

## ІЗ НОТАТОК ДО ЮВІЛЕЮ «РУХОМОГО ЗОБРАЖЕННЯ»

1895-й — загальноприйнята дата появи «рухомого зображення» (кінематографа): влітку того року інженери-дилетанти брати Люм'єри вперше знімають за допомогою створеної ними кінокамери перші свої «фільми» (палеофільми, сказати б), а потому, у грудні того ж року, використавши створений ними ж кінопроектор, публічно їх демонструють. Це — ніби офіційна метрика кіно. Насправді ж те десятиріччя вщерть переповнене сотнями тієї чи тієї технологічної міри схожих, але менш резонансних експериментів до творення такого ж «зображення». На часі вже має бути нарешті завершена вичерпна каталогізація тих експериментів, що відбувалися насамкінець тепер уже позаминулого століття [1].

Але на часі також необхідно досягнути саму феноменологію першопояви «рухомого зображення», обходячи популярний легендарій про ту першопояву як про подієне від більш чи менш щасливої-вдатної інженерно-технічної ініціативи.

«Техніка, — колись сказав Сталін у розпалі своєї апокаліптичної індустріалізації, — нейтральна». Справді — вона існує не в якомусь абстрактному, але соціальному просторі для чогось і для когось. Ал? відповідно? вона там і походить — від чогось і когось? [2] Звідки ж родовід «рухомого зображення»? Ноосферна його генеалогія?

Отож, спробуємо відповісти на це запитання, з необхідністю оминаючи суто інженерно-технологічні характеристики того «зображення» всіх його способів, від дев'яностих позаминулого і дев'яностих минулого століть. Спробуємо відповісти — з погляду великого часу людської комунікації, цього головного ноосферного знаряддя людської культури [3]. І з огляду на твір, який геніально-просто, у поєднанні з неймовірною інтелектуальною віртуозністю, прояснив першооснови цієї комунікації, її, так би мовити, семіотичні контрфорси.

...1766 року скромний секретар сілезького губернатора Готхольд Ефраїм Лессінг видав трактат «Лаокоон, або Про межі малярства і поезії», який, по суті, назавжди перетворив свого автора на генерального секретаря всього знаково-семіотичного добробуту людства. Той трактат — ніби віднайдене германським мислителем «теоретичне колесо», що ним «котилося», котиться, і напевне, далі котитиметься вся сума людського семіозису. «Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга» — щасливо знайдена назва першої вітчизняної монографії про того мислителя [4]. Додамо до неї, серед іншого, справді грандіозний потенціал Лессінгової макроскопії, метонімічно висловленої у тезі: будь-яке «зображення» віддає простір, а «поезія» — час. Онтологічне підґрунтя «просторових» і «часових» мистецтв, віднайдене-осмислене в «Лаокооні» — під сонцем всепереможного тоді просвітницького раціоналізму..

А проте С. М. Ейзенштейн, за своїм походженням одна із останніх великих статей не лише російської, а й германської культури, поряд зі своїм ентузіастичним ставленням до її великого репрезентанта, переповідаючи згадану його тезу про «межі мистецтв», потому дещо провокативно запитував свою московську студентську аудиторію: так воно-то так; але що б сказав Лессінг, якби побачив кіно [5]?!

А й справді: «рухоме зображення» завзято опонує тій тезі. Усуваючи ту — по своєму фатальну — межу поміж «означенням» (семіотизацією) простору і от часу.

«Культура здійснюється на межах», — писав колись М. М. Бахтін, інший великий спадкоємець інших великих інтенцій тієї ж германської культури. Лессінг — чи не мимохить, у режимі дивовижної гносеологічної імпровізації (адже його трактат — власне, написана перша його частина, друга ж так і залишилася у начерках-чернетках), — то було передовсім похідне від педагогічного намагання створити автентичний етос національної культури, — оглянув те «прикордоння» і тим самим, саме у великому часі семіозису, «не відаючи того», поставив проблему майбутнього подолання тієї «межі» [6].

