «Чайці». Згадаємо й «класику жанру» – «Мишоловку» в «Гамлетові», перед нами вже не просто «п'єса в п'єсі», а «театру театрі», що виявляє кульмінаційний момент і ключовий характер композиційної побудови твору. Висвітлюючи процес постановки і саму виставу «Мишоловка», Шекспір задовго до епохи маніфестів від мистецтв, появи розвинених театральних практик і виникнення самого поняття режисури видає програмні постулати свого бачення театральної культури. У своєму аналізі гамлетівської «Мишоловки» Ю. Лотман відзначив, що така композиція передбачає «8 з половиною» Фелліні [7, с. 437]. Цікаві приклади автографії на теренах балетного мистецтва з вистав в сесвітньо відомих хореографів другої половини ХХ ст. – Моріса Бежара, Ролана Петі, Хосе Лімона наводить О. Чепалов [11, с. 93].

Рефлексійній практиці самоопису піддана навіть досить своєрідна музична культура: відома парафраза Ліста за темою «Фауста» Гуно або П'ятнадцята симфонія Шостаковича, у якій він цитує Россіні Вагнера. Сучасними дослідниками відзначається: «У формуванні української музичної культури завжди величезну роль відіграла безпосередньо рефлексивна настанова... в добу Модернізму – з її «епіцентром» в авангардистських проєктах – рефлексивність як світосприймальна настанова постає активній, дієвій формі... вельми специфічним її вияв в «неостильових» утвореннях – за логікою «рефлексії на рефлексію» [13, с. 213].

Десята муза народилась значно пізніше за своїх сестер, наслідком чого стало неминуче звернення до їхнього досвіду. Але, виробивши власну специфіку, таким чином, посівши законне місце у ряду «більш дорослих» мистецтв, кінематограф не кинув рефлексувати з приводу останніх, що, вочевидь, визначено особливостями його генів. Не менш примітна й підвищена саморефлексія екранної культури [8, с. 89], де феномен автографії посідає особливе місце кількісно, і якісно. Екранне мистецтво не тільки розробило безліч різноманітних форм і прийомів кінорефлексії, а й породило цілі течії та напрямки, засновані на цих засадах (французька «нова хвиля», американське «алюзивне кіно»).

Розглядаючи проблематику «кіно про кіно» (фільм у фільмі), Жіль Дельоз виділяв дві наскрізні для всіх мистецтв теми – «зародка» і «дзеркала», які в кінематографі трансформувалися й кристалізувалися у «фільм усередині фільму» і «фільм, відбитий у процесі свого становлення» (тобто фільм простворення фільму). Варіації перетинання цих тематичних ліній розглядаються філософом на прикладах стрічок Кітона, Вертова, Годара, Фелліні, Вендерса [4, с. 375].

Тимчасом один із основоположників текстуального аналізу в кіно теорії французький кінознавець Реймон Беллур, автор книги «Аналіз фільму» (1979) – писав про складності аналізу фільмічного тексту за допомогою у письмового тексту внаслідок неможливості адекватного цитування фільму й наводив прикладивідворотного, коли фільми використовуються як засіб своєї власної критики [2, с. 229].

На той час американський філософ і теоретик мистецтв Стенлі Кевел (Гарвардський університет, США) відзначав маловивченість питання саморефлексії (самоаналізу) у кіно і недостатність уваги до нього, незважаючи на існування явної тенденції багатьох фільмів до самореференції як досить специфічного (переважно комедійного) способу формотворення [14, с. 14]. Окремо питання «кіно про кіно» розглянуте у книзі С. Кевела «Видимий світ: Рефлексії з приводу онтології кіно» (1979) [15, с. 123–127].

Розвиваючи ідеї С. Кевела, шведський кінодослідник Людвіг Херцбергу своїй дисертації за фільмами Джармуша (Стокгольмський університет, кафедра кінознавства, 2000 р., [17]) також підкреслював особливу значимість екранної саморефлексивності для розгляду в більш широкому контексті теоретичних питань кіносприйняття та засобів екранної виразності.

Довивчення різних форм екранного саморефлексування зверталося й радянське академічне кінознавство. 1989 року вийшов науковий збірник «Що таке мова кіно» зі статтею О. Трошина «Фільм у фільмі. Ідейно-естетичні функції прийому» – по суті, першою кінознавчою розвідкою, що поставила в центр уваги досліджувані нами питання. Відзначивши, що саморефлексія – «життєво необхідна властивість усіх мистецтв», автор висловив деякі попередні критико-теоретичні гіпотези на тему «самоусвідомлення кіно, що здійснюється у формах самого кіно», навів приклад розмаїтості форм кінорефлексії та кіноцитуювання, підсумувавши, що «кінематографічність кінематографа» – практично недосліджений шар кінокультури, який потребує осмислення [10, с. 138].

Забільшніж вікову історію кіномистецтво створило великий масив фільмів на тему «кіно про кіно». Серед перших зразків екранної автографії можна навести анімаційні пародії 1910-х років винахідника об'ємної (лялькової) анімації Владислава Старевича (передусім фільм 1912 року «Помста кінематографічного оператора»), де гра чужими кодами сприяла критичному висміюванню штамів і кліше кінопродукції того часу. Особливу цінність стрічці Старевича надавала та обставина, що критика не доліків кіномистецтва була дана засобами самого кіномистецтва.

