

Ірина ЗУБАВІНА

**«ЕКРАНОЦЕНТРИЗМ»
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**
Теорія досліджень та художня практика

Анотація. Стаття присвячена актуальній проблемі вивчення у діахронічному вимірі взаємовпливів теорії кіно та творчої практики фільмування. В соціо-історичній ретроспекції розглянуто динамічний пошук мистецтвом екрана своєї автентичності, етапи формування відповідного теоретичного підґрунтя, власного наукового дискурсу. Наголошується на активізації взаємовпливів теорії та практики фільмування у точках трансформацій культурного коду, що марковані виникненням «біфуркаційного» кіноавангарду — з радикальною зміною кіномоделі у 1920–1930-х, її частковим перетворенням у 1950–1960-х та 1980–1990-х. Визначено потенціал впливу теоретичної думки на розвиток кінопроцесу в координатах індустріального, а вслід за тим, — постіндустріального суспільства, де мистецький твір перетворюється на товар.

Ключові слова: кінематографічний авангард, модернізм, нова візуальність, мова кіно, міждисциплінарний дискурс.

Кіно — наймолодше з мистецтв, поява якого на зламі XIX–XX століть була позначена розвоєм технічно вкорінені практики творення «рухомого зображення», отже — фільмування. Фактично паралельно відбувається осмислення теоретичних підвалин кінематографа, становлення теорії кіно. Радше б сказати — теорій, оскільки в різні періоди свого розвитку кінознавча думка спиралась на широкий діапазон ідей та концепцій у межах дисциплін гуманітарного штибу, виявляючи наявні сліди теоретичного підґрунтя з різних галузей гуманітаристики — фрейдизму, марксизму, теорії знакових систем, семіотики, структуралізму, синергетики, теорії візуальних мистецтв, літературознавства, а також філософії, естетики, природничих, гендерних та інших досліджень.

Варто зазначити, що у певні періоди історії розвитку мистецтва екрана спостерігалась очевидна актуалізація взаємовпливів теорії та практики фільмування.

Особливо помітним видається взаємозбагачення практичної кінодіяльності й теоретичної думки насамперед у моменти світової історії кіно, пов'язані з точками «біфуркаційного» авангарду (орієнтовно 1920-ті — початок 1930-х, 1950-ті — початок 1960-х, 1980-ті — початок 1990-х).

Серед теорій, що найпомітніше вплинули на мистецьку практику фільмування першої третини XX століття яскраво позначилися теорії абстрактного мистецтва, марксизму, фрейдизму (за фатальним збігом обставин кіно і психоаналіз народилися практично одночасно) тощо. Варто наголосити вплив фрейдизму на німецький кіно-

експресіонізм та сюрреалізм. Якщо у представників німецького кіноекспресіонізму деформації екранного світу як оприявлення внутрішнього стану, виплески зі сфери несвідомого були спровоковані зверненням до «внутрішнього ландшафту» на ті відмови сприймати культурно-політичні реалії зовнішнього світу після поразки у Першій світовій війні та провалу імперських амбіцій. Таке унаочнення витисненя зі сфери несвідомого у творчому акті З. Фрейд співвідносив з неврозом, отже фактично — клінічним станом. Звідси — прямий зв'язок психоаналізу з руйнівною теорією і практикою сюрреалізму, натхненник якого А. Бретон, послідовний аполог ідей Фрейда, відверто закликав художників до радикального бунту — творення фільмів як «терористичних актів», спрямованих проти узвичаєних канонів [1]. За приклад — своєрідний «маніфест» екранної версії сюрреалізму «Андалузський пес» (1928, Л. Бунюель, С. Далі) та наступний фільм цього ж творчого тандему «Золотий вік» (1930). Фільм «Антракт» Р. Клера замислювався й відбувся як «ляпас суспільному смаку». «Повернення до розуму» М. Рея насправді є відмовою від «розумності» тощо. Шок, епатаж, програмна «незрозумілість» творів кінематографічного сюрреалізму, спроби ідейного зближення з марксизмом провокували наступне піднесення революційності й бунтарства, насамперед, бунт ірраціональності проти «раціо», мали відповідні наслідки у кінематографічній практиці, що проявились у руйнації мови кіно, захопленні несвідомими імпульсами, технікою автоматичного письма, руїничого щодо усталеного мовленевого коду, візуалізації сновидних образів тощо.

