

Ірина ЗУБАВІНА

## **ЕКРАННА КУЛЬТУРА: ФІЛОСОФСЬКІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ ТЕОРЕТИЧНОЇ ДУМКИ**

*This article define and describe the actually problems of the theory of the screen-culture. It contains some new aspects, such as: the philosophy intensions in the modern theoretically mind in the movie sphere, the creative commentary fresh ideas in this field, scientific analyze characteristic of the most popular prognosis relatively future development theory of screen-art. Author thought about classic methods screen reflection and apocryphal versions interpretations.*

Эта статья определяет и описывает актуальные проблемы теории экранной культуры. Текст содержит некоторые новые аспекты в подходе к проблеме, а именно: рассматривает философские интенции современной теоретической мысли в сфере кино, творческий комментарий к свежим идеям в этой области, научный анализ характерных особенностей наиболее популярных прогнозов относительно дальнейших путей развития кинотеории. Автор размышляет о классических способах экранной рефлексии и апокрифических версиях их интерпретации.

Дослідження проводилось у межах програмної теми лабораторії екранних мистецтв Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Актуальність розвідок на заявлену тему не потребує додаткових обґрунтувань, оскільки теоретична думка у сфері сучасних мистецтв тривалий час знаходиться в стані системної кризи. У галузі екранної культури ситуація ускладнюється досить обмеженою кількістю фахівців, чия увага концентрується навколо концептуальних досліджень сучасного кінопроцесу в Україні. Елементи філософських концепцій, пов'язаних з кінематографом, знаходимо у сучасних представників філософського знання С. Кримського, Л. Левчук, О. Онищенко, С. Пролеєва, в міждисциплінарному дискурсі плідно працюють В. Скуратівський, Г. Чміль, О. Мусієнко, О. Рутковський, О. Брюховецька та ін. Проте саме заявлений аспект проблеми, особливо у вимірі сучасного мистецтва, ви-

дається ще й досі недостатньо дослідженим. Особливого значення тема набуває на тлі послідовних намірів України вписатися в європейській формат, враховуючи, що характерною рисою європейського стилю теоретизування є захопленість актуальними або актуалізованими з певних причин роздумами про світоустрій та місце людини в ньому. Подібна «філософфія» базується на традиції визначати духовний облік Європи через «явленість філософської ідеї», яка бере початок в Давній Греції. Едмунд Гуссерль постулює філософію як «вихідний» феномен усєї феноменології буття в різні історичні періоди, у різноманітних сферах духовної, ідеологічної, естетичної, соціокультурної активності людини» [1]. Протягом ХХ ст. і на початку століття ХХІ-го масив філософського знання зберігає свою актуальність, проте ступінь його кореляції з теорією екранної культури періодично змінюється.

З метою простеження «спадковості» теоретичних розвідок екранного процесу в Україні, їх філософського «наповнення» та ступеню їх кореляції з фільмічною практикою, запровадимо стислу історичну ретроспекцію від початку ХХ ст. до сьогодення.

Мистецтво екрану — чи не єдине з мистецтв, де теорія і практика відпочатково йшли пліч-о-пліч. Згадати б, вітчизняна кінотеорія 1920-х років рухалась насамперед творчими зусиллями практиків кіно (змісти творчих дискусій С. Ейзенштейна, Д. Вертова та інших «класиків» молодой радянської кінематографії наведено в книзі Селезньової «Кінодумка 20-х років»). Шляхи розвитку кінотеорії в Україні було окреслено у дослідженні Олени Шупік «Становлення українського радянського кінознавства» (К., 1977). Поле теоретизування в 1920–1930-ті роки утворюють здебільшого розвідки літераторів — О. Вознесенського, Я. Савченка, О. Полторацького, І. Бачеліса, М. Лядова, які досліджували переважно питання драматургії та проблеми екранізації. Імпліцитні риси філософування спостерігаємо хіба що в дослідженнях Миколи Бажана, присвячених творчості О. Довженка. В книзі Л. Скрипника «Етюд до теорії кіно», було запроваджено спробу використання ідей з різних сфер тогочасного наукового знання — зокрема психології (аналіз специфіки «культурного бачення»), фізіології (автор досліджує «монтаж», що його здійснює людське око, у застосуванні до теорії кіномонтажу) тощо. Л. Скрипник називав себе «піонером кінотеорії», а свою теорію кіно — першою не тільки в Україні, а й в Європі. І хоча це самовизначення видається вельми спірним, проте незаперечно, що саме у 1920-ті роки зацікавленість «лівими» ідеями щодо перетворення світу, інтерес до концепцій З. Фрейда, М. Павлова та Ф. Ніцше (насамперед щодо творення нової людини) та захоплення поетикою конструктивізму обумовили потужний поштовх розвитку теорії екранного мистецтва. Нові ритмічні та тематичні співставлення привели режисера-теоретика Дзигу Вертова до принципо-

вої ідеї творення нового умовного часо-просторового континууму. Про деміургічний пафос цього режисера-новатора свідчать його маніфести: «Я — кінооко. Я створюю людину більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі людей по різних попередніх кресленнях та схемах. Я — кінооко. Я в одного беру руки, найсильніші та найбільш ловкі, в іншого беру ноги, найстрункіші ті найбільш швидкі, в третього — голову, найгарнішу та найбільш виразну і монтажем створюю нову досконалу людину» і далі: «Я — кінооко. Я — око механічне. Я — машина, що показує вам світ таким, яким тільки я його зможу побачити» [2].

