

Замовляння смерті

Дмитро Горбачов
Неля Пасічник

Вадим Скуратівський. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція. У двох частинах. Ч.1. — Київ: КМЦ «Поезія», 1997.

1.

Перші теоретики кіно, вражені масштабістю й синтетичністю цього мистецтва, назвали його «епосом». Це підказало Вадимові Скуратівському паралелі між кінематографом і первісною обрядовістю. Він шукає за архаїкою: мовляв, там і там наявний синкретизм — поєднання різних видів мистецтва. Але навряд чи можна назвати кіно індивідуальним «епосом» ХХ віку: адже воно може бути епічним, ліричним і будь-яким іншим — залежно від авторської позиції. Творці кіно не були первісними дикунами, і виконувало воно аж ніяк не традиційно-обрядову, а мистецько-пошукову функцію (заздалегідь не усталену). Та й синкретизм у новітні часи не зник цілком і нагадував про себе не лише «у церковних відправах (зокрема православних) і розмаїтих авангардистських спробах», а й в опері (симбіоз драми, музики, танцю, живопису, скульптури), цирковому дійстві, мальовничій чи музичній поезії, програмно літературній музиці, ілюстрованій книзі (комбінація слова із зображенням).

На архаїчні й міфологічні паралелі автора вивели, як він сам свідчить, К.Чуковський, С.Шервінський, В.Тілле, О.Флоренський, фольклорист П.Богатирьов, поет В.Ліндсей, А.Ганс, Фр.Штибіц. Та в «соціокультурному ландшафті цивілізації» траплялося, що й коментатори Біблії могли затьмарити першоджерело. В нашому випадку цікавішою була би безпосередня рецепція Вадима Скуратівського, яка, напевно, привела б його до точніших висновків, незалежних від попередніх тлумачів. Даремно автор, сам видатний учений, наче не довіряє сам собі. Інакше б не з'явилося таке багатоповерхове посилання, до того ж надто віддалене від твердження про синкретичність: «Вячеслав Іванов, один із вождів російського символізму, якому патрунував саме Вагнер, якось так сказав, за свідченням Мандельштама, комуністичному вождеві Л.Б.Каменеву: "Адже я теж завжди був за соборність"».

Так і хочеться вигукнути слідом за Шевченком: «Боже правий! Твоя сила, та тобі ж і шкодить».

Синкретичність же мислення самого автора приводить до справді приголомшливих висновків. Кіно, на його думку, є найадекватнішим (іконічним) відтворенням так званої внутрішньої мови, що її було відкрито наприкінці ХІХ століття водночас наукою (психологією) та літературою.

Хотілося б мовити кілька слів на захист зв'язку між архаїкою та кінематографом. Вадим Леонтійович Скуратівський починає свою книжку (свідомо не кажу «монографію», адже сприймається вона радше як постмодерністичний колажний твір, подібний до суміжних видів вер-

вито переконані, що в руках певних осіб перевірена й «обкатана» апаратура без видимих причин відмовляється працювати. А дехто з режисерів може підтвердити «містичність» самого ролика целулоїду. Буває, що ретельно підготовлений і сілланований до знімання епізод під час його робочого перегляду на екрані викликає розчарування, а раптово, сказати б, евристично зафіксована на плівку мізансцена перевершує всі сподіван-



Плакати Олександра Довженка, 1926

бальної творчості) з опису сенсаційного експерименту двох «ранніх» кінознавців із «групою індіанців навахо, підлітків-негрів і т.п. маргіналів індустріальної цивілізації, що в їхній свідомості збереглися певні релікти «дикунського мислення». Якби котрийсь із «пізніх» (сучасних) кінознавців узявся провести експеримент-опитування, що торкається самої «кухні» кіновиробничого процесу, то вустами далеко не маргіналів цивілізації зміг би оповісти нам про ритуальність не лише кіносеансу (з його фазами розсування завіси чи бентежним моментом, коли гаситься світло і починає, набираючи обертів, сюрчати проектор). Ось лише незначна частка того, що могло би бути зафіксоване науковцем на тему «міфологізованого мислення» «кіношників» від них самих (до їхнього кола зараховують не лише творчий склад, а й технічний, оскільки кіно — це не єдиний вид мистецтва, що зветься індустрією). Так завідувачі баз знімальної техніки цілко-