Бунт, прагнення здолати попередній досвід «буржуазного» мистецтва заради класових пріоритетів, надання екранному твору колективістичного смислу з векторним спрямуванням у майбутнє, є характерним і для експериментального радянського кінематографа 1920-х, коли відкритість кінопроцесу поєднувалась з активними пошуками митців нових форм, модерних, революційних засобів кінематографічної виразності. Згадати б, апологію машин, механізмів у фільмах футуристів, конструктивістів, представників російської «формальної школи». Це був час плідного діалогу митців-новаторів з теоретиками. Іноді ці дві іпостасі збігалися, про що свідчить розвиток кінодумки 1920-х такими знаними кінорежисерами-практиками, як С. Ейзенштейн, Дзига Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкін та інші [2]. То був час маніфестів, декларацій, теоретизувань у кіно, яке перебувало у стані активного пошуку шляхів до власної мистецької автентичності.

Аналогічні тенденції до теоретизування практиками-кіноекспериментаторами спостерігалися й у Франції (Л. Деллюк, Ж. Епштейн, Д. Кірсанов, Ж. Дюлак, дещо осторонь — А. Ганс) [3]. Експериментальне кіно цього періоду (імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм, інші *-ізми*) — можна інтерпретувати як радикальний жест, вияв граничного суб'єктивізму, коли художник, відмовляючись відтворювати мімітичну подобу предметного світу, бере орієнтацію на світ ідей, парадоксально

намагається візуалізувати «невидиме». Таке бурхливе експериментаторство, укорінене ще у формальних дослідах німецьких художників-абстрактників (Г. Ріхтер, В. Руттман, В. Еггелінг, О. Фішингер), у художній практиці символізму, футуризму, конструктивізму (насамперед у пластичних мистецтвах — образотворчості, архітектурі тощо), спровокувало потужне піднесення теоретичних рефлексій кіно, відпрацювання специфіки кінематографічної мови, засобів виразності, символіки пластичного ряду, монтажних експериментів з часом і простором екранного видувища тощо.

Наступну хвилю дискусій теоретиків та практиків кінотворення інспірувала поява звукового кіно наприкінці 1920-х, згодом, у 1930-ті, радикальна зміна історико-політичних контекстів внесла свої корективи у відношення людина-світ. Зокрема, у радянській країні на початку 1930-х культурно-історичний процес переорієнтовується з революційних завдань на завдання охоронного штабу: лівоміфологічна система перетворюється на правоміфологічну, а культура «відкритого» типу виразно набуває ознак «закритості» — з усіма характерними наслідками. На розвитку теорії та практики кіномистецтва в СРСР 1930-х позначився вплив вульгарного соціологізму, що посів роль панівної теорії як спрощеної адаптації марксизму застосованні до теорії мистецтв. У той час, як кіномитці намагалися у своїй практичній діяльності «підтягнути» художні завдання до виробничих планів, кінотеоретики, ніби втративши відчуття предмету дослідження, піддавали нападкам «формалістичні експерименти» та інші відлуння авангарду 1920-х.

У кінематографі 1930-х, насамперед у культурах «закритого типу» (Німеччина з приходом до влади Гітлера, сталінська СРСР) посідає чільне місце масовидний герой або «герой-маса» — з наступним виокремленням з «масіуму» центрального персонажу — як функціонального кліше, репрезентанта рис, бажаних для наслідування. Актуалізована у кінематографі цього періоду утопічна, міфологічна модель світу, побудована за принципом «герой по центру», з необхідністю впливає на мову кіно — на пріоритети при виборі плану, ракурсу зйомки титульного та другорядних персонажів, на світлотіньові та колористичні вирішення кадру тощо.