У фільмі «Людина з кіноапаратом», створюючи образ великого метушливого міста, Дзига Вертов веде зйомки в трьох різних містах (Київ, Одеса, Москва), отже на екрані постає мегаполіс, якого фактично не існує на географічній мапі.

Подібні формотворчі пошуки, окрім теоретичного значення, мали і практичну цінність. Захоплення красою машин спровокували великою мірою показ на екрані людини сильною та красивою подобою «ідеального механізму». В фільмі О. Довженка «Іван» потужний образ створено шляхом кінематографічної «фрагментації» людського тіла: руки робітників здійснюються та опускаються ритмічно, наче механічний молот, уподібнюються поршням, кранам, сильні ноги «міряють» землю: виразна деталь тіла, динаміка руху створюють уявлення про *ціле*. Втім фільм створювався вже на початку 1930-х років (1932 р.), коли формотворчі пошуки вже не заохочувались, і режисер здобув звинувачень у формалізмі.

На жаль, з середини 30-х років вітчизняна кінодумка майже півстоліття практично не розвивалась, закоснівши в тенетах ідеологічних штампів та політичних кліше.

Панування «діалектичного матеріалізму» та художнього методу, що переносив ці ідеї у вимір мистецтва (йдеться про соціалістичний «реалізм», який по суті являв ознаки «класицизму»), на довгі десятиліття фактично «знімало» проблему філософичності, тим більш філософського плюралізму у вимірі кінотеорії, хоча філософські інтенції (як орієнтація, наміри, спрямування) проявлялися у різні часи: в дискурсі філософії позитивізму (а пізніше феноменології), фрейдизму, екзистенціалізму, структуралізму тощо. Отже, філософське знання знаходило прояв у вітчизняному кінопроцесі навіть в умовах диктату жорстких схем сталінізованого марксизму, у роки стагнації. Його важко сублімувати з монографічних текстів того періоду, сповнених відчутними відлуннями настанов та догматів, канонізованих політичною ситуацією. Натомість свіжі ідеї знаходили прояв в опосередкованій формі у багатомірних екранних образах, яким вдавалося уникати регламентації (саме внаслідок своєї

неоднозначності) більш успішно, ніж вербальним текстам. Тому кінотвори, що надавали перевагу візуальному, пластичному рішенням (такі, як «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Ю. Ілєнка, «Вавілон-XX» І. Миколайчука) ставали часом еманациєю дисидентського мислення та ефективною формою опору Системі. Відтак феномен поетичного кіно спромігся здійснити повернення до аутентичної архетипіки, до барочного, химерного, сюрреалістичного світовідчуття українця на тлі програмного реалізму (читай соцреалізму, що винищував національний компонент зведенням його до формальної орнаменталізації). Введення елементів містики та припущень щодо кореспондування «реального» світу з ірреальним «потойбіччям» фактично носило радикальний (сказати б, революційний характер), адже «безумовність» екранного образу легітимізувала «паралельну реальність» як місце мандрів вічної душі, а також актуалізувало саме поняття духовного виміру, відновлюючи «вертикаль» над усталеною системою світобудови, до якої десятиліттями намагалися призвичаїти Homo soveticus.

Паралельно з барвистим та химерним світом українського поетичного кіно в Україні розвивається феномен, що отримав назву «міської прози»: в координатах незатишного чорно-білого світу існують герої, які перебувають на перепутті, розмірковують про сенс життя, опиняючись перед вибором на екзистенційній межі буття (вони самотні і дивні, як героїня З. Шарко у фільмі Кіри Муратової «Довгі проводи»).

Зменшення ідеологічного тиску за часів хрущовської «відлиги», здавалося б, мало позитивно позначитися на розвитку теоретичної думки, проте «шістдесятники», не бажаючи обслуговувати систему, відверто надавали перевагу самовиразу шляхом інтелектуальної есеїстики. Подібна дослідницька стратегія та метод мислення дозволяли їм ухилитися від диктату ідеологем, проте, як влучно помітив Андрій Шемякін [3], вони були зваблені моралізаторством («моральною рефлексією, яка замінила класовий підхід»). Посилення ідеологічного диктату в 1970-ті роки зумовило масовий відхід вітчизняних філософів в історію та теорію науки. Автори, яким вдавалося мислити про мистецтво екрану, уникаючи поверхової описовості та водночас марксистсько-ленінських схем, заклали-таки культурологічну нішу на стику мистецтва, гуманітарних наук й того, що називали тоді філософією. Щоправда, як вказує Валерій Савчук, для фахівців конкретної гуманітарної сфери їх роботи видавалися надто метафізичними, «над-дисциплінарними», а для філософів — занадто неакадемічними, есеїстичними. Поступово представники культурологічної есеїстики «дисциплінували» свою думку, перетворивши її на форму філософування, відкинувши при цьому обтяжливий регламент німецької філософської традиції. Очевидно, як наслідок — вітчизняна теоретична думка й досі зали-

шається більш есеїстичною, ніж системоутворюючою, емоційною та пристрасною, ніж відсторонено науковою. Проте, наприкінці 80-х саме культурологія стала формою виживання філософії під виглядом *не філософії* [4].

