

«відчитувань» смислів синтезується через так звані «образи-концепти». Повна назва шосто-горозділу – «Образи-концепти (начерк цілісної структури образів літературно-мистецької спадщини Шевченка)» – є важливим підсумком проведеного дослідження і безсумнівним тріумфом авторки, яка, незважаючи на великий об'єм розглянутого матеріалу і складну парадигматику Шевченкового творчого генія, зробила якісно новий і вагомий крок у шевченкознавстві та гуманітаристиці в цілому.

Відзначаючи оригінальність авторської моделі розгляду титульної проблеми, не можна оминати факту відкриття Лесею Генералюк шляху до більш уважного прочитання багатоскладного мотиваційного і контекстуального поля Шевченкової образності. Як пише сама дослідниця в завершальній частині книги «Замість висновків», на нинішньому етапі розвитку шевченкознавчої науки варто наголосити, щоне існує роздільних картин світу Шевченка-поета, Шевченка-прозаїка і окремо – Шевченка-художника. Так само основні структурні компоненти його картини світу, незалежно від їх номінативно-семантичних чи символіко-семіотичних позначень (міфобразів – міфем, міфологем, – архетипи, символи, концепти, теми, мотиви), репрезентовані в двох системах координат: вони формуються в двох взаємопосилюючих мовами в двох рівноправних методах художнього висловлювання» (с. 515). Але щоб вийти на таке узагальнення, дослідниця доклала справді титанічних зусиль, долучивши до методологіє ефективний культурологічний інструментарій, яким, доречі, авторка ніколи не скористалася не по суті.

Монографія Лесі Генералюк побачила світ того ж року, що і праця Івана Дзюби «Тарас Шевченко. Життя і творчість». І одна, і друга книга стали значимими подіями в інтелектуальному житті України, і кожна з них прокладає дальший шлях до нових можливостей в осягненні знакового явища світової культури – Тараса Шевченка.

Роман ЯЦІВ

кандидат мистецтвознавства

## ПРО ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контексти. – Вінниця: Глобус прес, 2009. – 432 с.

Час, - писав Сергій Ейзенштейн, - центральна драма персонажів ХХ століття. Центральною ж драмою самого кіно всіх напрямів і цехів є обов'язкове перетворення „чутливості” кінокадру /власне часопростору в ньому/ на той чи той сенс – себто на якийсь узагальнений зміст. „Матеріальне” в кадрі підкреслено видно, і видиме, отже, по тому семантизується, стрімко входить у, сказати б, „платонівський” – ніби невидний і невидимий простір, що у ньому людство зберігає всі найважливіші нагромаджені сенси, змісти, узагальнення.

Глядач переживає цю драму інтуїтивно. Кінознавець же має її віддалити, прояснити і пояснити. Зрозуміло, за умов чіткого розуміння як першого принципу кіно.

Автор рецензованої книги це не тільки розуміє – він у режимі надзвичайної послідовності той перший принцип робить головним своїм методом. Понад десять друків аркушів подань безлічі конкретного кіноматеріалу – національного і всесвітнього – той, з дозволу сказати, „чор-



тивміст” міжзгаданою кіночутливістю (котра, по суті, немає собі рівної в усіх інших доменах імперії мистецької чутливості) і саме „платонівською” сферою „змістів”. Що їх мив же ні бачимо, але ж відчуваємо-розуміємо саме через побачене-в-кадрі.

Віндекс фільмів рецензованого кінодослідження – десь близько 270 (!) картин. Шедеврів і добрих фільмів, та навіть далеко не шедеврів. Але абсолютно всі вони потрапляють під, так би мовити, „оніологоскоп” дослідниці (за першою своєю освітою – філософа). Ось такий і такий-то кадр, а чи їх сутність – а це вже сенс-смысл-зміст, що ними вибухає та окремішність чи сукупність кадрів.