Зі ствердженням «соціалістичного реалізму» (термін, запущений до широкого обігу М. Горьким на Першому Всесюзному з'їзді радянських письменників у 1934 році [4]) як єдиного «творчого методу», дозволеного в радянському мистецтві 1930-х, що був замислений у якості творчої програми, альтернативної модерністичним течіям, кінотеорія редукувала до обслуговування влади при виконанні суто прагматичних завдань встановлення відповідності твору генеральній лінії партії, її актуальним настановам, як-от орієнтація на «партійність», «народність», пролетаризацію, омасовлення.

Узагальнення процесів «омасовлення» знаходимо, зокрема, у німецького історика культури В. Дільтея, який стверджує, що смак людини маси впливає на ху-

дожні орієнтації художника, змушуючи його пристосовуватись до потреб публіки. Зрештою, цей принцип складає смислове осереддя сталінської настанови знімати «кіно для всіх». Адаже модерне мистецтво, зокрема, експериментальне кіно більшістю критиків і публікою визнано «хворим». Тут варто послатися на теоретиків, які обґрунтували позицію незатребуваності «нового мистецтва» глядацьким електоратом. Серед таких — іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, ідеолог безпредметного живопису К. Малевич.

У другій половині ХХ століття філософія мистецтва зазнала впливів відродження соціологічного, або позитивістського мислення, що значною мірою позначилось на розвитку кінематографічної практики, зокрема на актуалізації «документальності» в естетиці повоєнного неореалізму в Італії. Теоретичним підґрунтям на пряму слід визнати теоретичні праці А. Базена та З. Кракауера («Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності» [5]). Не менш переконливим прикладом впливу кінотеорії на мистецьку практику слід визнати вплив А. Базена на естетику та стилістику фільмів «Нової хвилі» у французькому кіно. Передбачення теоретика реалізувалися його вихованцями фактично через заперечення: після смерті патрона, саме на сторінках очолюваного Базеном журналу «Кайе дю синема» (Cahiers du Cinéma) викристалізувалися теоретичні підвалини на пряму, творчо зміцніли майбутні на-тхненники і перші режисери «нової хвилі». Закономірно про цей напрям говорять, що він народився «на кінчику пера» — саме кіножурналісти, які принципово висловлювалися щодо закоснілого «татусевого» кіно, замішаного на гламурі та зіркових постатях, взяли до рук кінокамеру й увічніли свої імена створенням фільмів, просякнутих свіжим духом гри, самоіронії, кіноалюзій. Ці «діти фільмотеки» запропонували «природних» героїв, чия поведінка «Тут-і-Тепер» межує з асоціальною, перенесли на екран примхливі структури «нового роману» (А. Рене), вдалися до реформації кіномови. Насамперед слід наголосити на внеску до теорії кіно режисера Ж.-Л. Годара, зокрема, його ідею, що «зупинити небезпечний конформізм сучасної буржуазної культури можна лише шляхом деконструкції, рішучої руйнації традиційної кіноестетики» [6, с. 50] тощо. «Серед кіномитців, чії теоретичні роздуми проклали шлях новій естетиці, — пише кінознавець О. Мусієнко, — слід назвати і Олександра Астриюка... Він цікавить нас як автор статті-маніфесту “Народження нового авангарду: камера-стило”, опублікованої у часописі “Французький екран” 30 березня 1948 року» [6, с. 12–13], де французький кінематографіст фактично формулює ключовий елемент теорії авторського кіно. Представники французької «нової хвилі» вивели кінематограф з «глухого кута», у який той потрапив, захопившись такими здобутками італійського неореалізму, як відмова від імплікації акторської гри та сценарних «вигадок» у тканину екранного твору, мінімізація монтажної нарізки тощо. Саме виховані А. Базеном теоретики-практики повернули кінематографу його якості мистецтва, вдало адаптувавши кращі знахідки неореалістів.