но творчої групи. Дехто пояснює це тим, що від задуму до реалізації в кіно сама ідея проходить через безліч рук. Отож не відомо, що саме вклали у цей задум кожні наступні руки. Таке собі кіноворожіння. Часто, щоб знешкодити небажані впливи, режисери вдаються до «контрворожіння». Аж до того, що починають фіксувати (таке собі «замовляння») самий виробничий процес. І такий хід — наче «вшанування невидимого» — приносить шалений успіх їхнім фільмам («8½» Фредеріко Фелліні).

Якщо ж іти за висновком Скуратівського про відповідність кіно внутрішній мові, то опитування багатьох режисерів може довести, що мислять вони радше ейдетично, аніж вербально. І на запитання, якою мовою вони думають, — англійською чи шведською, — могла би знайтися відповідь: «Мовою кіно».

Висновок нашого науковця про відповідність кіно внутрішній мові, всім порухам душі, вражає тим більше, що навіть Бергсон вважав кіно

відповідником лише раціональному шарові людської свідомості, а інтуїтивна зона, на його думку, кіномистецтву недосяжна. Здогад Вадима Скуратівського про «озовнішення» внутрішньої мови, її кінематографічний «трансформ», став можливим завдяки блискучому знанню літератури «потоків свідомості» — від Лоренса Стерна й Лева Толстого до Джойса, Пруста, Гертруди Стайн, Вірджинії Вулф, Андрія Белого, російських авангардистів. Цей «циферблат літературного часу» показав авторові дослідження, що внутрішня мова складається переважно не зі словесного, а з зорового, «ейдетичного» матеріалу. Автор дослідження упевнився, що має рацію, віднайшовши в Ейзенштейнових теоретичних раціях інтуїтивні передчуття «іконічного» складника внутрішньої мови та надання йому статусу основного принципу кінематографа. Цей художник-режисер, творчість якого досконало знає Скуратівський, обговорював цю тему зі своїми друзями-психологами Виготським та Лурія.

«Реверберації» й паралелі науковця Скуратівського не раз приголомшують раптовістю й парадоксальністю. Це можуть бути лінгвістичні каламбури: «перші сполохи символізму — останні спалахи авангарду», або драстичні концептуальні зіставлення: «Славнозвісні "сходники" Маяковського, що їх Ейзенштейн, певне, і повернув остаточно у візуальне, — в одеські портові сходи у "Потьомкіні"». Такі далекі одне від одного явища людина зугарна осягнути хіба лишень уві сні, що його Вадим Скуратівський трактує як безпосереднього предтечу кіномови («озовнішення невидимих психічних процесів»).

Сновидність у зародковому (стосовно кіно) вигляді автор простежує протягом багатьох тисячоліть — від первісних ворожін і тлумачень снів, через літературу ХІХ століття до сюрреалізму та «психоделічних напрямів занаркотизованого сучасного авангарду». Отже, маємо, за Скуратівським, «велетенський світовий кіносонник — від найвісних "снів" мельєсівських благородних "примітивів"... до вкрай рафінованих — у фільмах Фелліні, Бергмана та особливо Тарковського». Автор цитує висловлювання режисерів про «оніричну (сновидну) сутність» кіно Бергмана, Пазоліні. Принагідно додамо слова українського режисера Івана Кавалерідзе: «Наперед не можна уявити, які ненасильні сні наснить режисер на знімальному майданчику».

Український елемент (щоправда, не такий рясний, як хотілося б) у праці науковця присутній як повноправний член світового «семіотизму». Полтавця-киянина Луначарського (члена редколегії московського часопису «Украинская жизнь», блискучого верлено- та шевченкознавця) згадано як «уважного спостерігача тогочасного паризького художнього життя».