При цьому розглядаються всі засоби до переходу зображення як такого через згаданий „міст-дотієї” і семантики. Це може бути і певна національно-кінематографічна традиція читачення; і індивідуальна художницька винахідливість; і раніш не бачена чи неприйнята технічна-технологічна ініціатива. „Всі шляхи ідуть до Риму, відкритого міста.” - казав Годар про один великий європейський фільм. Але ж як багато шляхів ведуть від зафіксованою камерою „фізичної реальності” (Кракауер), цієї першою матеріальною, до її подальшого художнього перетворення у власне кінематографічний образ!

Книга Оксани Мусієнко цікава передовсім у зв'язку з очевидним, „наскрізним” тут прагненням автора віднайти – і, по суті, класифікувати – не малу частку „семантизації” тієї предметності, тогочасного простору, що потрапив в „зіницю” кінокамери, дослідити відповідні засоби. Як в історичному, так і в загальноестетичному плані.

Дослідження відкриває розділ, за своїм характером, власне, історичний: „сторінки українського кіно” тієї доби, яку відтак називаємо „тоталітарною”. Зрозуміло, що це кіно певного часу можна безборонно ганити в різних родах феєлетонах, але ж авторка, і на основі власної проникливості, і за обставинами своєї біографії, добре пам'ятає про відношення парадоксності доби (принаймні кінематографічного її виконання): тоталітаризм, а особливо перших його історичних сезонів, якось дивно, але вочевидь поєднався або зі спадковою, або природною щойно набутою кінематографом культурою – культурою загальною. Немалою.

І ось так виявляється, що досліджувані Оксаною Мусієнко кінофакти тієї епохи напрочуд цікаві. 1920-ті роки. „Перетин паралельних: камершпіль українська революційна драма.” Дослідницька новела про „аватар” німецького „камершпіль” в українській кіноінтерпретації. Відкритий „веймарський” Німеччині театр драми в обмеженому просторі, чи не поспіль вінтер'єрі, тут немов би використовується для „революційної” мелодрами, навіть для агітпропу, але унікальним чином зберігає коломальну психологічну напругу свого понурого германського джерела.

„Українське кіно 30-их років: між авангардом і соціалістичним реалізмом”. Цей підрозділ книги викликає певні асоціації з сучасним літературознавчим інтерпретуванням останнього оригінального тичинівського збірника „Чернігів”: абсолютно політичний ангажемент, а поряд – так само абсолютна майстерність віртуоза-авангардиста. Передсмертна...

Івсе це розглядається автором у напрямці найкоректніших спостережень над тим читим трансформом кінематографічно зафіксованого у тому читому кінематографічному осмисленні.

Зрозуміло, що метод автора особливо виграє у зв'язку з тим матеріалом, котрий вже безжально і деспотично перед тим, „класифікувала” сама епоха в її суворих, аж моторошних ціннісних ієрархіях. Розділ „Кіно і міфологія тоталітарної доби”, а по суті мікромонографія, вміщена в книзі. Таке кіно, за авторкою, „тотально” залежало від панівних тоді міфологем (поза тим, чи насправді вірив у них кіномистець, чи не вірив – у травматичних глибинах своєї „тоталітарної” душі). Отож, відповідно, не пей за ж-у-кадрі продукував той обмежений і водночас всемогутній „сенс”, а зовсім навпаки. Що безперестанно і призводило до різного роду кінопрожектів - до створення кіносвіту, який до світу реальному мав усього лишень дотичне відношення. Або взагалі ніякого. При цьому авторка не забуває про згаданий постулат-парадокс: спадкову чи набуту культуру митців, які потрапляли у тоталітарний капкан історії – і діяли в ньому.

При цьому авторка просто-таки віртуозно володіє тогочасним відповідним матеріалом і саме віртуозно „монтує” його. Відтак цілком правомірно постає питання: а нащо і для чого,

здавалося б, той кінематографічний антикваріат, кіноплюсквамперфект. Напевне, для того, що всі ми відтепер живемо у ліберальних суспільствах, нині чомусь аж переповненими не-ліберальними і нерозумними сентиментами та „ностальгіями”. Небезпечними...