Інтелектуальна мода на структуралізм, що опановує Європу у 1960-ті, та постструктуралізм, який виростає зі структуралізму, долаючи його (іноді зсередини), у 1970–1980-ті до наукового обігу входить оновлений термінологічний словник. Замість поняття «твору» у критичних студіях чільне місце посідає більш широке поняття «тексту». У розумінні Р. Барта текст — це «тканина з цитат», запозичених з численних «центрів культури». Для інтерпретації Тексту (на відміну від розуміння смислу твору) важливою є його символічна природа — інтенції до породження асоціацій, алюзій, рефлексія та саморефлексія тощо. Це — «золота доба» герменевтики, інтерпретацій кінотекстів із залученням широкого дискурсивного поля. Втім у сфері розвитку суто кінематографічної теорії спостерігається своєрідний «застій», процес оновлення мови екранних мистецтв протікає мляво.

Взагалі після занепаду французького структуралізму, десь на початку 1980-х, синкретизм кінотеорії з екранною практикою фактично розпадається як певна «творча сума». Своєрідне «розшарування» проявилось у відмові практиків опанувати теоретичні досліді, а теоретики ніби «розлюбили» дивитися кіно. Насамперед після підміни домінування виховної функції екранного видовища розважальною, виникає взаємне індиферентне ставлення теоретиків кіно і практиків: взаємопересичення, а головне — релятивізація естетичних та інших норм, втрата канону «високе-низьке», сприяли зникненню конструктивного діалогу.

За відсутності панівної актуальної теорії, екранний продукт демонструє вплив багатьох теорій у різноманітних сполученнях, часом, доволі несподіваних. Міждисциплінарний характер сучасного кінотеоретичного дискурсу передбачає залучення широкого кола теоретичних підвалів, серед яких: дадаїзм, постструктуралізм, неофрейдизм, марксизм, гендерні штудії, «новий реалізм» тощо.

Таким чином, теорія кіно виросла у самодостатню дисципліну, розраховану на мистецтвознавців та культурологів, а практика кінотворення пішла шляхом задоволення нижчих реакцій глядацького електорату.

Початок 1990-х позначає якісний технологічний прорив до «цифри», на рівні цифрового відео екран опановує попередні знахідки, теорія екранних мистецтв, теорія їх сприйняття отримують поштовх до осмислення фотографічної реалістичності симулякрів, інших аспектів «нової візуальності».

Окремі спроби оновлення теорії кіно та кіномови спостерігаються у здоланні будь-яких норм і меж, запровадженням шоку та епатажу (очевидний вплив філософських ідей Ж. Батая), зокрема, у трансгресивному мистецтві: від фільмів андеграундного режисера Н. Зедда до «нового французького екстриму», у таких художніх практиках контемпорарного мистецтва, як геппенінг, акціонізм, перформанс, що також здебільшого містять звернення до екрану.

Найбільш парадоксальним чином взаємини теоретичної думки з арт-практикою реалізуються в сучасному мистецтві з розвитком концептуалізму, коли абстракт-

тні образи споряджаються концептами, імпортованими з дискурсивних полів психоаналізу, постструктуралізму, екзистенційної філософії тощо. Викладені в супровідному тексті, вони гіпнотизують глядача професійними кінематографічними філософськими та іншими «жаргонізмами». Такі концепти є симулякрами і водночас — тим осердям концептуального твору, що реально продається на ринку мистецьких вартостей — теоретичне обґрунтування, без якого твір виявляється не самодостатнім.

У координатах ринкових відносин, коли екранний твір перетворився на товар, кінеотеорія все відвертіше обслуговує переважно політекономічні, а не естетичні завдання: отже, кіноіндустрія розвивається у повній відповідності до відомої Марксової формули «Гроші-Товар-Гроші»: спостерігаємо наближення видовища до потреб глядацького електорату, який полюбляє захопливі ефекти, шок, епатаж, потужні емоції.

У епоху цифрового кіно на авансцену теоретичного осмислення виходять певні аспекти психології глядацького сприйняття, відчуття тілесної присутності тощо. При цьому мікс задіяних теорій (подекуди їх еkleктична, кітчова какофонія) слугує зниженню рівня уваги споживачів екранного продукту, провокує сплутаність реакцій, активізує резонанс низьких «поверхів» організму (голод, у тому числі сексуальний, шок, страх). Замість катарсису — стимуляція виділення адреналіну, замість провокування у глядача думок — введення його у стани зміненої свідомості, забезпечення розваги та перепочинку розуму — суцільний інтертаймент. Не випадково, найбільш затребувані кіножанри сьогодення — фентазі, детективи, хоррор, катастрофи, візуально переконливі реконструкції межгалактичних війн: своєрідний Армагедон культури з характерним заміщенням інтелектуалізму зпримітивованою рефлексологією.

