

Igor Isichenko

кандидат географічних наук, науковий
співробітник відділу методології мистецької
критики Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: igor.isichenko@gmail.com | orcid.org/0009-0000-4218-4002

Igor Isychenko

PhD in Geography, Research Fellow, Department
of Methodology of Art Criticism, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Кінематограф та уява в дзеркалі літературного і філософського дискурсів першої половини XX століття

Cinema and Imagination in the Mirror of Literary and Philosophical Discourses of the First Half of the 20th Century

Анотація. Проаналізовано співвідношення між уявою та уявленням у працях мислителів, які критично оцінювали вплив кінематографа на здатність людини до творчої уяви. Розглянуто одну з можливих інтерпретацій цього впливу: замість проєкцій образів людської фантазії (зокрема буквальних — під час демонстрації фільму) кінематограф створює й нав'язує глядачам власні образи як відтепер єдину форму «зовнішньої», уніфікованої, «осуспільненої» та стандартизованої уяви. Здатність кіно відтворювати ті чи інші уявлення, репрезентувати як речі фізичної реальності (проста поява відзнятого на екрані), так і цілі поняття (наприклад, через монтажні техніки) стає одним з основних механізмів підміни активної уяви. Проаналізовано низку літературних творів періоду 1920–1950-х років, у яких простежується специфічна реакція літератури на новий медіум — кінематограф у його масовому становленні як пролегомени до культурної індустрії. Головна претензія літератури — перетворення кіно на «ерзац-мрії», які поступово, але невідворотно та агресивно заміщують здатність людини мріяти, тобто уявляти альтернативні, відмінні від цієї соціальної реальності, світи. Унікальність цієї лінії аргументації полягає в тому, що вона майже тотожна тезам про культурну індустрію, сформульованим у виданні на початку 1940-х років праці Т. Адорно та М. Горкгаймера «Діалектика Просвітництва» і вираженим мовою точних та аналітичних філософських рефлексій. Зроблено висновок, що філософія та література різним чином осмислюють один і той самий процес — якісні зміни у структурі та принципах роботи людської уяви, спричинені розвитком масового кінематографа в першій половині XX століття. Висунуто гіпотезу, що відтоді образи кінофільмів (та структуровані відповідно до пропонованих ними матриць образи реальності, видимого світу, який сам до певної міри став дзеркалом світу кінематографічного) стали своєрідним будівельним матеріалом мрій, а логіка та відносини між різними уявними подіями почали базуватися на принципах кінематографічного монтажу.

Ключові слова: кінематограф, література, уява, масовий кінематограф, культурна індустрія, фабрика мрій.

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі однією з ключових проблем є з'ясування впливу кінематографа на структуру та принципи функціонування людської уяви. Так, не отримало остаточного розв'язання питання, чи постає кінематограф медіумом, здатним проєктувати образи індивідуальної уяви, чи ж він сам продукує уніфіковані, стандартизовані та «осуспільнені» образи, що нав'язуються масовій аудиторії (проєктуються на неї) як зовнішня форма уяви. Головною проблемою тут виступає осмислення того, якою мірою кінематограф активно використовує іманентно присутній у ньому механізм репрезентації, за допомогою якого відтворення і матеріальних речей (шляхом показу їх на екрані), й абстрактних понять (зокрема через монтаж) може підмінювати активність уяви готовими візуальними схемами.

Література першої половини XX століття зафіксувала специфічну реакцію на становлення кінематографа як масового мистецтва. У художніх текстах 1920–1950-х років сформульовано критику фільму як «ерзац-мрії», яка поступово витісняє здатність людини уявляти альтернативні світи, відмінні від соціально детермінованої реальності. Ця критика виявляє концептуальну близькість до філософських рефлексій доби — зокрема до діагнозу «культурної індустрії», сформульованого Т. Адорно та М. Горкгаймером у «Діалектиці Просвітництва». Отже, в першому наближенні проблему можна поставити та сформулювати наступним чином: як саме філософія та література різними мовами й у різних дискурсивних площинах осмислювали один і той самий процес — трансформацію людської уяви під впливом кінематографа.

Водночас кінематограф із самого початку свого існування проблематизувався як мистецтво тіней, привидів і двійників, чия природа виявляється спорідненою з мотивами, відомими з естетики німецького романтизму (твори Е. Т. А. Гофмана, А. Шаміссо, Л. Тіка, Г. Кляйста тощо). Саме ця традиція розгорнула багату символіку тіней, допельгенгерів, привидів і напівіснувань, які у ХХ столітті були знайдені, перевідкриті у кінематографічних образах. У дослідженнях німецького експресіонізму (від класичних праць Л. Айснер і до сучасних студій Д. Шюнеманна та А. Каеса) простежується безпосередній зв'язок між романтичними та символістськими мотивами й кінематографічною уявою доби Веймарської республіки. У таких фільмах, як «Кабінет доктора Калігари», «Носферату», «Празький студент» чи «Метрополіс», «двійництво» та «привидність» постають не лише сюжетними елементами, а й своєрідною метафорою самого кіно як «машини примар» (А. Каес), яка творить тіні й образи відсутніх людей.

У цьому сенсі кінематограф може бути осмислений у двох взаємопов'язаних аспектах: з одного боку, як «ерзац-мрія», що підмінює активну уяву нав'язаними образами, а з іншого — як «привидна» тінь реальності, що наслідує романтичну традицію з її мотивами двійників і ефемерних істот. Така подвійність зумовлює необхідність переформулювати поставлену вище проблему у напрямі відкриття перспективи дослідження не лише якогось одного вектору впливу (наприклад, редукції уяви під тиском масової культури), але й глибшого, структурного зв'язку між історією літератури, філософською критикою культури та поетикою самого кінематографа. Відповідно, проблема набуває комплексного характеру: йдеться про осмислення того, як у першій половині ХХ століття філософія література та кіномистецтво спільно окреслили процес якісної трансформації уяви, що проявляється і в редукції мрії до кінематографічних образів, і в самому характері цих образів як «тіней» та «двійників» реальності.

Метою статті, таким чином, є дослідження трансформацій уяви під впливом кінематографа у першій половині ХХ століття, а точніше, у період 1920–1950-х років, коли іманентні властивості кінематографічного медіума викликали виразну критичну реакцію з боку європейських письменників. Основна увага зосереджується на художніх творах, у яких роздуми про природу фільму інтегровані у наратив і подані як елемент світоглядних рефлексій персонажів. Це дає змогу виявити специфічну форму прихованої, імпліцитної (а подекуди навіть і відвертої, експліцитної) літературної критики кінематографа, що поєднує естетичну, психологічну та культурно-філософську перспективи.