З приходом незалежності вітчизняна теоретична думка нарешті отримала можливість самовизначення та самовиразу. Перше, чим вона спромоглася зайнятися, виявилась каталогізація, створення «архівів», «єдиницями зберігання» яких стали налагоджені та інноваційні (усі наявні) художньо-естетичні та філософські системи. Подібний розквіт парафілософських занять виявився свідченням життєздатності традиції філософування і мав неабияке прикладне значення. А саме: поглибилося вивчення впливу філософських ідей на формування художніх напрямів і течій, що позначався, як у вихідних принципах організації екранного часо-просторового континууму, так і в інтерпретації онтологічного питання щодо статусу *реального* (відношення екранної та фізичної реальностей). У цьому зв'язку традиційно згадують про вплив фрейдизму на експресіонізм та сюрреалізм, про значення позитивістської філософії, праць Анре Базена та Зіґфрида Кракауера (насамперед, ідей повернення «довіри до фізичної реальності») для розвитку італійського неореалізму та «Нової хвилі» у французькому кіно.

Відлуння «Нової хвилі» позначилися на кінематографіях практично усіх європейських країн. Морально-естетичне підґрунтя напряму склали насамперед ідеї екзистенціалізму в інтерпретації Жана-Поля Сартра та Альбера Камю, чії теоретичні праці (а ще більшою мірою п'єси, літературні твори) сприяли значному поширенню в колах інтелігенції філософських концепцій «людини абсурду», «бунтівної людини» (Альбер Камю); Жан-Поль Сартр постулював відмову від гедонізму (на його думку людина насамперед прагне уникнути страждань й небезпеки) тощо. Кінематографічні проєкції цих аспектів філософії екзистенціалізму осмислює в своєму дослідженні «Новаторські течії у французькому кінематографі» Оксана Мусієнко. Серед кіномитців, чії роздуми проклали шлях новій естетиці (Жан-Люк Годар, Луї Маль, Франсуа Трюффо та ін.) автор виділяє Олександра Астриюка, який на схилку 1950-х років «зростання авторських можливостей в кінематографі пов'язує з технічними удосконаленнями, з появою портативних камер, із розвитком телебачення. Відтак він певною мірою передбачає нинішню «відеоситуацію»: ...з часом кіно стане мовою настільки логічною, що можна буде записувати свої думки просто на півку» [5].

Водночас у згадану епоху проявилась співзвучність творчості видатних майстрів кіно пошукам філософів і літераторів. Продовжуючи свій «флешбек» в 1950-ті роки, Оксана Мусієнко, простежує зв'язок «Нової хвилі» з естетикою бунту та логікою абсурду: «Герої Сартра шукають «свято існування» в авантюристичності, безглузких вчинках, реалізуючи таким чином свою волю. Будь-які

спроби все раціонально обґрунтувати здаються для французького філософа безглуздими в світі, позбавленому внутрішньої гармонії. В «революційно-орґіастичному» прориванні, в екстатичному стані проявляється своєрідний «момент істини». «Бунтівна людина» — постійний герой іншого володаря дум п'ятидесятих років — Альбера Камю. Камю теж не вірив у можливості наукового пізнання світу, для нього відкриття «буття-у-світі» розкривається через настрої і почуття. Одним з найфундаментальніших положень філософа є абсурдність людського існування... А якщо життя абсурдне, варто поставити під сумнів всі його цінності. Один з шляхів виходу з абсурдного існування — метафізичний бунт» [6].

Успішний досвід французьких мислителів щодо розповсюдження філософських ідей, інтегрованих в тканину літературних творів, можна вважати досвідом існування філософії у формах *не філософії*.

В Україні такий вимір існування філософських рефлексій у широкому полі «культурного бачення» наприкінці 1980-х знайшов прояв у культурології.

Серед яскравих представників вітчизняної філософічно-культурологічної думки слід назвати Вадима Скуратівського. 1997 року виходить його теоретична робота — двотомна монографія «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція», що визначає місце «екранної суми в новітній цивілізації, унікальну функцію екранної інформації», інтерпретовану автором в соціально-історичному контексті та широкому філософському дискурсі. Уся фактологічна «екранно-мистецька маса» подається на індуктивному шляху «такого їх гносеологічного сусідства, що на ньому вони пояснюють та узагальнюють одне одного» [7].

Існування філософського інваріанту в мистецьких творах є трансцендентним науковій концептуалізації, відтак художня презентація смислів може суттєво випереджати їх теоретичне осягнення. В кінематографі України початку 1980-х років таким став образ героя фільму Романа Балаяна «Польоти уві сні та наяву» (1983) Сергія Макарова (Олег Янковський), який втілює стиль мислення та буття цілого покоління. Покоління, що перебувало в інфантильному очікуванні «свята існування». Свято не відбулося, а необмеженість вільних польотів героя (уві сні) обернулася в реальності отверезляючим падінням у холодну воду. Авантюрна імітація самогубства, що на перший погляд видається просто безглуздим вчинком, насправді є відчайдушною маніфестацією самотності героя та свідчить про спектр невротичних відхилень цього постарілого «шістдесятника». Він прийшов до свого сорокаріччя з безпідставною впевненістю, що оточення (колеги, друзі, дружина, коханка) — лише елементи «декорацій» його егоцентричного всесвіту, проте параметри цього макрокосму фатально змінюються — він стає все більш холодним та незатишним. По суті,

шалений успіх «Польотів» опосередковано довів актуальність ідей філософії екзистенціалізму, в резонанс з якими потрапив образ Сергія Макарова.