Перший розділ, де йдеться про «генезу» кінематографа від численних попередників, зіткнуто з безліччю фактів, концепцій, понять, імен, подій, цитат і скомпоновано як такий собі науковий кліп, котрий залишає

враження гарячкового сновидіння. Не обминув автор і галюцинаторної поезії символістів, що своєю дологічністю торують шлях асоціативному монтажеві (згадаймо, наприклад, Тичинову «Панну Інну»).

«Авангард із надзвичайною дослідовністю прагнув до синкретизму «зримого» і «слухового», кольору і звуку», — читаємо в «Екранних мистецтвах...». Німому кіно та літературі саме бракувало й того, й іншого. Тому вони, вважає Скуратівський, знайшли безліч заміників: звукопис, кольорові асоціації в літературі чи розфарбовані кадри та «звукова пластика» акторської гри в кінематографі. Рідкісним поєднанням кіно й літературних прийомів такого роду позначена, до речі, кінематографічна гучноголоса «каблепоема» «За океан» Михайля Семенка.

Надзвичайно важливим видається розгляд персоналізму в кіно через його звуковий відповідник (на кінофакультеті київського театрального інституту ця проблема, на жаль, омитається). Як стало відомо в останній третині нашого століття, образ кожної людини має свій власний «звуковий портрет», а кожний об'єкт узагалі — власну «акустичну тінь».

У літературі, вважає Скуратівський, проблему «звукового портрету» намагалися розв'язувати ще десь від Гоголя. А Достоевський наважився захищати звуковий портрет свого героя: «Девушкін інакше говорити не може. Роман вважають розтягнутим, а в ньому зайвого слова немає». Авангардний кінематограф дуже просто розв'язав проблему тривалості «звукового портрету» фільмом Енді Варгола «Сон», котрий триває рівно стільки, скільки спить (дихає уві сні, кряче, бурмотить) портретований. Існує хибна тенденція робити «акустичною тінню» неігрового фільму дикторський текст. Скільки «унікальних звукових сигналів із навколишнього звукового космосу, які надходять у нашу свідомість», брутално перекриває закадрове бубоніння. Особливий спротив викликає прокоментована хроніка. Чомусь саме коментар вважається авторською позицією — замість прискіпливого наповнення німої дії своєю, притаманною лише їй «акустичною тінню», озвучення її фонограмою внутрішньої мови. Навіть музична тема не є тим відповідником, швидше поверхневою ілюстрацією. Лише те, що донедавна презирливо звалось «музшум», здатне вибудувати той унікальний відповідник внутрішній мові.

Справді, на відміну від літератури, кіно не обмежилось заміниками й опанувало кольором і звуком, зробивши тим самим у «спільному концерті культури» революційний стрибок. Що, врешті, за Скуратівським, могло дати поштовх інтенсивному персоналістському «ліричному» будівництву кіномови. Та на той час у «комунікативному концерті сучасної цивілізації» відбулися політичні зміни, що підштовхнуло режисерів, зокрема Ейзенштейна, до спроб створити «унікальний пейзаж» долі людської. І, зрештою, лише «авторське кіно» повоєнної доби в особі Фелліні, Антоніоні, Рене, Года-

ра спромоглося витворити «психологічний ландшафт пізньоевропейської душі», впевнено оперуючи кольором і звуком.

2.