Дев'яності роки дев'ятнадцятого століття і перейшли, вже конкретно-технологічно, до того подолання. Чому саме — тоді? Спробуємо дати відповідь на те питання, власне, пояснити ситуаційний контекст «зображення», яке, у пізніших (ейзенштейнівських) термінах, «преломилось в кінематограф» [7].

...У те десятиріччя цивілізація (принаймні, євроамериканська), сказати б, уже заставлена-захаращена «речевістю». Так, коли батько братів Люм'єрів чи не вимушено перетворив свою майстерню літографії на фотоательє (середина того століття), та цивілізація стрімко переходить до масового, ніби «протоконвеєрного» виробництва; метал у ній витісняє тканину і дерево; нові джерела енергії; ринкові відносини просуваються від Полюса до Полюса. З одного боку, на одному своєму поверсі ті стосунки гранично абстрактні: світ, передбачений ще Гоголем, де панує паперова імперія цифр, «індуктивна» інформація на кшталт статистичних рядів; з іншого боку, — потоплена тими абстракціями свідомість, а особливо масова, прагне побачити — конкретно-чуттєво — «матеріальність» за тими до краю «іматеріальними» рядами. Ефект так званого «товарного фетишизму» мимохіть, але так доречно згадано у першому томі «Капіталу» (з'явився саме на «світанку» згаданого «масового виробництва», розбудови перших його «механічних» складів-«еверестів»). Тодішня просто-таки «маніхейська» дистанція поміж двома полюсами цивілізації, поміж «абстрактним», що його не побачить уже ніяка зіниця, і «матеріальним», яке неначе проситься у ту зіницю. Додамо до цього ще й стрімке розширення тогочасного географічного кругозору масової людини, неймовірно зорову суму, що з тих екзотичних країв нависає над людиною.

Кінематограф за появою — фактотум і «товарного фетишизму», і взагалі антропологічно нормального інтересу до всього того, що можна побачити [8].

Красне письменство позаминутого століття — від його патріархів, Бальзака і Флобера, і далі, до Золя і частинки Пруста, подає довжелезні чи не каталоги речей. Високоестетичний їхній «фетишизм» у цих письменників [9].

А проте інтенсивна «феноменологія» «рухомого зображення» доби його героїчного становлення має ще один, украй суттєвий вимір, що його пояснює напрочуд гострий інтерес до «палеокінематографа» чи не всіх тодішніх поетів і романістів, сказати б, підкреслено психологічної орієнтації. Доволі назвати Льва Толстого, молодого Горького і всіх російських символістів [10].

Аж не ображувати ті чи ті глядацькі їхні рефлексії на тодішній, здавалося б, ще зовсім естетично нерозвинений кіноекран! А на додачу до цього — так само напружений інтерес до нього і шереги західних філософів, психологів, психіатрів і т. д. — від Анрі Бергсона до піонерів психоаналізу, аналітичної психології та майбутньої гештальтпсихології.

Річ у тім, що наука кінця того віку безнастанно закидає свій пізнавальний ехолот у глибини людської свідомості. І потроху починає розуміти, що самому дні цієї свідомості міститься її, у пізніших термінах, так звана «внутрішня мова» (Ейзенштейн надавав перевагу терміну «внутрішній монолог»), себто особливо зібрання «рухомих зображень». А власне, наших вражень від світу, нагромаджених як індивідуальною, так і колективною свідомістю. Вражень у вигляді саме рухомого зображення, що у ньому просторові образи постають в обов'язковій часовій тягlostі. Себто на дні, романтично висловлюючись, кожної людської душі, міститься ніби «фільмотека» таких зображень, що їх схожість власне з кінематографом є просто-таки очевидною. Настільки очевидною, що на початку 1930-х Ейзенштейн так висловився про цей «анти-Лаокоон» у надрах людської свідомості: у «внутрішньому монологі» нема того, чого б не було у кіно, а в кіно нема того, чого б не було у «внутрішньому монологі». Відтак це положення стає ніби головним правилом і режисерської практики мистця, і першоосновою (Grundproblem) його теоретизування [11].