Якщо з другої половини ХХ ст. твори мистецтва, зокрема мистецтва екрану, смисловою завантаженістю випереджали концепти гуманітарних наук, то в інформаційному суспільстві (при досягненні фази домінування інформації над комунікацією) аудіовізуальна рецепція поступово підмінює навіть досвід індивідуального переживання світу.

У відповідності до міркувань Дітмара Кампера: «Людина все більше змушена продовжувати своє життя в якості безтілесної сутності, наче янгол, як дух, радше як спостерігач винятковості власної тілесності. Його позбавлено не тільки слуху, зору, також нюху, смаку, тактильних почуттів. ...До того ж сприйняття зникає при підключенні до абстрактного світу, що існує у вигляді моделей, формул, таблиць. Вигадане майже знищило даність. Відбувся майже ідеальний злочин. Нема трупа, ані вбивці, ані доказів. Адже все поки що — в формі абстрактного дублікату: безтілесного образу, безтілесного слова» [8].

Саме зазначеним проблематичним наслідком віртуалізації світу — домінуванню візуального формату з наступною появою «нової тілесності», а також осмисленню цих феноменів теоретиками постмодернізму присвячено монографію Ганни Чміль «Екранна культура. Плюралістичні прояви» (Харків, 2003). Протиставляючи догматизму класичного філософського мислення «багатомірний спосіб філософування», заснований на деконструкції та плюралістичних принципах, автор відмовляється від картезіанської картини світу, що розглядає «суб'єкт» як певну субстанційну цілісність, носія свідомості та самосвідомості, певну точку відліку культури. Замість зосередженості на порядках розуму, актуалізує дискурс тіла, всю сукупність до- й позарозумних вражень, аналізує співвідношення «периферії та центру». Зрештою автор визначає буття сучасної людини, як таке, в якому форми культури почали домінувати над досвідом, уявне над емпіричним, свідомість над невідрефлектованим рухом. Ганна Чміль пропонує вслід за Жаном Бодрійяром, іншими апологами «нової тілесності» переосмислення природи антропології — метаантропологію, що має справу з техніками тіла — найбільш природного інструмента людини. При розвідках тіла екрану та тіла на екрані центром науково-філософського дослідження Ганни Чміль стає маргінальна тілесність, що має на увазі тіло, самого тіла не торкаючись.

Мозаїчність будови тексту цілком органічно обумовлена принципом, заявленим Жилєм Дельозом та Феліксом Гваттарі (фуршет з тисячами тарілок). Введення в науковий обіг ідей найпопулярніших представників постмодернізму піднімає планку вітчизняної теорії в сфері екранної культури на цілком пристойний, європейський рівень.

Таким чином, філософські інвестиції в сфері екранної культури, створюючи радикальний супротив сталим конвенціям мистецтва, стають каталізатором інноваційних підходів до креативного процесу, задають додаткові валентності, вписуючи вітчизняну теоретичну думку (принаймні її елементи) в контекст світової, хай у дискусійному модусі.

Адже свій *status quo* вітчизняна кінотеорія здатна отримати/набути, лише перебуваючи в опозиції до інших теорій, що «архівізовані» або знаходяться в актуальному науковому обігу різних галузей гуманітарного знання. Слід віддати належне представникам вітчизняної кінодумки — вони постійно перебувають в активному творчому діалозі з найавторитетнішими персонами світової наукової спільноти (шляхом енергійного цитування, посилення, контр-аргументування). На жаль, виходячи з індексу цитування, голоси українських теоретиків мало чути, не тільки у світі, а й нечасто знаходять зацікавленість з боку колег-співвітчизників.

Серед модусів існування філософських ідей в полі наукового теоретизування серйозною спробою залучити у вимір вітчизняної кінотеорії методи, критерії та ідеї, відпрацьовані в сферах інших дисциплін, зокрема, філософії, став досвід проведення відкритого кінофестивалю-майстерні «Українські альтернативи», що за амбіційним задумом його кураторів мав «надати інтелектуальні інвестиції українському кінознавству». У відповідності до планів автора циклу «Альтернатив» та його постійного ведучого Олександра Рутковського, «Інтелектуальний штурм» здійснювався силами «команди» експертів, до якої було залучено представників різних сфер гуманітарного знання, враховуючи звичку науковців до якісної інтелектуальної роботи. Певною провокацією для аналітичного супроводу стали кіноперегляди (за програмою, організованою за принципом «колекції», утвореної свіжими фільмами різних країн). В межах «Українських Альтернатив» відбулися тематичні «круглі столи»: «Історія та гра», «Містерії плоті: перспективи вітчизняного кіно «про це»; запроваджено спробу з'ясувати макроознаки кінематографічного «євро» (тобто «європейськості») та дослідити феномен соціального аутсайдерства, визначити, у чому полягають національні особливості сприйняття смішного та жахливого і якою мірою репрезентації цих екстрем характерні для вітчизняного кіно, спробувати окреслити долю та перспективи кіножанрів комедії та тріллера-хоррору в Україні тощо. Інтелектуальні варіації на задані теми виконувалися групою експертів, до якої були залучені філософи, соціологи, політологи, психологи, театрознавці, кінознавці, кінорежисери, драматурги, письменники. Серед постійних експертів «Українських Альтернатив»: філософи Сергій Пролеєв, Сергій Кримський, Тетяна Суходуб, Юрій Павленко, культуролог Ольга Гомілко, політолог Володимир Малінкович, психолог мистецтва Лариса Березов-



чук, театрознавці Валентина Заболотна та Марина Котеленець, кінознавці — Олександр Рутковський, Сергій Тримбач, Ірина Зубавіна, кінорежисери Михайло Ілленко, Юрій Ляшенко, письменник Андрій Курков та ін.