У статті здійснено спробу зіставлення цієї літературної критики з філософськими концепціями масової культури середини ХХ століття (зокрема, з анамнезом «культурної індустрії» Т. Адорно та М. Горкгаймера),

аби окреслити як точки збігу, так і відмінності у способах постановки проблеми та реакції на неї. Особливу увагу приділено двом взаємопов'язаним аспектам: по-перше, розумінню фільму як сурогатної форми мрії («ерзац-мрії»), що поступово редукує і витісняє активну уяву; по-друге, осмисленню кінематографа як апарату продукування ефемерних образів («машини примар»), що мають певного роду символічну гравітацію до мотивів тіні, привиду і двійника у традиції німецького романтизму, хоча і не тотожних із ними, з огляду на різницю у самій природі медіумів слова та образу, по-різному виражених у літературі та кінематографі.

Зазначимо тут, що застосування таких поетичних метафор, як «ерзац-мрія», «машина примар» (термін запозичено в А. Каеса), не зводиться лише до стилістичної оздобы. Це можна розглядати як евристичний прийом, що дає змогу досліджувати структурні особливості уяви та її трансформації. У цьому сенсі метафоричний підхід наближається до «поетики простору» Г. Башляра, співзвучний постструктуралістським інтерпретаціям образу та відповідає настанові П. Феєрабенда «проти методу», згідно з якою нестандартні форми опису можуть мати продуктивну науково-дослідну функцію.

Таким чином, стаття має на меті показати, що критика кінематографа у філософському та літературному дискурсах, попри відмінність у формах вираження, апелює до єдиного процесу — структурної трансформації уяви. Йдеться про редукцію здатності активного використання фантазії під впливом специфічної «тіньової» природи кінематографічних образів до пасивного відтворення образності того чи іншого прошарку, горизонту культурної індустрії, зокрема кінематографічної. Ця трансформація, у свою чергу, має безпосередні наслідки для уявлення про можливість утопічного мислення та для здатності культури генерувати альтернативні образи майбутнього, відмінні від лінійно екстрапольованих тенденцій наявного соціально-економічного буття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі проблема взаємозв'язку кінематографа, літератури та уяви отримала багатовимірне висвітлення. Виділяються кілька ключових напрямів досліджень.

Методологічним підґрунтям для осмислення цього процесу є дві філософські лінії. По-перше, концепція Вілема Флюссера, де технічні образи розглядаються як радикально нова форма мислення та уяви, що замінює традиційні способи уявлення і структурує колективну свідомість. Це дає змогу трактувати кінематограф як медіум, що не лише відтворює дійсність, а й формує нову онтологію образів. По-друге, критика культурної індустрії Теодором Адорно та Максом Горкгаймером [2], а також подальша деталізація й поглиблення цієї проблематики у пізніших працях Т. Адорно [1]. Цей підхід задає рамку для аналізу того, яким чином стандартизовані кінообрази витісняють індивідуальну уяву й заміщують її масовими

«ерзац-мріями» і якою мірою робота уяви до епохи масового кінематографа залежала від літератури як форми мистецтва, орієнтованої на медіум слова — з усіма нюансами, що відрізняють цей останній від образу, масового образу та технічного образу (для чіткого розмежування яких і необхідна методологія В. Флюссера).

Поєднання цих двох філософських візій створює методологічну матрицю, де література та кінематограф першої половини ХХ століття постають як реакція на процес трансформації самої структури уяви та як рушійна сила самого цього процесу, відповідно. Таким чином, літературні та філософські тексти цього періоду можуть розглядатися як «дзеркала» кінематографічного досвіду, а кіно — як лабораторія нових форм уявного.

Свого роду віддзеркаленням підходу В. Флюссера (який виділяє образоцентричні та текстоцентричні культури) можуть вважатися праці, присвячені рецепції німецького експресіоністського кіно. Вони залучені до дослідження через унікальний і досить ранній погляд на природу кінематографічного медіума як на «тінь», на «привид» реальності, на свого роду сновидіння. Надалі розуміння досвіду перегляду фільму як межового досвіду на грані мрії, сновидіння, гіпнозу та переживання твору мистецтва стане одним з основних елементів інтерпретаційних стратегій дослідників. Саме така перспектива дає змогу з іншого кута поглянути на твердження Т. Адорно щодо міметичного реалізму кінофільму. Роботи Лотте Айснер [8] та Зігфріда Кракауера [20] заклали два методологічно різні, але комплементарні підходи, які умовно можна назвати образоцентричним та текстоцентричним. Подальша рецепція цих підходів у працях Дітріха Шюнеманна [17], Антона Каеса [15] та Томаса Ельзессера [9] засвідчує тяглість і модифікацію класичних дослідницьких стратегій. А. Каес, Д. Шюнеманн та Т. Ельзесер підкреслюють здатність фільму виступати не лише історичним документом, а й механізмом колективної уяви та культурної пам'яті.

Виклад основного тексту. Методологічним підґрунтям та певного роду наскрізним теоретичним каркасом цього дослідження слугує концептуальний апарат, запропонований В. Флюссером. У класичній праці «Für eine Philosophie der Fotografie» (1983) він окреслює «всесвіт технічних образів» як принципово новий онтологічний порядок, у межах якого образ уже не постає відбитком «природної реальності», але є похідним від наукових концептів і технічних конструкцій, що його уможливають [11, с. 14–18]. Фотографія, а згодом і кінематограф, не відтворює світло й тіні чи кольори в їхньому феноменальному вимірі, а «ілюструє» теоретичні абстракції, вироблені оптикою й фізикою Нового часу. За В. Флюссером та запропованою ним схемою діалектики зображення (образу) та слова, кінематографічне зображення належить до «всесвіту технічних образів», визначальною рисою яких є їхня похідність від наукових концептів доби Просвітництва та наступних періодів.

Тобто, як зазначає сам В. Флюссер, щоб з'явилася «чорно-біла» фотографія, наука спочатку мала створити теорію кольору, узагальнивши все різноманіття світлих та темних відтінків у категорії «білого» та «чорного» з відповідними фізичними характеристиками, а вже потім на основі цих знань сконструювати фотографічний апарат. Останній не відображає природні світло та/чи темряву, а радше ілюструє наукові концепції «білого» та «чорного». Аналогічно функціонує й кольорове фото: технічні образи небезпечні насамперед тим, що, будучи похідними від наукового знання ХІХ та ХХ століть, маскують власну штучність і «видають себе» за безпосереднє відображення реальності, відтворення того, що вже є [11, с. 25–27].

Попереднім кроком процесу абстрагування, яким, за В. Флюссером, і є історія людства, був період домінації лінійних, послідовних наративів. Його втіленням стала книга або ж речення, які відрізняються від зображення тим, що їх неможливо сприйняти миттєво: вони існують не в одночасності, а у поступовості часового розгортання. У свою чергу, слово є абстракцією щодо першого щабля образів, які В. Флюссер воліє називати «магічними» і до яких зараховує величезний масив культурних пам'яток людства, включно з наскельним живописом та єгипетською ієрогліфікою [11].