Але для нас у цьому випадку найсуттєвішим є те, що сама поява «рухомого зображення» і в історичному часі, і в самому методі збігається із зусиллями європейського інтелекту закинути згаданий вище свій ехолот у людські «психологічні угроби» (Ніцше). Той ехолот — у вигляді органічного поєднання у глибинах онтогенезу часових і просторових стихій. Невипадково саме Лев Толстой, при всій своїй неприязні до техніки («Да пропади они пропадом, эти моторы!», 1901), зустрів кінофеномен

ледве чи не з ентузіазмом — саме як екран-«рентген» тих «утроб», як своєрідний «чарівний лідтар», що має висвітлити пізнавальні шляхи до «діалектики душі» (надзвичайно вдалий вислів М. Чернишевського щодо самого характеру «письма» Толстого).

Отож, слідом за Толстим почалося справжнє паломництво людей і літературного, і філософського, і всякого іншого пера у царину кіно, яке видавалося їм — і справедливо — таким собі віконцем у ту «діалектику». При цьому належить пам'ятати, що тих людей зацікавила не поверхова, ще до краю наївна «семантика» кіно, його сюжетний інфантилізм, а самий характер «рухомого зображення», феноменологічні його глибини [12].

І, нарешті, на продовження теми «товарного фетишизму» як метонімії масового інтересу до кіно, до відтворення ним конкретно-чуттєвого аспекту світу, належить звернути увагу на саму соціологію першопояви «рухомого зображення» як головного інформаційно-естетичного каналу для велетенських людських мас-аудиторій, що безперестанку побільшують тогочасне капіталістичне велике і всяке інше місто. «Інститут кінотеатру», «ілюзіону» чи не одразу ж після своєї появи опинився посеред міської масової культури, став «центром» тодішнього урбанізму [13].

Так завершилася внутрішня полеміка цивілізації з головним постулатом Лесінгового «Лаокоону», діалектичним подоланням тих постулатів. Власне, їхнім розвитком у бік комунікативно переконливого поєднання в рамках єдиного образу — простору і часу.

Ось так і розпочалася ера кіно, його всеприсутність у всьому хронологічному обширі минулого століття. Кіно художнього і не дуже, ігрового і неігрового, так званого документального; кіно масового і кіно «для небагатьох щасливих», якщо пригадати старовинний пароль того існування, яке нині називається по-іншому. «Кіно елітарне» якимось явочним чином опинилося посередині нашої цивілізаційної «планети».

Але сьогодні воно опинилося ледве чи не на периферії останньої! І причина не лише у робленій чи навіть невідповідній демократизації сучасного світу, у повсюдній катастрофі згаданого «інституту кінотеатру». Знов-таки «соціолого-психологічне» замовлення технології, тільки вже зовсім іншого характеру, аніж «кінця віку». Дев'ятнадцятого віку.

Неймовірних енергій комунікативна революція — початку цього віку! Передбачена колись істориком А. Тойнбі «етеризація техніки». Себто її граничне зменшення-спрощення у всіх її жанрах, конструкціях, призначеннях і т. д. Революція, внаслідок якої у руках чи не мільярдів наших сучасників опинилася вся феноменологічна сума до творення і розповсюдження «рухомого зображення». «Брати Люм'єри» у вигляді чи не всього сучасного людства! Зусилля вже у вигляді кількох надцяти «палеофільмів», але — мільярдів і мільярдів «рухомих зображень», витворених мільярдами ж тих «ново-Люм'єрів».

Отож, полеміка з «Лаокооном» триває? І це робить особливу честь його великому творцеві у нашій сучасності.

А проте це новоявище вимагає вже якихось зовсім нових методологій до його осмислення, як колись вимагав той геніальний трактат. І та геніальна полеміка з ним.