Наслідком циклу «Українських альтернатив» став вагомий колективний труд — двотомний збірник наукових статей та хронік суспільних обговорень (перша частина «Українське кіно: ідентифікація у часі»; друга частина «Українське кіно: євроформат»), до якого увійшли теоретичні результати переломлення кінотекстів запропонованої «кіноколекції» через значну кількість професійних «оптик» та парадигм.

\* \* \*

Філософська рефлексія — один з найпотужніших інструментів теоретичних розвідок. Поряд з тим, серед інтелектуалів останнім часом все більше поширюється позиція недовіри до філософії. Одні вважають, що цей тип осмислення буття втратив актуальність взагалі, інші — послідовно та цілком свідомо дистанціюються від дисципліни, яка «дискредитувала» себе на вітчизняному ґрунті. Відтак активно запроваджують масові «вилазки» в культурологію та філософію насамперед журналісти-есеїсти, позбавлені снобізму щодо адаптації будь-яких ідей та інноваційних теорій. Не маючі глибоких фахових знань та схильності дисциплінувати себе в теоретичному дискурсі, вони сприяють профанації езотеричної сфери теоретизування. Вочевидь, відчуваючи хиткість своєї позиції, дехто намагається додати респектабельності своїм дослідженням, прикрашаючи їх посиланням на яскраві імена О. Шпенглера, К. Юнга, Е. Гуссерля та ін., часом являючи при цьому категоріальну віртуозність.

Чи слід говорити, що таке «штучне запліднення» філософськими ідеями можна лише у вигляді курйозу вважати продуктивним щодо подальшого розвитку теорії екранних мистецтв.

Водночас екран, що протягом ХХ століття виражав основні духовні спрямування доби, все відвертіше являє намір стати *безпосереднім* інструментом рефлексій (і чим далі, тим все більше). Гранично абстрактні теоретичні ідеї, запущені в обіг, що складають певний «ефірний шум», вільно цитуються як кінематографом, так і галасливими мас-медіа (доречно або не зовсім). Ця ситуація агресивного/експансивного дилетантизму існує паралельно з виміром фундаментальних науково-теоретичних досліджень, адаптуючи їх знахідки та відкриття до ширвжитку і водночас компрометуючи серйозність солідних наукових розвідок експлуатацією спільних джерел (імен знаних авторів, філософських концептів, актуальних ідей тощо).

Найбільш вагомі наукові дослідження ведуться у вимірі мистецької інтерпретації ідей Зигмунда Фрейда. Сказати б, вони практично не припинялися з

моменту виникнення психоаналізу, розвиваючись одночасно з поглибленням психоаналітичної концепції (симптоматично, що кінематограф та психоаналіз мають спільну дату народження).

Вітчизняні автори неодноразово простежували вплив психоаналізу як на загальну морально-психологічну атмосферу в середовищі європейської інтелігенції ХХ ст., так і на художні концепції тих чи інших мистецьких напрямів. Зокрема, вплив психоаналізу на експресіонізм досліджували Лариса Левчук, Тимофій Кохан, О. Осьмак, Олена Онищенко. Ці науковці поглибили аналіз специфіки виявів експресіоністичного світосприйняття в різних видах мистецтва (розвідки стосувалися насамперед особливостей застосування окремих компонентів екранної виразності (ритм, кольори, деформація перспективи, метрика, акцент та ін.). Серед молодих вітчизняних розвідників кінотеорії на питання «Що може дати психоаналіз теорії кіно?» найбільш радикально відповідає Ольга Брюховецька: «Все!», вважаючи, що саме психоаналіз сформував теорію кіно. Не поділяючи такої категоричності в апології, важко не погодитися з дослідницею щодо принциповості для теорії кіно ідей Зигмунда Фрейда та їх розвинення Жаном Лаканом.

Кінематограф після опанування елементами мови екрану почав усвідомлювати свою унікальність та вступив у фазу експериментів і досліджень, запроваджуючи спроби адаптувати не тільки нові технічні можливості, а й асимілювати інтелектуально-естетичний простір, знайти важелі впливу на сферу людської психіки, структура якої, за Лаканом, являє поле суперечливої взаємодії *Уявного*, *Символічного* та *Реального*. В кінематографі процес експериментування з самим собою розпочався практично у відповідності до лаканівської «стадії дзеркала» (так дослідник називає період формування *уявного* у дитини, яка відкриває особисте «Я»; за Ж. Лаканом у віці від 6 до 18 місяців інтелектуальна байдужість до власної персони змінюється зацікавленим ставленням). Лаканівський суб'єкт складається в культурі і постає точкою прикладення сил несвідомого, яке, за теорією Лакана, структуроване подібно до мови (несвідоме — це «мова Іншого»). Відтак суб'єкт визначається як атрибут культури, її функція, тобто певна «порожнеча», що заповнюється змістом символічних матриць (соціокультурних норм, мови, «загальнолюдських» змістів тощо). Особистість Лакан розуміє як знакову свідомість, натомість структуру знака розглядав з урахуванням несвідомих орієнтацій індивіда, що знаходять прояв у суперечливій діалектиці «нужди» та «бажання».