Епіграф із Генріха Вельфліна до другого розділу монографії, що натякає на економіку як рушійну силу мистецтва, є даниною популярним соціалістичним теоріям XIX століття. Науковець кінця XX століття, попри свої ще не викорінені марксистські симпатії, починає, однак, з іншої універсалії — зі смерті та її подолання («танатофобії»). І в цій «контестації» (чи контексті) постає привид задумливого рум'янцевського бібліотекаря, до якого ходили як на прощу Толстой і Достоевський, Соловйов і Цюлковський. Ідеться про Миколу Федоровича Федорова, автора «Філософії спільної справи», трактату про воскресіння мертвих і розселення їх по всьому світу. Теорія та, на перший погляд безперспективна, живлюще вплинула на культуру Росії (а відтак і України), на Платонова й Хлебнікова, Бурлюків і Чекригіна, — культуру, що опинилася на межі століть під пресом смертного жаху (символізм). І кінематограф, який з'явився саме о тій порі, був насправду панацеєю від примари танатоса. Він і подосі є акумулятором життя й невмирущості людей, ним зафіксованих: вони промовляють, рухаються і не старіють. Перший етап воскресіння мертвих, можна сказати, відбувся завдяки чудові й містичності кінематографа. Неймовірно відданий кіно Скуратівський мимоволі применшує антисмертні потенції попередніх епох, вважаючи, що за давнини людство було менш чутливим до смертного жаху, що воно з допомогою «карнавальної» процедури легко долало жахиття смерті, перетворюючи страшне на смішне. Гадаю, що це не так, — судячи з тих неймовірних зусиль, буквально комічних, зосереджених у пам'ятках архаїчного мистецтва (скульптурі, міфах, плачах), скерованих проти пандемії страху, цієї психологічної домінанти первісного світовідчуття.

В концепції дослідника вражає ідея культу предків, яка вимагала точнішого відтворення портретних рис небіжчиків, що й було першим кроком на шляху до воскресіння мертвих. За Скуратівським, багатотисячолітня історія портретного мистецтва була передісторією саме фотографії і, з тим, кінематографу. Коли механізми родового захисту змитає індивідуалізм (чи то в античному світі, чи в новочасній Європі), з особливою гостротою поставала потреба в конкретному й деталізованому портреті. І в цьому сенсі конкурувати з кіно не може навіть «іконічний осколок реальності» — фотографія.

Скуратівський закликає не почуватися шокованим від типологічної спорідненості між кіносеансом і культово-магічними ритуалами чи, навіть, окультними сеансами. У зв'язку з цим автор згадує такі «пракіносеанси», як викликання тіні пророка Самуїла царем Саулом чи про-



Олег Льницький Український футуризм 1914-1930

У своїй книжці Олег Льницький розглядає бурхливу історію футуризму в контексті як українських, так і загальноєвропейських літературних течій, теоретичних постанов та політичного розкладу сил.



Ukrainian Research Institute Harvard University

To receive a free catalogue of all Ukrainian Research Institute publications (including the journal *Harvard Ukrainian Studies*) please write, fax, or call to:

URI Publications

1583 Massachusetts Avenue, Cambridge, MA 02138, USA

tel. 617-495-3692 fax. 617-495-8097

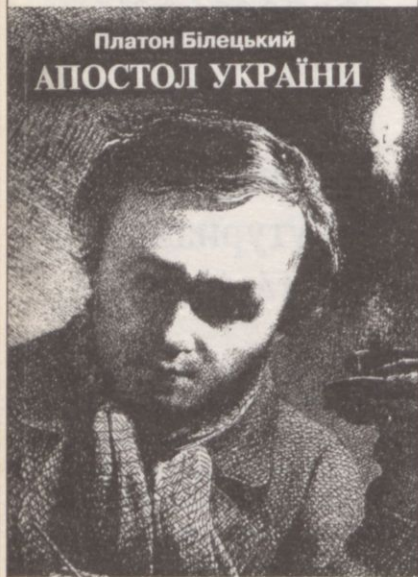
e-mail: huri@fas.harvard.edu

on-line catalog: <http://www.sabre.org/huri>



Вінцент Шандор Карпатська Україна в двадцятому столітті

Політичні спогади й коментар Вінцента Шандора — громадського діяча, політика, що представляв Карпатську Україну в чехословацькому уряді напередодні другої світової війни.