Усвідомлення цього дає змогу інакше прочитати метафоричні означення кінематографа в літературних текстах першої половини ХХ століття, де часто містяться порівняння образів фільмів із привидами, примарами. Такі характеристики варто сприймати не як випадкові поетичні образи і не як вказівку на технологічну відстаість аудиторії, а радше як інтуїтивні діагнози тієї самої структурної проблеми, яку пізніше розгорнув В. Флюссер: заміщення відкритого простору уяви (пов'язаного з процесуальністю слова) жорстко закодованими технічними образами, що пропонують готові візуальні схеми. Отже, «примара» кінематографічного образу, хоч і видає себе за відображення реальності, не може ним бути, оскільки за своєю природою, згідно з онтологією кінематографічного образу, містить у собі певного роду «магічний», але водночас і технологічно обумовлений компонент (згадаймо тут У. Еко, який стверджував, що будь-яка розвинута технологія із неодмінністю з певного щабля розвитку набуває ознак магії). Залежно від того, наскільки дослідник приймає твердження, що базується на аналізі В. Флюссера, як визначальне для процесу взаємодії кінематографічних образів та уяви як властивості людини, змінюватиметься і відповідь на досліджуване питання. У крайніх формах ця позиція набуває певних рис детермінізму: кіно апіорі не може бути простором становлення та реалізації людської уяви, оскільки сам його образ є ефектом іманентної домінації певного режиму наукового мислення, що у вигляді фільму та його образності лишень віддзеркалює самого себе, проектує себе на глядача, який у такому режимі споглядання апіорі

не може бути суб'єктом у стосунках із фільмом. На думку автора, такий підхід усе ж є крайністю, хоча і певним чином обґрунтованою.

Діалектика слова й образу, реконструйована В. Флюссером, у дуже спрощеному вигляді може бути сформульована наступним чином. Слово, на його думку, є абстракцією щодо «магічних образів» первісних культур: воно вимагає поступового, лінійного сприйняття, існує у часі, а не в одночасній миттєвості [11, с. 7–9]. Образ же (передусім технічний образ кіно) претендує на всеприсутність, на миттєву очевидність, тоді як слово залишає простір для відтермінованості, неповноти, множинності інтерпретацій. Саме ця відмінність вочевидь і зумовлювала скепсис письменників 1920–1930-х років щодо кінематографа: література як процесуальне, часово розгорнуте мистецтво протиставлялася візуальній інтенсивності кіно. Воно ж, за відчуттям сучасників, редукує потенціал уяви, пригнічуючи останню численними сенсорними збудниками, що втілені у фільмі як матеріалізованому продукті вже здійсненої уяви (сценариста, режисера, студійної системи загалом тощо). Можна зауважити, що і книжка завжди написана кимось іншим, але, як зазначає Т. Адорно, в акті читання відбувається дуже специфічна робота «перекладу»: слово, менш конкретне й визначене, ніж кінематографічний образ, трансформується читачем у власні внутрішні уявлення. Інакше кажучи, книжка, на відміну від фільму, певним чином відкрита до множинності переходів «одне слово — багато індивідуальних образів». Фільм же, поставляючи вже готові образи, паралізує уяву: здатність уявляти німіє та відмирає, адже видиме на екрані вже є словом, яке хтось вивів у форму конкретного зовнішнього зображення — одного з можливих — і в такій якості зафіксував на певному носії.

Таким чином, критичний погляд на кіно у режимі поетичної метафорики (виробництво «ерзац-мрій», кінематограф як «машина примар») може бути прочитаний як своєрідна поетична феноменологія, яка передбачає ті самі інтуїції, що згодом отримають теоретичне формулювання у В. Флюссера. Ця інтерпретація співзвучна і з тезами Вальтера Бенґяміна про втрату «аури» в добу технічної відтворюваності [4], і з критичними оцінками індустрії культури Т. Адорно та М. Горкгаймера [2]. Однак, на відміну від франкфуртської традиції, яка фокусувалася передусім на соціально-економічних вимірах, флюссерівська оптика дає змогу побачити внутрішню онтологію технічного образу та його відмінність від слова. У цій перспективі стає зрозумілим, що вже в міжвоєнній літературі формулюється своєрідне передчуття тієї медіадіалектики, яка лише наприкінці ХХ століття отримала системне філософське осмислення.

Ще цікавіші дослідницькі горизонти відкриваються, якщо спробувати поєднати висновки В. Флюссера щодо природи «технічних образів» із роздумами Т. Адорно про «ієрогліфічне письмо» масової культури

та його поглядами на природу кіно, викладеними у роботах «Відвертості про фільм», «Схема масової культури» та інших [1], а також у вже класичній «Діалектиці Просвітництва» [2]. Причина вибору саме Т. Адорно та його критичного доробку серед широкого кола культурологів та філософів, які в той чи інший спосіб критикували чи/та продовжували критикувати масову культуру (принагідно згадаємо Г. Дебора, Ф. Джеймсона, Дж. Сталлабраса, Ж. Бодріяра тощо), полягає в тому, що він був безпосереднім сучасником та свідком становлення масового кінематографа (зокрема його звукового та кольорового видів) як стрижневого елементу культуріндустрії. Точні філософські рефлексії Т. Адорно майже збігаються у часі з реакцією на кінематограф еліти європейського письменства. Утім, якщо бути точним, Т. Адорно починає свій критичний внесок «Діалектикою Просвітництва» лише у 1943 році, тоді як Г. Гессе, Ж.-П. Сартр, Н. Вест та Л.-Ф. Селін ще у 1920–1930-х створили свої етапні романи.

Підсумовуючи й певним чином переформулюючи висновки Т. Адорно (а також низки близьких йому за пафосом соціальної справедливості мислителів), видається можливим стверджувати, що, на його думку, культуріндустрія, зокрема масовий кінематограф, спричиняє редукцію, а згодом і поступове відмирання здатності використовувати уяву. Це, у свою чергу, впливає на колапс утопічного мислення та робить неможливим для окремої людини і людства загалом уявлення будь-якого іншого майбутнього, відмінного від простого екстраполявання у лінійному часі вже наявних соціально-економічних тенденцій буття індивіда чи спільноти.

Здатність до уяви, однак, може трактуватися двояко: з одного боку, як здатність уявляти щось (у тому числі матеріальні предмети чи речі), а з іншого — як ширша здатність до мрії. «Філософський енциклопедичний словник» у цьому випадку пропонує розрізняти, відповідно, уявлення та уяву.

Так, уявою, згідно з «ФЕС», є одна з пізнавальних здатностей, що «полягає у вільній переробці в свідомості пізнавального образу об'єкта або утворенні нових наочних чи абстрактних побудов на довільних засадах. Для У. є характерними: видумка, яка вносить у конструкцію образу нові компоненти, що суттєво змінюють існуючі уявлення про звичний перебіг подій і розривають усталений ланцюг логічних міркувань, надаючи їм неочікуваного повороту», а також низка інших рис. Далі у розлогій дефініції зазначається, що уява «має місце вже на рівні сприймання і уявлення, але з повною силою проявляє себе в сфері мислення» [24, с. 660].