Від цих вихідних положень лаканівської теорії — один крок до теорії *трансюрфінгу* Вадима Зеланда [9], що постулює не канонічну, проте цікаву модель світобудови, за якою час, простір та реальність виявляються категоріями конвенційними. Те, що ми визначаємо як *реальність* стикається з умовним «люст-

ром», за яким пролягає безмежний простір нереалізованих варіантів — умовно кажучи, «всіх можливих сценаріїв» буття. *Душа*, не обтяжена інертними вери-гами матеріального, вільно мандрує цим простором (уві сні, та граничних станах духу), висвітлюючи перед *розумом* різні сектори простору варіантів, паліативи нереалізованих можливостей. Раціонально налаштований неспокійний розум, намагаючись тримати ситуацію під контролем, «обирає» варіант. Кожна жива істота «серфінгує» простором варіантів, що пов'язані з константними часовими меридіанами, емоційною енергією матеріалізуючи певний сектор, тим самим утворюючи власний шар світу. За умови узгодження прагнень душі та рішення розуму — *бажання* та *наміру* — виникає потенціал, що поступово «притягує» обраний сектор, наближаючи його втілення. Орієнтація вектора бажання («за» або «проти») значення не має — для реалізації важливою є лише рівень емоційної енергії, спрямованої на уявну подію. Ця теорія пояснює як закономірність Станіслава Єжи Леца («*Бійтеся ваших бажань — вони мають тенденцію здійснюватися*»), так і зловісний «закон бутерброда», «матеріалізацію» страхів та негативних передбачень, зокрема відтворення сценаріїв «фільмів-катастроф» в цілком реальних катастрофах та катаклізмах. Вочевидь, подібні теорії гранично загострюють питання пріоритетів *реального* та *уявного*, усвідомлення шляхів проникнення вражаючих образів з простору «задзеркала» в фізичну реальність. У відповідності до теорії трансформінгу під час сну або інших пограничних станів людини в її несвідому сферу потрапляють феномени з матриці варіантів, які актуалізуються у творчості (втілюються), перетинаючи таким чином містичну браму — «люстро», що розділяє світ нереалізованих варіантів та реальність. Легко помітити, що при встановленні термінологічної відповідності процес *зародження образів* цілком вкладається у психоаналітичні теорії художньої творчості. Проте теорія трансформінгу радикально нівелює ієрархію між реальністю та світом уяви, стверджує можливість їх взаємопроникнень і взаємовпливів, а відтак — можливість «керування реальністю» шляхом вмілого сюрфінгування по секторах *простору варіантів*.

Можна назвати чимало кінотворів, зосереджених на цій або дотичних проблемах. Фільм «*Passion of Mind*» / «Пристрасть розсудку» (або «Дві жінки»), режисер Ален Берлінер, 2000 р./ — психологічний романтичний тріллер, де фантазія та дійсність стають тотожні для жінки, яка веде подвійне життя у мріях та снах. Головна героїня у виконанні Демі Мур — Марія (вона ж Марта) проживає два паралельні життя: живе у французькій провінції, разом з матір'ю у власному будиночку і водночас перебуває під дахом хмарочоса в Нью-Йорку. В кожному житті Марія-Марта має кохання (з огляду на стосунки з коханими чоловіками, біблійні алюзії у виборі імен героїні та її alter ego не випадкові). Симпатична білява сором'язлива молода жінка веде цілком помірковане рутин-

не життя, а засинаючи, вона *прокидається уві сні* самостійною, впевненою й незалежною брюнеткою-вампом, яка не має ані родини, ані обов'язків. Несамовитій леді теж сняться сні, в яких вона бачить себе білявою господинею затишного родинного гніздечка. Ясно, що паралельні модуси існування, що ввижаються уві сні кожній з героїнь, носять відверто компенсаторний характер. Не зрозуміло тільки, яка з цих двох жінок реальна, а яка є віртуальним дуальним образом. Котрий життєвий простір є сном? Цей моторошний приклад, коли «сні бачать нас» — наступний крок до усвідомлення шляхів «перетікання» реальностей — фізичної та віртуальної. Зрештою, по який бік «дзеркала» знаходиться *справжня* реальність?

Так звана «друга реальність» у певному розумінні — *трансценденція*, проблемами якої традиційно займаються дисципліни, що у західній культурі зазвичай звертаються до певного виду присутності, сенсу буття — насамперед це — релігія, езотерика або філософія. Серед всіх канонізованих вимірів західної думки (релігія, соціологія, економіка, політологія, жіночі студії, культурологія тощо) саме філософські ідеї зумовили появу потужного корпусу теорій кіно, яке пройшло шлях від «кінематографа ока» до «кінематографа погляду» (за виразом С. М. Ейзенштейна), від періоду «*до виразного*» зображення до *образного*. Відбувся перехід до перенесення онтологічного акта покладання буття на медіального *посередника*. В якості структур-посередників можуть виступати позасвідоме, влада, культура, мова тощо. Апогеєм такої техніки є «культуроцентричне» учення Лакана, в якому суб'єкт виступає лише функцією культури, а його єдиною сутнісною структурою є *мовлення Іншого*, що знищує «в зародку» самого суб'єкта. Подібне парадоксальне прийняття радикального Іншого, яке відбувається в творчості, зрештою перетворює креативний акт на трансцендентне переживання, що обумовлює внутрішній «деміургічний» перехід від *твари* до *творця*.