Платон Білецький
АПОСТОЛ УКРАЇНИ

Платон Білецький **АПОСТОЛ УКРАЇНИ** Життя і творчість Тараса Шевченка

Книга доктора
мистецтвознавства,
професора
Української
Академії
образотворчого
мистецтва і
архітектури, члена-
кореспондента
Національної
Академії наук
України та дійсного
члена Академії
мистецтв України,
лауреата Державної
премії України імені
Т. Шевченка
Платона Білецького
присвячена життю і
творчості великого
поета і художника
Тараса Шевченка.

**Видавництво
«Стилос»**

м. Київ,
вул. Трьохсвятительська, 4

рока Тирезія – Одисеєм, а чи подібні забаганки в різних епосах. Далі він проводить генеалогію кіносеансу через «скіамантію» і «психомантію» (віщування тіней або душ) фессалійських відьом – аж до чарівного ліхтаря (пращура кінопроектора), що ним послуговувалися католицькі місіонери-єзуїти чи рабини із середньовічного празького гетто. В цьому зв'язку пригадується «Джультетта і духи» Фелліні з неймовірним містично-кінематографічним простором – від кольорових чарівливих композицій та сюжетно-фабульних конструкцій до звукової архітектури. Автор вважає, що кіно перехворіло на магічний кір іще в дитинстві. Але як бути з твердженням сучасних чаклунів із камерами, що не можна фільмувати немовлят? Як на мене, тут ідеться про інше: звільнення енергії митцем у творчому акті й відповідальність за наповненість тієї енергії. Адже можна порушити «енергетичний баланс», наслідки чого не забаряться. Пригадується казяття сучасного вірменського композитора у зв'язку з фінальною сценою землетрусу в опері, яку він закінчив невдовзі перед реальним землетрусом. Я що вже казати режисерові, в руках якого чи не вибуховий матеріал! Згадуються закиди Френсісові Копполі через витрати на зйомки воєнних дій для створення антивоєнного фільму. Чи докори Андрієві Тарковському за знищення тварини (коня) під час зйомки – задля більшої художньої виразності.

Найбільш уможлядною і найменш переконливою, хоча й не менш блискучою, виглядає друга частина другого розділу, умовно кажучи – «марксистська». Тут ідеться про естетичні вади вікторіанської цивілізації, зокрема про її «зорову глухоту», буцімто спричинену жадливим-прежадливым капіталістичним ладом. Історія мистецтв, однак, не підтверджує Марксових побоювань щодо художнього занепаду людства в умовах так званої «буржуазної доби». Реальна небезпека антиестетизму, пов'язана з пануванням грошового мішка, нейтралізується природою людської психіки, яка, виявляється, не може існувати без Музи. І тому претензії автора до вікторіанської доби видаються надмірними. Тогочасні живопис та архітектура цілком співмірні з попередніми епохами. Ба навіть готичний Кельнський собор, неможливість появи якого за прозаїчної буржуазної доби так непокоїть автора книжки, був добудований саме в XIX столітті. Те, що живопис тієї доби «дивився на світ через слухове вікно літератури» (Давид Бурлюк), не є тотальною його ознакою. Сама живописна матерія не була мертвою ні у Франції, ні в інших країнах (Данії, Англії, Росії, Україні, Швеції). Автор надмірно уважний до авангардистів (зокрема до нашого земляка Татліна), чий претезії скеровані були на мертвотні зони в культурі XIX століття. Тимчасом пошуки авангардистів немалою мірою є продовженням зусиль художників того-таки XIX століття (Гої, прерафаелітів, не кажучи вже про імпресіоністів і постімпресіоністів Франції). А щодо мізерності архітектури

XIX століття порівняно з пірамідами, соборами та Версалем, то, зазначимо, сама лише Ейфелева вежа суттєво перевершує будь-яку попередню споруду своїми розмірами.

І те, що кінематограф став грандіозним «будівництвом у часі», є якраз виявом творчої грандіозності нашої доби та попереднього століття, що було її базисним опертям. Це мимоволі висловив і сам автор: «Сонми талановитих інженерів гарячково працювали над спорудженням нового собору Нотр-Дам [кінематографу] – так само совісно, як середньовічні майстри працювали на рихтуваннях старого». Воїстину то була «синкриза» (Скуратівський): поєднання розквіту з кризою.