Література

1. Бретон А. Манифест сюрреалізму // Називать вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. Москва, 1970. С. 67.
2. Селезнева Т. Киномысль 20-х годов. Ленинград: Искусство, 1972. 184 с.
3. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 / предисл. С. Юткевича. Москва: Искусство, 1988. 317 с.
4. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Москва, 1934. С. 18.
5. Кракауер З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, 1974.
6. Мусієнко О. Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина XX століття). Київ, 2005.

References

1. *Breton A. Manifest siurrealizma [Breton H. Surrealism manifesto] // Nazyvat veshi svoimi imenami: Programmnye vystupleniia masterov zapadnoevropesko literatury [To call things their proper names: Programme statements of the masters of Western European literature]. Moskva, 1970. S. 67.*
2. *Selezneva T. Kinomysl 20h godov [Selezniova T. The cinematographic thought of the 1920s]. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 184 s.*
3. *Iz istorii francuzsko kinomysli. Nemoe kino. 1911–1933 [From the history of cinematographic thought. Silent films. 1911–1933] / predisl. S. Iutkevicha. Moskva: Iskusstvo, 1988. 317 s.*
4. *Pervy Vsesoiuznyy sezd sovetских pisatele. Stenograficheskii otchyt [The First All-Union convention of the Soviet writers. Verbatim record]. Moskva, 1934. S. 18.*
5. *Krakauer Z. Priroda filma. Reabilitaciia fizicheskoi realnosti [Kracauer S. Nature of the film. Rehabilitation of the physical reality]. Moskva, 1974.*
6. *Musiienko O. Novatorskiie tekhii u frantsuzskomu kinematohrafi (druha polovyna XX stolit-tia) [Musiyenko O. Innovative trends in the French cinema (second half of the 20th century)]. Kyiv, 2005.*

Ірина Борисовна Зубавіна

«Экранцентризм» современного искусства: Теория исследований и художественная практика

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме изучения в диахроническом измерении взаимовлияний теории кино и творческой практики киносъемки. В социо-исторической ретроспекции рассмотрены динамический поиск экранным искусством своей аутентичности, этапы формирования соответствующей теоретической подосновы, собственного научного дискурса. Сделан акцент на активизации взаимовлияния теории и практики киносъемки в точках трансформаций культурного кода, которые маркированы возникновением «бифуркационного» киноавангарда — с радикальным изменением киномоделей в 1920–1930-х, ее частичным преобразованием в 1950–1960-е и 1980–1990-е. Определен потенциал влияния теоретической мысли на развитие кинопроцесса в координатах индустриального, а вслед за ним, — постиндустриального общества, где произведение искусства превращается в товар.
Ключевые слова: кинематографический авангард, модернизм, новая визуальность, язык кино, междисциплинарный дискурс.

Iryna B. Zubavina

«Ekrancentrism» of contemporary art: Theory of research and art practice

Summary. The article is devoted to the actual problem of studying in diachronic measure of the mutual influence of the theory of cinema and creative practice of filming. In the socio-historical retrospection, a dynamic search for the art of the screen of its authenticity, the stages of formation of the corresponding theoretical basis, and its own scientific discourse are considered. The article emphasizes the intensification of the mutual influence of the theory and practice of filming at the points of transformation of the cultural code, marked by the emergence of «bifurcation» cinema avant-garde, with a radical change in the film model in the 1920s and 1930s, its partial transformation in the 1950s–1960s and 1980s–1990s. The potential of the influence of theoretical thought on the development of the film process in the coordinates of the industrial, and subsequently by the post-industrial society, where the artistic work becomes a product, is determined.

Keywords: cinematographic avant-garde, modernism, new visual, language of cinema, interdisciplinary discourse.