Уявлення натомість, теж будучи однією з пізнавальних здатностей, полягає передовсім у «відтворенні об'єкта в формах наочного образу на основі попередньої даності його в чуттєвому досвіді». Ба більше, оскільки уявлення «є синтезом багатьох актів сприймання, де другорядні ознаки залишаються поза увагою і виділяються

найхарактерніші риси об'єктів», а отже, є «типичним чуттєвим образом об'єкта і містить значні елементи узагальнення», а його «відповідником в реальній дійсності можуть виступати не окремі предмети, а класи предметів». Таким чином, уявлення наближається до поняття і нерідко функціонує як його заміник у розумовому процесі, особливо коли йдеться про загальні уявлення. Тому в структурі пізнання уявлення є «перехідною ланкою від чуттєвого споглядання до абстрактного мислення» [24, с. 660].

Передаючи різницю між уявою та уявленням метафорично, можна було б сказати, що уявлення — це окрема цеглина чи камінь, тоді як уява та її специфіка формують цілісну будівлю, зведену у певному архітектурному стилі.

В англomовному науковому просторі, зокрема, як зазначає S. Carey у «The Origin of Concepts» (2009), уява дає змогу порушувати наявні концептуальні рамки і тим самим створює можливість концептуального зсуву [7]. Водночас P. N. Johnson-Laird, говорячи про здатність формувати й оперувати внутрішніми ментальними репрезентаціями, які не відповідають поточній сенсорній інформації, має на увазі радше уявлення, ніж уяву [14]. R. A. Finke, T. B. Ward і S. M. Smith, розглядаючи когнітивний процес, що сприяє генерації нових ідей, концептів і гіпотез, очевидно, розглядають саме уяву як компонент креативності [10].

Хай там як, видається, що кінематограф чинить певний вплив на обидві ці пізнавальні здатності — і на уяву, і на уявлення. Принаймні саме так можна зрозуміти наступне спостереження Т. Адорно: «Читання як акт сприйняття та аперцепції, ймовірно, несе в собі певну форму інтеріоризації; акт читання роману досить близький до внутрішнього монологу. Візуалізація в сучасних мас-медіа веде до екстеріоризації» [1]. Далі він зазначає: «Ідея внутрішнього світу, яка ще зберігалася в старих портретах через експресивність обличчя, поступається місцем однозначним оптичним сигналам, що сприймаються з першого погляду» [1].

Т. Адорно, свідомо чи ні, продовжив традицію жорсткої критичної реакції на фільм як мистецький медіум, помітну у роботах письменників 1920–1930-х років (європейці Г. Гессе, Л.-Ф. Селін, Ж.-П. Сартр; американці Н. Вест, Дж. Дос Пассос), відлуння якої простежується навіть у середині ХХ сторіччя, наприклад, у романах Дж. Селінджера. Водночас Т. Адорно, широко відомий нищівною критикою культури споживання і культурної індустрії, яку він разом із М. Горькаймером, колегою по Франкфуртському інституту соціальних досліджень, уперше сформулював у «Діалектиці Просвітництва» (1943), став одним із тих мислителів, хто запропонував метафоричне — а точніше, дослідницьке — порівняння фільму з потоком образів, що з'являються людині, коли та перебуває у процесі мріяння [2]. Таким чином, Т. Адорно реабілітує кінофільм як медіум, стверджуючи, що його структура може

імітувати естетичний досвід мріяння (англ. *daydreaming*), водночас об'єктивізуючи останній. Саме таким шляхом фільм може стати формою мистецтва: «Незважаючи на технологічне походження кінематографа, естетика фільму буде більш виправданою, якщо вона спиратиметься на суб'єктивний спосіб переживання, який фільм наслідує і який становить його художню сутність. Людина, яка після року життя в місті проводить кілька тижнів в гірській місцевості, утримуючись від будь-якої праці, може несподівано відчути, як у снах чи мріях до неї, несучи певну втіху та розраду, приходять яскраві образи пейзажів. Ці образи не зливаються один з одним у безперервний потік, а радше протиставляються одне одному в процесі своєї появи, подібно до слайдів чарівного ліхтаря з нашого дитинства. Саме в цій розірваності руху образи внутрішнього монологу подібні до феномену письма... Такий рух внутрішніх образів може бути для фільму тим, чим видимий світ є для живопису, а звуковий світ — для музики. Як об'єктивуюче відтворення цього типу досвіду, фільм може стати мистецтвом» [1, с. 180].

Отже, Т. Адорно відкидає міметичний реалізм — той корінь кінематографа, що пов'язаний із його машинною, фотографічною природою, — як джерело мистецької цінності фільму. Він називає такий «реалізм» «ієрогліфічним письмом масової культури» та розглядає міметичний кінематограф як криптодискурс, що спрямований на підкорення особистості суспільному цілому.

Тут, однак, постає вкрай цікаве питання: наскільки ми можемо вважати зображене на екрані просто відтворенням, копією чогось, що вже існує? Позаяк дослідники кінематографа, особливо перших десятиліть його розвитку, неодноразово підкреслювали спорідненість ефемерних образів фільмів із мотивами примар, привидів та/або двійників, це відкриває нові точки зору для осмислення часопростору фільму — у площині, відмінній від традиційної критики Т. Адорно.

Вкрай важливими для досліджуваної теми в цьому контексті видаються класичні зауваження Л. Айснер у її «Демонічному екрані» (1952) про зв'язок німецького кінематографа німкої доби з деякими мотивами у творчості німецьких романтиків, а також театральними інноваціями та рішеннями М. Райнгардта [8]. Фактично, на думку Л. Айснер, естетика фільмів та система їхньої образності походять від літератури німецького символізму та романтизму. Вона виділяє вплив таких фігур, як Е. Т. А. Гофман, Й. В. Гете, Г. Кляйст, Г. Майрінк, Г. Гейне, з якими, за її оцінкою, кінематографічна традиція «німецького експресіонізму» має певні спільні риси. Це, з її погляду, свідчить про наслідування німецьким міжвоєнним кінематографом (1919 — початок 1930-х років) «імпульсу Фауста» — прагнення до трансценденції через смерть та метаморфозу.

З праць двох останніх десятиліть вкрай цінними видаються ґрунтовні дослідження кінематографа

доби Веймарської республіки, здійснені Д. Шюнеманном [17] та А. Каесом [15]. Зосереджуючись на німецькому кінематографі доби після закінчення Першої світової війни, обидва автори пропонують новаторські та цікаві «прочитання» німецької (та світової) кінокласики 1919 року — фільму «Кабінет доктора Калігарі» (режисер Р. Віне). Інтерпретація фільму Д. Шюнеманном та А. Каесом значно відрізняється як від більш класично-мистецтвознавчої інтерпретації Л. Айснер, так і від доволі соціологічного підходу, запропонованого З. Кракауером [20].