3.

У третій частині другого розділу міститься найпереконливіше наукове відкриття Вадима Скуратівського. Весь «неозорий фактологічний масив» дозвучової стадії кінематографу йому вдалося систематизувати за національно-культурологічними ознаками. Автор відчув і сформулював найголовніші прикмети, «культурний код» Франції, Німеччини, США, Швеції, Росії та України – головних продуцентів раннього кіно. Традиція кожної національної культури стала засадничою для розвою кінематографу тих країн. Саме тому в єдиному світовому кінопросторі за умови синхронного кінопоступу й однакової технічної бази так різняться фільми американця Гриффіта й німця Віне, шведа Шестрема й українця Довженка, французів Люм'єрів та Мельєса чи росіян Протазанова й Гончарова. Адже кожний із режисерів свідомо й підсвідомо «відтворювали генеральну семантику тієї національної культури, що в її стихіях» вони працювали.

За Скуратівським, основна парадигма французької культури, на якій зросло її кіно, – це борня між класицизмом (просвітництво) та романтизмом (бунтарство). А головна ознака самого кінематографу Франції – естетичне змагання спадщини Люм'єрів і Мельєса. До спадкоємців «тенденції Мельєса», з його інтенсивним перетворенням дійсності, належав і наш земляк Деслав (Слабченко), один із реформаторів французького кінематографу, працівник харківського журналу «Нова генерація».

Традиційний німецький романтизм із його образами людини-надлюдини спричинив експресіоністично-містичні риси місцевого кінематографу.

Американець Гриффіт продовжив «фундаментальну традицію цивілізації США – поєднувати всю її феноменологічну і подієву суму з біблійним «символічним світом». Знаменно, що винайдений Гриффітом паралельний монтаж автор пояснює не так технологічними, як передусім духовними моментами: це «необхідна естетична проєкція біблійних паралелей» у світобаченні американців, «постійний «монтаж» у ньому поцейбічних подій і ветхо- та новозавітних парадигм». А характерні прийоми зйомки (перший план, затемнення, напливи, подвійна

експозиція – «кінематографічна пунктуація» Гриффіта) походять із побудови американської протестантської проповіді.

Шведське кіно тим часом сформувалося в плаценті скандинавської патріархальності, зафіксованої в літературі XIX століття. Притаманна їй епічність проявилася в оригінальному мистецтві панорування, що стало прикметою шведської кінооператорської школи.

Натомість у Росії кіно постало на засадах поп-міської культури. В його орбіту було втягнуто романс, народну пісню, фольклорний сюжет, салонну драму, мелодраму, а також класичну літературу XIX століття. Перенесено було до кінематографу і психологізм акторської гри (МХАТ). І хоч пореволюційне кіно Росії під впливом інтернаціональних більшовицьких ідей намагалося позбутися національних рис, це було неможливо, бо ж спиралося воно на досвід російського-таки авангарду.

В українському кіно три складники культурної парадигми (бароко, народництво, європоцентризм переді власне авангарду) спричинили його надзвичайну мальовничість і складноструктурність. Барокове проповідництво з його динамічно-пластичними фіоритурами, гіперболізмами, антитезами, темпо-ритмічними змінами, сюжетними зламами – це арсенал Довженкової концептуалістської кіномови.

Внутрішня напруга українського кіно часто тримається на конфлікті між народницьким імперсоналізмом і принципово-войовничим індивідуалізмом авангардистів. Кіно стало настільки впливовим естетичним чинником в Україні, що з його прийомів скористалася (й досі користається) література. Щось подібне відбувалося хіба що в США (Дос Пасос). Твори Леоніда Скрипника («Інтелігент»), Майка Йогансена («Подорож вченого доктора Леонардо...»), Юрія Яновського («Майстер корабля») можна назвати кінопрозою (пізніше Довженко назве кіноповістю свою «Зачаровану Десну»).