\* \* \*

Зрештою, виникнення авторських теорій творення екранного світу пов'язане з апіорною здатністю людини утворювати часо-просторові форми власного почуттєвого проникнення в зовнішній світ (за твердженням Еммануїла Канта). Відтак виявляється цілком закономірним, що суб'єктивність людини вносить певний смисло-порядок у розуміння світу. Трансформації світосприйняття пов'язані насамперед з тектонічними процесами у сфері духовності, тому з перетворенням екранної культури на потужний духовний чинник, опосередкований вплив на ментальні аспекти парадоксально здійснюють трансформації суто матеріального ґатунку, як-от оновлення технологічних можливостей екрана, що перетворив усе людство на глядацьку аудиторію.

В європейській філософії ХХ ст. сформувалось нове проблемне поле, для якого визначальними стали поняття комунікації, колективного тіла, фрагментарного тіла, тіла без органів (ТБО термін Арто), мови тіла, бажання тощо. У порівнянні з авангардними пошуками конструктивістів 1920-х концепція «нOVOЇ тілесності» більш радикально налаштована щодо деструкцій як тіла на екрані, так і самого «тіла» екрана.

Сказати б, по суті деструктивною функцією наділений сам *фрагмент* екранного видовища (те, що принципово вирізняє кіномистецтво серед інших мистецтв) — монтаж: розрізання, членування матеріалу зафільмованої реальності з наступним склеюванням у нові комбінації (деструкція однієї цілісності з метою утворення іншої). Поліекран є деструкцією екрану (гіперфільм «Валізи Тульса Люпера» нагадує спрощену модель простору варіантів теорії транс-орфінга, де траєкторію «плину» по секторах обирає сам глядач). Деструкція ж людського тіла на екрані в сучасних екранних творах суттєво відрізняється від поетизації та «машинізації» людського тіла у конструктивістів 1920-х років, коли показ деталі утворював цілісний образ. На новій межі століть популяризувався образ «убивчий», що демонструє розчленування людського тіла *безпосередньо*, спростувавши рятівну естетичну дистанцію. Безумовність пластичного ряду демонструє шоківі моменти хірургічних маніпуляцій, фіксує приголомшливі ракурси понівечених тил — жертв садистів та вбивць-маніяків, нюанси патологоанатомічних дослідів, операцій по зміні статі тощо. Пересічним прикладом подібної продукції, що хлинула на вітчизняний ринок (не ліцензоване відео, DVD) може стати своєрідний дайджест відповідних фрагментів кримінальної хроніки та постановочних сцен, зосереджених на жорстокості — «Ліки смерті» (продюсер Брайн Дамадж, 1994). Позбавлене аури мистецького твору (навіть «негативної» привабливості некроестетики), агресивне видовище, що апелює до таких потужних важелів людської психіки, як архетип самозбереження або комплекс кастрації тощо. Подібні екранні твори вочевидь небезпечні, як з огляду на теорію «взаємоперетікань» реальностей, так і враховуючи їх деструктивні впливи на психіку реципієнта. Вочевидь, на часі відпрацювання екологічних методів захисту від «тероризму» екранного продукту. Такі розвідки, що ведуться у міждисциплінарному дискурсі, безпосередньо стосуються теорії екранної культури.

\* \* \*

Чимало авторів з різних сфер наукового знання (філософії, психології, соціології, політології тощо) намагалися запроваджувати наукові розвідки навколо теорії творення екранного видовища. Міждисциплінарні дифузії з наступним узагальненням матеріалу забезпечили, здавалося б, певну платформу

для якісного просування вперед. Проте динаміка розвитку безпосередньо теорії екранних мистецтв прогальмовувала. Можливо, саме з цієї причини, подібно до того, як у 1920-ті роки, у 1990-ті режисери-практики взялися за формулювання теоретичних засад екрану, виходячи насамперед з власного досвіду фільмування. Особливої уваги заслуговує апокрифічна авторська «Парадигма кіно» Юрія Іллєнка (Київ, 1999) — філософськи-поетичний текст, образна неоднозначність якого часом парадоксально допомагає розумінню речей, не підвладних раціональному осягненню.

Художник, мистецтвознавець і режисер Оксана Чепелик, займаючись актуальною теорією та практикою мистецтва, піднімає часом концептуальні проблеми, фіксує в своїх екранних проектах, творчих акціях, перформансах простір позасвідомого, де логіка часом замінюється алогізмами. Працюючи в сфері нових технологій та новітніх філософських ідей, втілюючи й запроваджуючи міждисциплінарні дослідження реальності, в сфері теоретизування Оксана Чепелик шукає переконливих обґрунтувань власних вихідних креативних позицій, насамперед у філософському дискурсі. При цьому сама авторка знаходиться у безперервному творчому русі. На початку 1990-х у фокус її теоретичних зацікавлень потрапив абсурд. Розглядаючи його «як засіб препарування реальності», автор мала за мету представити візуальні форми репрезентації абсурду в сучасній українській культурі, вважаючи бажання «сховатися від надокучливої опіки розуму», що обумовлено духовною кризою суспільства, розпачливою відсутністю відповідної естетичної емоції в людини, нездатної до раціонального осмислення життя в нових умовах.