Щож, хай наш сучасник прочитає ту монографію – про той, край спотворений, і кінематографічний, і загальнолюдський пейзаж.

Про дослідження людини йдеться і в етюді про екранну та іншу долю славетного „Украденого щастя”. Посуті, авторка тут віднаходить центральний нерв, сонячне сплетіння національної долі, що у ній родове, власне, людське начало безперестанку спотворюється, а той просто нищиться соціумом, історією. І в минулому, і як виявляється, не тільки в ньому.

І, нарешті, дуже елегантна кінознавча „тетралогія” у книзі: побут, костюм, обличчя і власне ландшафт на екрані. „Феноменологія екрана”. Тут метод автора набуває особливої переконливості-демонстративності. Справді, на основі вищеперелічених кінооб’єктів саме в край переконливим постає той метод: перехід тієї чи іншої (а тут аж особливо поширеної кінопредметності) у простішого чи іншого „сміслу”. Авласне у статус – власне художнього образу. І ніби то аж безчислені художні спроби до того переходу. Насправді ж авторка фактично обраховує їх, надає їм уповні конкретну класифікацію. Яка, гадаємо, матиме з часом не лише читацький, а й науково-педагогічний резонанс.

Справді, ми тут отримуємо свого роду аналітичну Аріаднину нитку, яка дозволяє нам більш упевнено пересуватися, тепер уже більш, аніж столітнім кінолабіринтом. Ця „мікро-монографія” дослідниці має, попри свою загадковість, добру розходженні-розтоптані маршрути, стежки і горнотропи. Трансформиреального побуту на радянському екрані, екранна одіяжкособливиий семіотичний інструмент кіно, сказати б, „кінофізіогноміка”, з її по-своєму незворушними правилами, екранна рецензія природного пейзажу – тут ми отримуємо саме „когнітивний” добрий пізнавальний ключ до немалої суми екранних явищ. „Ключ”, непозиціоний авторкою, а підкреслено самою ж нею виготовлений. Аналітична дотепність більшості її спостережень. Стільки ж дійових, стільки ж – нерідко – аж несподіваних.

Власне, перші дві розділи книги – це все „феноменологія” екрана. Структура художнього образу, естетичний рух у ньому.

Але ж кінопроцес, перефразуючи відомий вислів Андре Мальро „кіно – це ще й промисловість”, кіно – це ще й людина. Це ще й персона, яка створює кінообраз; а чи „асистує” - сприяє йому в різних жанрах, коментуючи чи інституційно допомагаючи.

Звідси і розділ-персонологія, який завершує рецензоване видання. Режисери Сергій Параджанові і Юрій Іллєнко. І далі мужні штаб-офіцери тогочасного кінобіблійців, безякого небулобні кінематографа, ні перемог, ані самої кінематографії. В.В.Цвіркунові С.В.Вишинському, котрі поклали своє життя і на ті перемоги, і на прагнення, бо дай уникнути тоді, здавалося б, неминучих поразок.

І, нарешті, Юхим Левін, який рецензентові чомусь завжди нагадував Вільгельма Кюхельбекера, що його великий лицейський товариш зазвичай називав – „живий лексикон і натхненний коментатор”. Кінознавець-універсал Левін був саме таким натхненим.

Дуже зворушливо, що кінознавчо підкреслено „морфологічно”, „структурована” книга завершується, по суті, „людинознавчими” етюдами. Які ще раз нагадують, що кіно – грандіозне людинознавство. І, зрозуміло, робиться також людьми.

Книга Оксани Мусянко підкреслено „архітектурна”, чітко композиційна, де, кажучи словами поета, образ входить в образ і предмет переймає предмет. Але це „закрита будова” так само переконливо відкрита – для подальшого продовження головних її позицій – позицій назовні. Теми, тут висвітлені, чекають свого продовження. Тоді, напевне, ізвернемося до тих чисвоїх методологічних та інших претензій до авторки. А поки що – процитуємо останній її рядок: „...як говорив Довженко, „хай буде так, як написано.”

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

доктор мистецтвознавства, академік АМУ