В історії звукового кіно автор вирізняє чотири найважливіші моделі: кіно голлівудське, тоталітарне, «третього світу» та авторське. Панівною сьогодні, безумовно, є «голлівудська модель», дух якої просочився в усі пори світового кінематографу. Навіть ті режисери, що чинять опір його ідеалам – «міфології успіху» з її індивідуалізмом і культом приватної ініціативи – виявляються на свій лад залежними від «голлівудської моделі».

Авторське кіно виникло великою мірою як контрверза до потужного масиву тоталітарного кінематографу. Хоча, твердить Скуратівський, були й інші спонуки до появи авторського кіно, зокрема традиційний французький персоналізм. Шкода, що автор у радянському тоталітарному кіно не виділив українське, яке мало свою специфіку – надмірний, подекуди аж гротескний сервілізм перед владою. Щось подібне спостерігалося й у літературі, де підлабузництво було державною умовою збереження української літературної мови.

Розділу про новітні екранні мистецтва – ТБ та відеофільм – передують епіграф: «Чудо здобуло “тираж”?» Вадим Скуратівський, схоже, робить із цього надмірну проблему, називаючи її «кризою семіотично-унікального» й нагадуючи читачеві, що елітарні знання в давніх цивілізаціях

свідомо не поширювалися, аби уникнути вульгаризації. Тиражування є не філософською проблемою, а суто технічною, і якості знання воно не зіпсує: Ісус Христос дбав саме про тиражування своїх ідей, і їхнє масове поширення таки порятувало світ від здичавіння.

Ба більше, допомоги в цьому очікують і від телебачення. Ось як по-

дає Джек Керуак промову його гарячого пропагандиста: «Це довжелезна рука світла, що проникає у вашу вітальню... Це вперше в світі світло зуміли пропустити крізь трубку й подати його так, що на нього можна дивитися й бачити його, а не тільки кліпати очима. А це означає, що вперше в історії людина відкрила світло й навчилася користуватися ним, і

випускає пучки променів у кожному квартиру, і ще невідомо, як це вплине на розум і душу людські... Настане день, коли один велетенський мозок покаже нам у цьому світлі друге пришествя, і кожен побачить його у себе в голові за допомогою мозкового телебачення, і всі до одного пізнають істину, і кожен знайде спасіння на віки вічні...».

Кіна не буде

Євген Яценко

Вадим Скуратівський. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція. У двох частинах. Ч.1. — Київ: КМЦ «Поезія», 1997.

Завдяки винаходів братів Люм'єрів ХХ століття великою мірою зберегло свої культурні форми, історичні персоналії і навіть образи народної маси для можливого споглядання людьми прийдешніх епох. Сучасна людина вперше стала героєм своєї драми й одночасно її глядачем. Ситуація унікальна. А тому слід визнати, що Вадим Скуратівський надзвичайно вдало вибрав тему. Її масштабність потребує панорамного бачення світу, неквапливості й ґрунтовності. Підхід п. Скуратівського до предмета своїх досліджень відповідає таким вимогам, інша річ — чи взагалі можливо охопити, витлумачити й виміряти цей предмет в усіх його напрямках і глибинах, навіть користуючися досконалою методологією. Адже поняття «екранне мистецтво» містить у собі уявлення про

матогографічної галузі новоевропейського культурного простору. Напруженість «іконічного потоку ма-

ухиляння, зумовленого багатьма чинниками. Річ у тім, що світове кіно, а особливо його американська ланка, надзвичайно активно експлуатувало психічну енергію «колективного несвідомого», трансформу-

та комори ідей, — свою стратегію.

У найбільшому за розміром другому розділі книги Вадим Скуратівський, демонструючи енциклопедичну ерудицію, розгортає перед читачем сюжети з історії національних кінематографій. Однак проблемами класифікації (а вони, безперечно, існують і є надзвичайно цікавими) він переймається не тією мірою, якої від нього можна було очікувати, обмежуючись лише чотирма вищезгаданими моделями. Глобальній експансії Голлівуду Скуратівський приділяє доволі стриману увагу. Він усвідомлює небезпеку, що чатує на «голівудську модель» з боку безупинних «електронних революцій» і говорить про «певну проблематичність існування самого інституту кінотеатру на технічно найбільш передових ділянках сучасної цивілізації». Мається на увазі вплив телебачення.