У фільмі доктор Калігарі ставить свій намет із сомнамбулою Чезаре на території ярмарку в містечку Хостенваллі. Сомнамбула демонструється приголомшеним публіці вдень, а вночі вбиває тих, кому раніше пророкопообіцяв швидку смерть. Але, як зазначає Д. Шюнеманн, «напівжиття» сновиди та його існування як дзеркального двійника самого лікаря відображає: з одного боку, кризу раціональності у кінематографі (Чезаре тут — символ витіснених несвідомих бажань Калігарі, що пригнічується в процесі саморуйнування), а з іншого — що набагато важливіше для цілей цієї статті — те, що Чезаре (і низка таких знакових для німецького німого кіно персонажів, як Голем, Носферату, Празький студент, робот Марія з «Метрополіса» та інші двійники на «демонічному екрані») може розглядатися як саморефлексійний коментар кінематографа щодо своєї власної природи як примарної тіні життя.

Кабінет доктора Калігарі перетворюється тоді на «кіно як таке» (А. Каес), у тому сенсі, що саме специфічне розуміння кіно як «машини привидів» («*ghostly machine*»), яка творить тіні і двійників відсутніх людей, є основою розповіді історії засобами кінематографа. Сам доктор Калігарі постає як допельгенгер (нім. *Doppelgänger*) — примарний двійник, чия природа відповідає засобу її зображення [15, с. 107].

Отже, не заперечуючи безперечної спорідненості фільму з царством тіней і привидів, фантомів і двійників, зі сновидінням (лінія, характерна для Л. Айснер та інших дослідників німого німецького кіно 1910–1920-х років), з «оптичним шумом» (К. Грюне) вулиць великих міст і з потоком образів, що валиться на нас під час руху транспортом, а також з особливостями існування людини у натовпі великих міст та в умовах конвеєрного виробництва (пригадаємо, що той-таки В. Беньямін називав конвеєр та кінематограф двома гомоморфними атрибутами сучасності), очевидним постає те, що одне з найважливіших місць у цьому переліку кінематографічного по цей бік екрана посідає мрія.

Однак відносини ефемерної матерії людських мрій та їхньої можливої репрезентації у кіноматеріалі виявляються — особливо після формування класичного голлівудського канону сторителінгу, започаткованого Д. У. Гріффітом та іншими режисерами з 1910-х років [6; 13], — антагоністичними та дихотомними.

Проблема полягає в тому, що кінематографічні образи, монтажні послідовності, типи сюжетів та історій, допустимі норми зображення, зрештою, пропонува-ний глядачеві калейдоскоп жанрів із часом стають чітко і строго кодифікованими [6; 13], а самі фільми перетворюються, таким чином, на свого роду книжки, де монтажні склейки між сценами можна порівняти з перегортанням сторінки [1].

Виникає, отже, своєрідний парадокс: саме через надмірну подібність фільмів до книжок (тут і далі під «фільмами» маються на увазі кінострічки виробництва великих кіностудій та всі інші, створені в період 1920–1950-х років і пізніше під впливом патернів сторителінгу найбільших гравців кіноринку) кінематограф редукує власні мистецькі можливості (які прославляла, зокрема, автори-сюрреалісти на початку ХХ століття) до ілюстративності та репрезентації реальності (про загрозу чого писав, серед інших теоретиків ранньої доби розвитку кінематографа, зокрема Бела Балаш [3]). І ця остання, в свою чергу, неминуче присутня у фільмі через соціологічну та технологічну природу кіномистецтва. Оскільки ж образи фільму позбавлені ефемерності образів людської уяви, вони (в тому числі через насильницьку конкретику) призводять до відмирання здатності мріяти, до редукції та атрофії здатності до уяви як такої. Натомість кінематограф, репрезентуючи лише те, що вже існує — адже соціологія та технологія можуть відобразити лише самих себе, — стає зовнішнім заміномником як уявлення в його спрощеному, редукованому вигляді (що помітив Т. Адорно, порівнюючи у наведеному вище цитаті різницю роботи уявлення під час читання і перегляду кінострічки), так і уяви загалом, тобто здатності уявляти щось, що відмінне від тієї реальності, яку ми сприймаємо через органи чуття.

Замість того щоб за допомогою фільмів проєктувати (згадаймо тут відоме гасло В. Флюссера «Від суб'єкта — до проєкту») на екран образи людської уяви, кінематограф проєктує на маси глядачів свої власні образи як відтепер єдину форму «зовнішньої», уніфікованої, «осупільненої» та стандартизованої уяви. Проблема полягає в тому, що образи фільму — це маски, за якими ховається вже наявна реальність. У межах цієї системи аргументації (яка в жодному разі не може бути визнана вичерпною і, звісно, не є єдиною) будь-яка естетика кінематографа, зрештою, є соціологією та економікою, з усіма притаманними цим сферам специфічними рисами неоліберального суспільства. Здатність фільму відтворювати ті чи інші уявлення, репрезентувати як речі фізичної реальності (проста поява відзнятого на екрані), так і цілі поняття (через, наприклад, монтажні техніки) стає одним з основних механізмів підміни активної фантазії, уяви.

Означений процес влучно відображено у відомій метафорі: Голлівуд — «фабрика мрій» (англ. *dream factory*). Цей вислів позначає кіноіндустрію як високомеханізовану й студійно орієнтовану систему, де процес виготовлення фільмів набуває чітких ознак виробництва

фордистського типу. Початок цього процесу датується серединою 1910-х, а його завершення припадає на кінець 1920-х — початок 1930-х, коли відбувся винахід і широке впровадження звукового кінематографа. Кіностудії постають як своєрідні промислові фабрики, проте замість матеріальних товарів вони продукують мрії: трафаретні світи промислової уяви, стандартизовані образи зовнішності, поведінки, сексуальності тощо, а також уніфіковані уявлення про життя.

Цей термін набув популярності та закріпився у культурних коментарях і критичних текстах у 1951 році, коли антропологиня Г. Паудермейкер опублікувала книгу «Голлівуд — фабрика мрій», зазначивши, що «Голлівуд займається масовим виробництвом заздалегідь сконструйованих денних мрій» [16].

Зазначимо тут також, що термін і контекст його вживання є співрезонансними критичному аналізу культурної індустрії Т. Адорно та М. Горкгаймера у «Діалектиці Просвітництва» [2].

Так чи інакше, але видається, що 1950-ті (окрім книги Г. Паудермейкер, мусимо згадати ще й роман Дж. Селінджера того ж періоду) позначили час, коли абсорбція уяви та денних мрій як форм вираження і вияву останньої кінематографом як індустрією вже добігала свого кінця. Тим цікавішим видається те, що основні рефлексії з цього приводу можна знайти в роботах низки європейських письменників, зокрема у проміжок між серединою 1920-х та початком 1940-х років.