Щоправда тією мірою, як з деструктивних уламків хаосу вибудовується певна космогонія, думка крійторів раціоналізується, стає цілком інтелігбельною. Свіжий проект Оксани Чепелик «Початок» (2005) зберігає радикальність хіба що за ступенем відвертості показу сцен пологів, що у фільмі поєднані перерхресним монтажем з фрагментами хроніки подій листопаду минулого року. Кадри появи дитини на світ утворюють візуальний знаковий ряд, здатний передавати смисл абстрактних понять (очевидний «ієрогліф» у розумінні С. М. Ейзенштейна). Категорії, що досить прозоро зашифровані у кінотексті — паралелізм народження Нового (чи то буде дитина, держава, модус масової свідомості абощо). Симптоматично, що зафільмованим виявився не фізіологічний процес пологів, а патологічний — з хірургічним втручанням, розрізанням перетинки між анусом та вагіною. Щоправда, більшість глядачів в цей страшний момент затулила або заплющила очі, захищаючи своє «Уявне» від експансії «мовлення Іншого», від домінантного натиску комплексів «Реального», нехай навіть замішаного на соціалізованих кодах «Символічного». Фінальні кадри фільму — запуск повітряної кулі, на яку проектується образ немовляти, є на-

очною ілюстрацією образу свободи форми і смислу. Куля майорить в небі, а зображення на її поверхні змінює свою початкову форму, набуває ізоморфних обрисів. У такому символі можна побачити сюрреалістичний прообраз народження вільної людини, яка навіть у проявах вищої свободи зв'язана пуповиною з материнським лоном Землі.

\* \* \*

Яскраві інноваційні розвідки часом розпорошені у періодичних виданнях: цікаві дослідження аспектів кінотеорії знаходимо в наукових періодичних виданнях Академії мистецтв України, часописах «KINO-КОЛО», «Кіно-Театр» тощо.

Поруч з іменами дослідників старшого покоління В. Скуратівського, Г. Чміль, Л. Брюховецької, О. Мусієнко, О. Рутковського, Ю. Ілленка, В. Горпенка, з'являються імена молодих науковців, чії роботи мають відношення до теоретичної сфери. Насамперед — Ірина Победоносцева, чие дисертаційне дослідження присвячене мас-медіа, розвитку теорії телебачення.

Проте у стислих публікаціях, навіть у досить об'ємних теоретичних роботах колег можна простежити хіба що сліди базових проблем сучасної теорії екранної культури, натомість безпосереднім предметом обговорення є *щось інше*. Певною мірою ця особливість сучасного теоретизування пояснюється концепцією *парергона* (parergon) Жака Дерріда, який, за його власним визначенням, займається виключно «дрібницями», не дозволяючи собі гранично загострювати проблеми, як робив це, сказати б, Т. Адорно у 1968 році, отже Дерріда займається тільки дрібними особливостями (в перекладі слово *parerga* означає другорядні прикраси, оздоблення), уникаючи глобальних узагальнень. Така техніка самообмежень, на думку знавця культурології, естетики та сучасної західної філософії В. Г. Арсланова, є вимушеною і викликає асоціації з «великим утрудненням» в концепції світу, що її не сподівались вже створити філософи після Гегеля та Маркса. Основні теорії були вже концептуалізовані та обговорені в різні часи фундаментальними класиками, повторювати за якими базові ідеї нудно й безперспективно, відтак сучасним теоретикам залишилися доповнення, уточнення, додатки [10].

На думку Жака Дерріда, «Багатомовність — своєрідний парергон — не просто зовнішнє доповнення, натомість він є виразом внутрішнього дефіциту ергона, його неповноти» [11]. Говорити, щоб не проговоритися: тінь слів, що магічно зачаровують хитромудрою термінологічною в'яззю, надійно приховуючи хоч яку свіжу думку. Що ж маємо у «твердому залишку»? Не завершені теорії, а додаткові пояснення та уточнення до певної відсутності (*ергона* цілісної теорії).

Проте зазначимо, що наявність окремих цікавих розвідок, що спираються на міцний фундамент ідей філософського штибу, що запроваджуються в царині теорії екранних мистецтв, є міцним фундаментом для майбутніх досліджень.

1. *Гуссерль Э.* Кризисы европейского человека и философия // *Культурология.* XX век. — М., 1998. — С. 159.
2. *Вертов Дзига* Статті. Дневники. Замисли. — М., 2001. — С.15.
3. *Шемякин А.* К проблеме кризисна отечественной критики, его причины и следствия // *История кино: современный взгляд (киноведение и критика)* / Сост. М. Зак; Отв. ред. Л. Будяк. — М., 2004. — С.13.
4. *Савчук В.* Режим актуальности. — СПб, 2004. — С.7-8.
5. *Мусянко О.* Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина XX століття.) — К., 2005. — С.13.
6. Там само. — С.14.
7. *Скурятівський В. А.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття: Генега. Структура. Функція: У 2 ч. — К., 1997. — Ч. II. — С. 5.
8. *Савчук В.* Режим актуальности. — С. 69.
9. *Зеланд В.* Трансерфинг реальности. — СПб, 2005.
10. *Афсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века. — М., 2003. — С. 480.
11. *Deirda J.* The Truth in Painting. — Paris, 1985. — P. 60.