Ключовою обставиною, що спричинила появу ТБ, автор вважає націленість культури на репродукування. Величезну роль у реалізації принципу репродукції відіграла Реформація, яка «вимагала окремого, позаінституційного, уже поза церковними стінами підключення кожного окремого існування до Абсолюту». Гутенберг розв'язав проблему, не відому іншим цивілізаціям. Сьогодні телебачення зі швидкістю світла репродукує телекартинку у сотнях мільйонів копій на екранах сотень мільйонів телевізорів. Констатація цього культурологічного факту нас певною мірою вражає — але не задовольняє, оскільки виникає питання: а що передуює самому репродукуванню?

Автор іде нам назустріч у намаганнях з'ясувати найглибші витoki явища. «Що лежить, — запитує він, — в основі цього безупинного нагромадження тиражів, яке, зрозуміло, не суто технічно, а саме у великому історичному часі — і зумовило появу і функціонування ТБ як інформаційного гіперінституту, як інституту гіперрепродукування?». На думку п. Скуратівського, репродукування постає як похідна від формальної раціональності Нового часу, як забезпечення максимальної надійності в передачі наслідків діяльності цивілізації, як опір ентропії, неунікальному убуванню інформації, як збереження (і передача назовні) якомога повнішої інформації про людство, пояснюване особливим реліктом архаїчної поведінки — магічним закляттям небажаного майбутнього.

Яку ж функцію виконує телебачення у суспільстві? «Телебачення



сової свідомості» вимагала нових форм втілення, оскільки «на шляху суто словесного освоєння-відтворення внутрішньої мови література мала рано чи пізно зупинитися — ледве чи не у безсиллі». Автор трактує кінематограф як одну з найбільших перемог культури над непам'яттю, забуттям, ентропією — над смертю.

Звертає на себе увагу суттєве зауваження дослідника: «Зусилля “авторського кіно” не стали художньо-стратегічним напрямом кіно світового, яке у своїх масових вимірах орієнтувалося не стільки на власне внутрішню мову індивіда, скільки на специфічну внутрішню мову “колективного несвідомого”». Це — зізнання фахівця не просто обізнаного, а, сказати б, утаємниченого, який чудово усвідомлює суть справи, зрозумілої лише вузькому колу професіоналів. На жаль, Скуратівський не розгортає цієї теми, зазначаючи лише, що «ця колізія — проблема вже цілком конкретної історії екранних мистецтв століття, — чекає на свого хроніста, який опрацює відповідний матеріал саме під таким кутом зору».

Перед нами фігура свідомого

ючи її в мільярди доларів прибутку, про що масова людина (кіноглядач) навіть не здогадувалася. Сюжетні, жанрові та менеджерські механізми цієї конвертації, що обернула «масове несвідоме» на одну з найбагатших золотоносних жил часу, людям утаємниченим відомі. Проте годі шукати по часописах і виданнях, що «висвітлюють» події в царинах екрану, описів методології того, як психіка мас перетворюється на гроші. Марно чекати, наприклад, пояснень популярності найрекламованіших фільмів на кшталт «Термінатора» чи, скажімо, «Парку юрського періоду». Зате вдосталь балаканини про інтимне життя кінозірок, режисерів, продюсерів... Хто грає кіноглядачем, як Бог черепахою, той не розкриває своїх професійних таємниць. Кіносвіт бажає залишатися світом у собі, і це його право. Навряд щоб кінокритики не вміли говорити про те, що вони бачать на екранах — скоріш за все, вони просто знають, що не про все слід говорити. Кіносвіт має не тільки бенкетні зали, системи шанувань, фестивалів шоу і галавистав, а й свою кухню, свої генштаби