У цій системі координат вирішальним періодом у процесі абсорбування мрії (англ. *daydream*, нім. *Tagtraum* — буквально «денна мрія», що відрізняється від сновидіння можливістю більшої суб'єктності мрійника) культурною індустрією, очевидно, були 1930-ті роки — час після винаходу та поширення звукового кіно. Зокрема, С. Зонтаг пише, що з появою звуку кінематограф втратив значну частину притаманної йому поезії [18].

Надамо, отже, слово самій Літературі.

Спорідненість, але і відмінність фільму та мрії чи не вперше, принаймні у матеріалі, який нам вдалося охопити та дослідити, засвідчені Германом Гессе на сторінках оповідання «Курортник» (1925) в його роздумах про «велике німе». У них є щось від обурення людини, яка живе ще ніби не в часи «повстання мас», а в попередньому, ХІХ столітті, — людини шляхетного походження, роздратованої розвагами для натовпу і самим натовпом, «низьким», «вульгарним», що зраджує та забуває все «високе, шляхетне, цінне» в людській істоті:

«Інша розвага, до якої я став тут звикати, — це кінематограф. Я провів кілька вечорів у кіно, і якщо вперше пішов туди лише для того, щоб якось усамітнитися, уникнути докучливих розмов і вирватися з-під чарів голландця, то вдруге вирушив уже заради задоволення, заради

того, аби відволіктися (ось я й привчився до слівця “відволікання”, якого раніше зовсім не було в моєму лексиконі!). Я був там неодноразово і, спокушений принамою для очей зміною картин, втративши будь-яку розбірливість, не тільки покійно мирився з найбільш обурливим і неохайно приготованим сурогатом мистецтва і псеводраMATизму, поряд із жахливою музикою, але терпів і шкідливу, як фізично, так і духовно, атмосферу глядацької зали. Я починаю все терпіти, ковтаю все, навіть найдульніше, найпотворніше»¹ [12].

Однак Г. Гессе, попри властиві такому погляду обмеження, помічає і щось вельми цікаве та новаторське. У його спостереженнях уже простежується те, що згодом сформулює Л.-Ф. Селіна — про схожість ефектів алкоголю і кіно та Т. Адорно — про спрямованість образу «назовні», подібно до того, як у процитованому вище фрагменті певною мірою передбачено зауваження В. Беняміна про кіноглядачів як «розсіяного екзаменатора» [5]:

«Ні, якщо що і можна назвати, з моєї точки зору, недоліком азартної гри і, незважаючи на її позитивні сторони, тим, що все ж таки перетворює її в кінцевому рахунку в порок, це щось суто духовне. З мого особистого, дуже приємного досвіду, щоденне занурення на двадцять хвилин в азарт рулетки і нереальну атмосферу ігрового залу завжди радісно збуджує. Для душі, що нудьгує, оскуділа, втомилася — це справжній бальзам, кращий із усіх, які я коли-небудь досліджував. Недолік лишень у тому (і цей недолік азартна гра поділяє з теж дуже приємним алкоголем) — недолік у тому, що у випадку гри це збудження йде ззовні, і воно чисто механічне і матеріальне; ось тут і виникає велика небезпека: поклавшись на таке безвідмовне механічне збудження, почнеш занапащати, а потім і зовсім закинеш власні тренування та душевну активність. Приводити душу в рух не роздумом, не мріями, не фантазуванням або медитацією, а чисто механічно — рулеткою — все рівно, що для тіла користуватися ванною і послугами масажиста, але відмовлятися від власних зусиль, від спорту і тренувань. На тому ж обмані засновано і збуджуючий механізм кінематографа, що підміняє власну творчу роботу очей, відкриття, вибір та запам'ятовування прекрасного та цікавого, чисто матеріальним глядацьким кормом» [12].

Трохи далі «досвідчений професіонал» у сфері «суто душевного досвіду та виховання» додає:

«Ні, так само як окрім масажиста ти потребуєш гімнастичних вправ, так і душа, замість або поряд з рулеткою і всіма цими прекрасними збудниками, потребує власних зусиль. Тому в сто разів краще за азартну гру будь-яке активне тренування душі: дисципліноване, чітке тренування розуму і пам'яті, тренування з відтворення із закритими очима бачених предметів, вечірне

¹ Тут і далі цитати з Германа Гессе подано у перекладі автора.

пригадування всього, що сталося за день, вільне асоціювання і фантазування» [12].

Позначена Г. Гессе тенденція до придушення вільної гри уяви образами кінофільму з винаходом звуку дуже швидко продовжує посилюватися. І всього через кілька років, у 1933-му, суголосно із ним Н. Вест, який безпосередньо брав участь у процесі кіновиробництва, без тіні іронії напише у «Подрузі скорботних» про «business of dreams» — індустрію мрії:

«Люди завжди боролися із негараздами за допомогою мрії. Кінофільмами, радіо, газетами мрії, колись могутні, перетворені на мильні бульбашки. З усіх зрад це — найгірша»² [19].

Реакція літератури була, можливо, не менш серйозною, ніж власне «внутрішньокінематографічна» рефлексія (перші кадри «Нових часів» Ч. Чапліна, «Вампір» К. Т. Дреера та інші спроби свідомого саботажу можливостей звукового фільму). Так, Л.-Ф. Селін пише про роман у «Подорожі на край ночі»:

«Подорожувати дуже корисно, це сприяє розвитку уяви. А решта — лиш омана й утома. Подорож, що її здійснюємо ми, цілковито уявна. В цьому й полягає її сила.

Наша подорож — шлях від життя до смерті. Люди, тварини, міста, речі і явища — все витворено уявою. Це лише роман, не що інше, як вигадана оповідь. Так казав Літтре, а він ніколи не помилявся.

До того ж кожен може вчинити так само, як і ми. Досить лише заплющити очі.

Це по той бік життя» [22].

І ці слова, які можуть бути однаково віднесені і до фільму, і до мрії, зараховують кіно — поряд із з алкоголем — до необхідних засобів виживання величезних мас міської бідноти, з огляду на його здатність пропонувати вже готові мрії, що полегшують тягар повсякденного існування. Найгірше справи Бардаму йдуть тоді, коли у його пацієнтів «бракує грошей на харчі і кіно». У будь-якому іншому випадку запрошення сходити в кіно розцінюється як акт, необхідний для підтримки в тілі життя, що вічно норовить згаснути.