Не менш плідною щодо кінорефлексій виявляється й американська «німа комічна» вже періоду 1910-х років. Наприкладі фільмів провідного представника цього напрямку Ч.С. Чапліна, можна зазначити, що об'єктами пародії стають уже не тільки побратими по кіноцеху – широко заявляє про себе самопародія. Серед перших короткометражок Чапліна було чимало кінопародій на закулісне життя Голлівуда («Джонні в кіно» (1914), «Його нова робота»

(1915), «За лаштунками екрана» (1916)), дія в яких відбувалася саме на кіностудіях, а сюжет висміював через плутанину зйомок і життя популярні жанри голлівудського кіно.

ШироковикористовувавекраннуавтографіюіншийвидатнийкомікнімогокіноБастер Кітон у своїх фільмах «Шерлок-молодший» (1924) та «Кінооператор» (1928).

Слідззначити,щопідвищеноюкінорефлексієювирізнявсяйрадянськийкіноавангард 1920-х років. Чиненайяскравішимзприкладівекранного саморефлексуванняєодинзвизнанихшедеврівсвітовогокіно–документальнастрічкаукраїнськоговиробництва«Людина зкіноапаратом» (ВУФКУ, 1929) одногоззасновниківдокументальноїкінематографіїДзиги Вертова. Самрежисербачиву своємутворі«нелишепрактичний,аводночасітеоретичний виступнаекрані»[3,с.109].Численністьйоригінальністькінорефлексій,якіскладністьконструкції,донинівражаютьдослідниківцієї«кінодисертації».Тожнедивно,щовертовський меседжвиявивсяспівзвучнимбагатьомнаступнимкіноманіфестамвідфранцузької«нової хвилі» до данської «Догми».

Проблематиці«кінопрокіно»присвяченобагатокартинтакихвидатних«автографістів» екранної культури, як Орсон Веллс («Громадянин Кейн», 1941), Федеріко Фелліні («8 з половиною», 1963), Жан-Люк Годар («Презирство», 1963), Анджей Вайда («Все на продаж», 1969), Франсуа Трюффо («Американська ніч», 1973). Тожприаналізітакихстрічокпитання екранноїавтографії(кіноцитування,пародіюваннятаіншихформкінорефлексії)часто постаютьоб'єктамикінознавчогоінтересу,інколинавітьзізгадуваннямтарозгляданняміпрійомів «екран в екрані» [9] або «фільм у фільмі» [10, 18]). На жаль, ще бракує матеріалу з фундаментальнихдослідженьнатемуюекранноїкінорефлексії,незважаючинадоведенувище продуктивністьвивченнятакихвражаючихавтографівекранноїкультури,щомістятьсяпо всій її історії.

Ісьогодні така практика є не лише предметом постмодерністських ігор, а й важливою складовоютворчостібагатьохсучаснихмайстрівкіномистецтва,зокремаамериканського – фільми Пітера Богдановича, Мартіна Скорцезе, Олівера Стоуна, Вуді Аллена, Квентіна Тарантіно та інших. Не менш плідними в цьому напрямку є їхні європейські колеги –Вім Вендерс, Джузеппе Торнаторе, Педро Альмодовар, Жан-Пьер Жене, Міхаель Ханеке. А зостанніхзачасомприкладівособлиовідзначимовисокохудожнітвориЛарсафонТрієра «Танцівниця в темряві» (2000) і «П'ять перешкод» (2003) та «Мрійники» (2003) Бернардо Бертолуччі.

Такимчином,означенітенденціїнабуваютьвсеосяжнішогохарактеру.Феноменекранної автографіїзкожнимроком посилюєвпливарозвитоксвітовогокіномистецтвайекранної культуриувцілому. Масштабйзначення подібноїпрактикиєсуттєвими передумовами для пошуку нових форм дослідження кіно.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
2. БеллурР.Недосягаемыйтекст//Строениефильма.Некоторыепроблемыанализапроизведенийэкрана: Сб. / Сост. К.Э. Разлогов. – М.: Радуга, 1985. – С. 221–230.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966.
4. Делез Ж. Кино / Пер. с франц. – М.: Ad Marginem, 2004.
5. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967.
6. Лотман Ю. Об искусстве. – С.-Петербург: Искусство-СПб, 2005.
7. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996 – С. 428–441.
8. Пересецкий Р. К вопросу об экранной саморефлексии // Яни-Толкай: Альманах – М., ВГИК, 1994. – Вып. 2. – С. 89–98.
9. Пересецкий Р. Экран в экране // Киноведческие записки. – 1996. – № 31. – С. 147–171.
10. Трошин А. Фильм в фильме // Что такое язык кино: Сб. статей. – М.: Искусство, 1989. – С. 115–138.

11. Чепалов О. Моріс Бежар – Ролан Петі: паралелі та розбіжності філософії танцю // Студії мистецтвознавчі. – 2003 – № 4. – С. 88–96.
12. Эйхенбаум Б. Работа над Толстым: Из дневников. 1926–1959 гг. // Контекст'81. – М., 1982.
13. Ярмо М. Рефлексивна світосприймальна настанова, її стилістичний вираз в артефактах української музичної культури // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – Вип. 3. – 2003. – С. 208–214.
14. Cavell S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
15. Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
16. Foucault M. Les mots et les choses. – Paris: Gallimard, 1966.
17. Hertzberg L. Perceptual Dawnings: Jim Jarmusch's Offbeat Poetics of Cinema. Stockholm University, Department of Cinema Studies, 2000. <http://jimjarmusch.tripod.com/dissprop.html>
18. Stam R. Reflexivity in Film and Literature. – New York: Columbia University Press, 1995.