І ось, на продовження попереднього, нове, зовсім нове «письмо» у руках того велета, що зветься людством.

1. Див.: Скуратівський В. Л. Біля витоків кінематографа [Текст] / В. Скуратівський // Всесвіт. — 1974. — № 11. — С. 181-189.

2. Вперше у світовому часі це питання поставив ще зовсім молодий Гегель. Потому на нього спробував відповісти німецький же філософ фон Капп та його — у цій галузі — російські послідовники, фахові інженери, о. Павло Флоренський та П. К. Енгельмейєр («Філософія техніки», початок 1910 року).

3. Спроба нашої відповіді у статті: Скуратівський В. Л. Кіно як «відкриття» людини: До 100-річчя кінематографа [Текст] / В. Л. Скуратівський // Філософська і соціологічна думка. — 1996. — № 1/2. — С. 65-88.

4. Миленка Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга [Текст] / Г. Д. Миленка. — К. : Освіта України, 2013. — 312 с.
5. Див.: Скуратівський В. Л. Кінозображення : ознаки спадкоємності [Текст] / В. Л. Скуратівський // Кіно-Коло. — 2001. — № 11. — С. 126–129; 2002. — № 13. — С. 43–48.
6. Див.: Скуратівський В. Л. Из нотаток до проблеми кінозображення [Текст] / В. Л. Скуратівський // Кіно-Театр. — 1999. — № 2. — С. 49–50.
7. Загальну картину «передкінематографічної» доби див.: Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. : Генеза, Структура. Функція [Текст] / В. Л. Скуратівський. — К. : КМЦ «Поезія», 1997. — Ч. 1. — 224 с.; К. : «Иван Федоров», 1997. — Ч. 2. — 229 с.
8. Про Марксове бачення «товарного фетишизму» див.: Скуратівський В. Л. «Капіталістичне виробництво вороже мистецтву...» [Текст] (До 150-річчя з дня народження К. Маркса) / В. Скуратівський // Радянське літературознавство. — 1968. — № 5. — С. 16–24. Суто кінематографічне осмислення «товарного фетишизму» міститься у теоретичній спадщині П.-П. Пазоліні. Див. про це: Скуратівський В. Л. Зрозуміти Пазоліні [Текст] / В. Л. Скуратівський // Кіно-Театр. — 2001. — № 4. — С. 30–32.
9. Див. про це, зокрема: Скуратівський В. Л. Перечитуючи Флобера [Текст] / В. Л. Скуратівський // Всесвіт. — 1971. — № 12. — С. 107–114.
10. Див. наші статті про Льва Толстого і Горького: Скуратівський В. Л. Символ нової культури [М. Горький і Томас Манн] [Текст] / В. Л. Скуратівський // Всесвіт. — 1968. — № 4. — С. 84–85; Скуратівський В. Л. Достоїнство життя: Лев Толстой в контексте мирової літератури [Текст] / В. Л. Скуратівський // Літературное обозрение. — 1978. — № 9. — С. 24–30.
11. Див. про це у нашій згаданій монографії «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст.: Генеза, Структура. Функція» (1997), а також у нашій післямові «До дня Джеймса Джойса» в кн.: *Джойс Дж. Улісс* / Пер. з англ. О. Тереха та О. Мокровольського. — К. : Вид-во Жупанського, 2015. — С. 731–732.
12. Див. про це у циклі досліджень найавторитетніших у цій царині авторів: В'яч. Вс. Іванова, Михаїла Ямпольського та Юрія Цив'яна.
13. Див. про це у наших статтях: Скуратівський В. Л. З нотаток про масову культуру [Текст] / В. Л. Скуратівський // Всесвіт. — 1976. — № 9. — С. 162–170; Скуратівський В. Л. Велика пригода і історія : До соціально-психологічних основ масової культури [Текст] / В. Л. Скуратівський // Всесвіт. — 1977. — № 8. — С. 170–178.