Герой Ж.-П. Сартра Рокантен (чия нудота — нав'язлива близькість речей, нагота існування — нагадує опис того, якими речі постають перед нами у фільмі та рекламі за В. Беньяміном) мовчки спостерігає за людьми, що йдуть у кінотеатр:

«У ясного повітрі пролунав дзвінок кінотеатру „Елья дорадо“. Цей дзвін серед білого дня — звичний недільний звук. Біля зеленої стіни стояли в черзі десь людей зі сто. Вони жадібно чекали того часу солодких сутінків, коли можна розслабитися, розкріпачитися, тієї години, коли екран, блискаючи, як біла галька під водою, говорить за них, за них мріятиме. Марне бажання: щось у них залишиться стисненим — вони занадто бояться, аби їм не зіпсували їхньої улюбленої неділі. Дуже скоро,

як і щонеділі, вони будуть розчаровані: фільм виявиться дурним, сусід палитиме люльку, сплячучи на підлозі собі під ноги, або Люсьєн буде не в душі, слова ласкавого не скаже, або, як навмисне, саме сьогодні, коли вибралися в кіно, знову схопить міжреберна невралгія. Дуже скоро, як і кожної неділі, у темній залі почнуть наростати глухі приступи дріб'язкової злості» [21].

Натомість герой Л.-Ф. Селіна Бардаму і не думає чинити опір, визнаючи неминучість візиту до кінотеатру для того, щоб «підзаправитися» там порцією мрій:

«У залі було добре, затишно й тепло. Лунали звуки присадкуватого електрооргану — ніжні, як у соборі, гарячі, ніби жіночі стегна. Тож не втрачено ні хвилини. Я занурювався у лагідну атмосферу ласкавого прощення. Світ, здавалося, нарешті почав навертатись до поблажливості. Вже, може, й навернувся.

Потім серед ночі постали мрії, спалахуючи дивом у миготливому світі. Не все, що діялось на екрані, було живе і оформлене, там залишалося багато неясних, невидних місць — для злидарів, для мрій і для смерті. Треба нахапатися мрій, аби мати силу для життя, що чекає на вулиці, за дверима кінотеатру, мати силу ще кілька днів терпіти жорстокість людей і світу. З-поміж мрій вибирають ті, які найкраще зігрівають душу.

[...]

Так ось воно — справжнє добро! Яке завзяття виповнює тепер душу! Я набрався духу, відчув, що принаймні два дні не піддамся страху. Я навіть не чекав, поки знову запалить світло. Ковтнувши дозу чудових душевних марень, я був готовий рішуче підступитися до сну» [22].

Ближче до кінця своєї подорожі Бардаму, розгубивши в мандрівці, що так і не відбулася, залишки теплоти, все-таки починає дивитися на кіно очима циніка, який, однак, усвідомлює власну приреченість варитися з іншими відвідувачами в одному казані образів:

«А мене привабив кінотеатр “Тарапу”, що примостивсь на бульварі, мов велике яскраве тістечко. Люди, мов та черва, пхаючись, сунули до нього звідусіль. Виринали з навколишньої ночі з уже виряченими очима і прагнули наповнити їх екранними образами. Безкінечний екстаз. Тиснява, як уранці в метро. А перед “Тарапу” вони вдоволені, біля каси, як і в Нью-Йорку, чухають собі черево, подають грошенята і, рішучі, весело линуть до освітлених дір. Яскраве світло немов роздягає кожного: лампами й цілими гірляндами увиразнює кожен рух, висвітлює геть усе. Похід у кіно — не просто дрібна приватна справа: ти свідомо покидаєш ніч, ухопившись за її протилежність».

«Зате кіно, цього нового утримання наших мрій, можна купити, привласнити на годину чи дві, мов повію.

Крім того, акторів у наші дні, просто зі страху, що ми збудимось, напихають усюди, навіть у божевільні, де їхні дріб'язкові пристрасті хлюпають через край,

² Переклад автора.

а щирість скапує з поверху на поверх. Від цього аж двє-рі ходором. Тепер перед актором завмирають і, набравшись духу та ніжності, саме йому віддаються ще невимушеніше, ніж приятелєві.

Нині однаково пишно оздоблюють убиральні і бойні, а також ломбард, і то тільки на те, щоб тебе розвеселити і втішити, на мить заховати від долі.

Жити тверезо — ну й халепа! Життя — це клас, де наглядач — нудьга, вона тут, невтомно шпигує за тобою, і треба за всяку ціну вдавати, ніби ти щось робиш, чимось захоплюєшся, інакше нудьга підступить і пожере твій мозок. День як просту сукупність двадцяти чотирьох годин витримати несила. День хоч-не-хоч має обертатись у нескінченну втіху, в коїтус, що ніколи не скінчиться.

Коли тебе пригнічує необхідність і щосекунди розбиваються тисячі жадань і забаганок, на гадку починають спадати огидні речі» [22].

Про зраду мрії поступово забуває і література, і, звісно, саме кіно, яке, можливо, ніколи не хотіло говорити про це відверто. Тим дивнішим видається нам Холден Колфілд, юний, але досвідчений кіноненависник, що його вивів Дж. Селінджер на сторінках «Над прірвою у житі» (1951). Одна з причин ненависті Колфілда — прищеплення фільмами «ерзац-мрій» глядачам:

«Але я справді ненормальний. Їй-богу, ненормальний. По дорозі до ванної я раптом забрав собі в голову, що в кишках у мене куля! Нібито її вгитив мені каналія Моріс. Ось я зараз доповзу до ванної, підкріплюся добрячим ковтком віскі або чогось такого й, заспокоївши нерви, почну рішуче діяти. Я уявляв собі, як виходжу з ванної вже вдягнений тощо, з револьвером у кишені, а сам ледь помітно похитуюсь. Тоді рушаю сходами вниз — у ліфт не сідаю. Іду, тримаючись однією рукою за поручень, а з кутиків рота час від часу скапує кров. Так я сходжу на кілька поверхів нижче — все тримаючись за живіт, і кров усю дорогу скапує на підлогу, — потім викликаю ліфт. І тільки-но каналій Моріс відчиняє двері й бачить мене з револьвером у руці, він починає з переляку несамо-вито верещати, щоб я його не зачіпав. Та я все одно

його пристрілюю. Шість пострілів просто в оту його жирнющу, волохату пузяку! Тоді викидаю револьвер у шахту ліфта — певна річ, спочатку витерши всі сліди пальців. Далі доповзаю назад до свого номера і дзвоню Джейн, щоб прийшла й перев'язала мені рану. Я уявив собі, як вона тримає мені біля рота сигарету, я затагуюсь, а сам сходжу кров'ю і т. ін.

Кляте кіно! Занапастити може людину. Серйозно кажу» [23].

Висновки. Головна претензія літератури до кінематографа — перетворення кіно на «ерзац-мрії», які поступово, але невідворотно та агресивно заміщують здатність людини мріяти, тобто уявляти альтернативні, відмінні від цієї соціальної реальності, світи.

Унікальність такої своєрідної, переданої мовою метафор та інших риторичних прийомів художнього твору аргументації полягає в тому, що вона майже тотожна сухим аналітичним філософським рефлексіям, тезам про культурну індустрію, сформульованим у виданій на початку 1940-х років праці Т. Адорно та М. Горкгаймера «Діалектика Просвітництва» та у роботах Т. Адорно періоду 1940–1960-х років.

Підсумовуючи, можна зазначити, що філософія та література різним чином коментують один і той самий процес — якісні зміни в структурі та принципах роботи людської уяви, спричинені масовим кінематографом у першій половині ХХ століття. Можна припустити, що в результаті цих змін образи кінофільмів (та структуровані відповідно до пропонованих ними матриць образи реальності, видимого світу, який сам до певної міри став дзеркалом світу кінематографічного) стали своєрідним будівельним матеріалом мрій, а логіка та відносини між різними уявними подіями почали базуватися на принципах кінематографічного монтажу. Таким чином, у ширшому культурологічному контексті висувається гіпотеза, що масовий кінематограф першої половини ХХ століття не лише репрезентує образи уяви, а й формує нові матриці її функціонування. Йдеться про поступове формування «соціалізованої» уяви, в якій кіно перетворюється на будівельний матеріал мрій і мисленнєвих образів.

Література

1. Adorno T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. London: Routledge Classics, 2001. 210 p.
2. Adorno T. W., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments / translated by E. Jephcott. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002. 304 p.
3. Balázs B. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. Dover Publications, 1970. 291 p.
4. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [1936]. 160 s.
5. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 426 p.
6. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Taylor & Francis, 2005. 506 p.
7. Carey S. The Origin of Concepts. Oxford: Oxford University Press, 2009. 608 p.
8. Eisner L. H. The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Berkeley: University of California Press, 1969. 360 p.
9. Elsaesser T. Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary. London: Routledge, 2000. 480 p.
10. Finke R. A., Ward T. B., Smith S. M. Creative Cognition: Theory, Research, and Applications. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. 240 p.

11. Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1983. 58 s.
12. Hesse H. Autobiographical writings. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1972. 291 p.
13. James D. Allegories of Cinema: American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989. 408 p.
14. Johnson-Laird P.N. Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. 513 p.
15. Kaes A. Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009. 328 p.
16. Powdermaker H. Hollywood: The Dream Factory. London: Secker & Warburg, 1951. 342 p.
17. Expressionist Film: New Perspectives. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture / edited by D. Scheunemann. Rochester, NY: Camden House, 2003. 302 p.
18. Sontag S. A Century of Cinema // The New York Times. 1996. February 25. URL: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/a-century-of-cinema.html> (access date: 13.08.2025).
19. West N. Miss Lonelyhearts. New York: Liveright, 1933. 208 p.
20. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіна. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.
21. Сартр Ж.-П. Нудота / пер. з франц. Олександра Гриценка. Харків: Мур і Слово, 2006. 352 с.
22. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі. Харків: Фоліо, 2006. 421 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Louis-Ferdinand_Celine/Podorozh_na_krai_nochi_vyd_2006.txt? (дата звернення: 13.08.2025).
23. Селінджер Д. Д. Над прірвою у житті / пер. О. Логвиненка. Київ: Молодь, 1984. 272 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133> (дата звернення: 13.08.2025).
24. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія / за заг. ред. В.І. Шинкарука. Вид. НАН України, Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

References

- Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. London: Routledge Classics.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the film: Character and growth of a new art*. Dover Publications.
- Benjamin, W. (1963 [1936]). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [The work of art in the age of its technological reproducibility]. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. London: Taylor & Francis.
- Carey, S. (2009). *The origin of concepts*. Oxford: Oxford University Press.
- Eisner, L. H. (1969). *The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt*. Berkeley: University of California Press.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*. London: Routledge.
- Finke, R. A., Ward, T. B., & Smith, S. M. (1992). *Creative cognition: Theory, research, and applications*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie* [Toward a philosophy of photography]. Göttingen: European Photography [in German].
- Hesse, H. (1972). *Autobiographical writings*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- James, D. (1989). *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kaes, A. (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Powdermaker, H. (1951). *Hollywood: The dream factory*. London: Secker & Warburg.
- Scheunemann, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: New perspectives*. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Rochester, NY: Camden House.
- Sontag, S. (1996, February 25). A century of cinema. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/a-century-of-cinema.html>
- West, N. (1933). *Miss Lonelyhearts*. New York: Liveright.
- Krakauer, S. (2009). *Vid Kalihari do Hitlera: psykhologichna istoriia nimets'koho kina* [From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film]. Kyiv: Hran-T [in Ukrainian].
- Sartre, J.-P. (2006). *Nudota* [Nausea] (O. Hrytsenko, Trans.). Kharkiv: Mur i Slovo [in Ukrainian].

- Céline, L.-F. (2006). *Podorozh na krai nochi* [Journey to the end of the night]. Kharkiv: Folio. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Louis-Ferdinand_Celine/Podorozh_na_krai_nochi_vyd_2006.txt? [in Ukrainian].
- (O. Lohvynenko, Trans.). Kyiv: Molod'. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133> [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofs'kyi entsyklopedychnyi slovnyk: entsyklopediia* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abris [in Ukrainian].
- Salinger, J.D. (1984). *Nad prirvoiu u zhytti* [The catcher in the rye].

Isychenko I.

Cinema and Imagination in the Mirror of Literary and Philosophical Discourses of the First Half of the 20th Century

Abstract: The article examines the relationship between imagination and representation in the works of thinkers who critically analyzed the impact of cinema on the human capacity to employ imagination. One possible interpretation of the analyzed sources is the following: instead of projecting—literally projecting onto the screen during film exhibition—the images of human imagination, film projects its own images onto the masses of viewers as the sole existing form of “external,” unified, “socialized,” and standardized imagination. The film's ability to reproduce certain representations, to depict both objects of physical reality (through the mere appearance of what is filmed on the screen) and entire concepts (for instance, by means of montage techniques), functions in this process of substitution as one of the main mechanisms by which active fantasy and imagination are displaced. By analyzing a number of literary works from the 1920s–1950s, the author comes to the conclusion that these and certain other writers demonstrate a unique and almost immediate literary response to the advent of the new medium—cinema, and, more precisely, mass cinema. The principal claim articulated by literature in this context is that films become substitutes for dreams, gradually, yet inexorably and aggressively replacing the human capacity to dream—that is, to use imagination in order to think and envision a reality fundamentally different from the one determined by society at a given historical moment. The uniqueness of this line of argument lies in its almost verbatim correspondence—though articulated in a different form, that of precise and analytical philosophical reflection—to the theses on the culture industry found in Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*, published in the early 1940s. The author thus arrives at the conclusion that philosophy and literature, in different ways, comment on the same process: the qualitative transformation in the structure and operative principles of human imagination that took place in the first half of the twentieth century under the impact of mass cinema. The hypothesis advanced is that as a result of these changes, film images (together with the reality-images they structure according to their proposed matrices—the visible world itself having, to some extent, become a mirror of the cinematic world) largely came to function as a kind of building material of dreams, while the logic and relations among imagined events began to follow the principles of cinematic montage.

Keywords: cinema, literature, imagination, mass cinema, culture industry, dream factory.

Стаття надійшла до редакції 07.07.2025

Стаття прийнята до друку 06.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025