

УДК 791.43.01: 1 «652» (38)

Собуцький М. А.

КІНОПОЕТИКА ЗА АРІСТОТЕЛЕМ

Статтю присвячено деяким проблемам, що виникають під час спроб побудувати позбавлену внутрішніх суперечностей поетику кіно. Щоб уникнути глухих кутів міметичного розуміння мистецького реалізму, варто звернутися до есенціалістської поетики Арістотеля. Але навіть за цієї умови ілюзійність природа фікціонального кіно чинить опір її теоретичному осягненню.

Звернення до теми можливості побудови кінопоетики зумовлене очевидним браком праць з поетики кіно (власне, взагалі з кінотеорії у рамках аналогу британсько-американських cultural studies) на вітчизняних теренах. Праці В. Скура-тівського [1] та Ю. Ілленка [2], попри весь широкий обсяг охоплення матеріалу й проблематики, на жаль, стосуються скоріше специфіки кіно як такого, аніж специфічних культурогенних міметичних механізмів, передбачуваних його жанрами й очікуваних від них. Зарубіжні праці звертаються до проблем жанрового канону, специфіки кодів ілюзійності або ж реалізму, комбінування у них міметичних універсалій та національної специфіки значно частіше: маємо вказати підсумкові збірки Post-Theory (1996) [3] - переважно когнітивістичного спрямування - а також Film and Nationalism (2002) [4] та Film and Theory (2000) [5]; у другій з них відповідні теми розглядаються з опорою на структурально-літературознавчі праці В. Проппа, Цв. Тодорова та Ж. Женетта (до праць останнього звертатимемося й ми). Проте ці збірки засвідчують перш за все невловимість для їх авторів жанрів та міметичних родів як сутностей або ж як процесів, так само як невичерпність можливих ракурсів розгляду реалізму. В наших умовах осягнення вимагають, поміж іншим, ще й процеси практичного згортання реалістичного або ж ілюзійністичного мімесису у вітчизняному кінематографі. Виходячи з цього, автор цих рядків поставив собі за мету окреслити теоретичні, методологічні та фактуальні кордони поля невизначеності, на якому можливо «тут і тепер» — в Україні початку XXI ст.- віднаходити струк-

тури міметичної кінопоетики. Плюс до того - окреслити прагматичні її кордони; тобто з'ясувати, якого роду фільми можливі чи неможливі в українській культурі сьогодні.

Досить уже давно, в зовсім інших умовах — в часи «Великої ілюзії», - Еріх Ауербах розробляв свій метод герменевтичного історико-культурного пізнання, що його викладено в уславленій книжці під назвою «Мімесис». «Велика ілюзія» - знакова назва фільму Ж. Ренуара 1937 р. (року, найбільш жорстоко безкомпромісного у своїх соціально-конструктивістських ілюзіях), присвяченого Першій світовій війні та ілюзорній упевненості в тому, що вона - остання, а заразом, ілюзії зникнення розмежування між високим і низьким, між аристократичним (П. Френе'та Е. Фон Штрогайм) і простонародним (Ж. Габен). «Мімесис» - знакова праця, метод якої, розроблюваний ще з 1929-1930 рр. [6], базується на тому, яким чином здійснюється відображення «дійсності» - «мімесис реальності» - у мистецькій продукції культури. Точніше - у літературі (підзаголовок книжки Е. Ауербаха: «Зображення дійсності у західно-європейській літературі»). Тож до чого тут кіно і «Велика ілюзія»?

Метод, розгорнутий в Ауербаховому «Мімесисі», перш за все протиставляє зверхньо-аристократичне розмежування стилів - високого, середнього, низького - у античному та подальших класицистичних підходах до зображуваного і до процесів зображення та відтворення, та більш «реалістичний» спосіб відтворення - зі змішуванням стилів, - властивий християнізованій культурі: високе й низьке змішуються, через те що «автор

сам включенні в описуванні події... оповідь ця звертається до кожного, і кожен мусить зайняти позицію "за" чи "проти"...» [7]. Це - про Євангеліє від Марка; вище є і про те, як важко у 1942 р., коли остаточно писалася книжка, «викладати історичні (тобто сучасні авторів.- М. С.) події, як мало придатні вони для легенди» [8]. Книжка Е. Ауербаха вийшла друком у 1946 р., коли викладати ті самі події було вже, мабуть, легше, але шукати за ними «легенду», мабуть, іще важче. Ауербахівська «історія трагічного реалізму», як її тепер характеризують [9], виявилась чимось на кшталт платонівської ілюзії прояву ейдосів - універсальї середньовічного «реалізму» — у світі й «упізнання» їх безпосередньо у процесі творчого наслідування. Ілюзією виявився і ренуарівський реалізм: «Гострота нерозуміння підтримує ілюзію того, що варто зрозуміти одне одного - і все стане на місце, прийде у відповідність із законами природи й людським еством» [10]. Герменевтичну, до речі, ілюзію. Показово, що у тому ж 1946 р., випускаючи «Велику ілюзію» наново на екран, прокатники вирізали репліку про те, що ця (Перша світова) війна - остання, за якою якраз і йшла репліка: «Ти будеш собі ілюзії». «Реальність» з великої літери не проявила себе, не дала себе впізнати в жодному з універсалізмів 1930-х років. Вона лишилася розколотою на різнонаціональне та стратифікаційне різнопланове, а її відображення — мімесис — неупізнанням, а наслідуванням, і скоріш не за Платоном, а за Арістотелем.

Ми все це говоримо, прекрасно усвідомлюючи заслуги як Е. Ауербаха, так і Ж. Ренуара; проте ми усвідомлюємо і той факт, що ауербахівські пошуки не-національного за своїм характером духу [11] стали методологічним підґрунтям дослідження Бенедиктом Андерсом націоналізму й націй як «уявлених» спільнот [12], а фільми Ж. Ренуара - символом французького національного кіно (що дає право, скажімо, видавцям збірки *Film and Nationalism* [13] вмістити кадр з «Великої ілюзії» на обкладинці своєї книжки). У фільмі Ж. Ренуара прості люди різних націй розуміли одне одного так само, як розуміли один одного і приречені аристократи різних націй. У цьому полягала «ілюзія», у порозумінні за національною ознакою - реальність (мотив, теж присутній у фільмі); реальність, звісно ж, перемогла, проте куди поділася ілюзія? Скоріш за все, вона розсіялася всюди. Ілюзією є й універсальне (платонівсько-середньовічний реалізм обертається конструктивізмом), і есенціалістично-національне («уявлені спільноти» Б. Андерса); проте ілюзією є і вигнання всього цього з естетики. Уявним є й «упізнавальний»

характер творчого мімесису за Платоном - Ауербахом, і тотально-імітаторський міф «цілісного наслідування природи» [14], що мав би протиставити кінематографічний мімесис усім іншим його різновидам, у тому числі й літературному. Ілюзією є мистецький реалізм як програма відображення типових характерів у типових обставинах - і літературний (не дарма тим же Е. Ауербахом його, у особі О. де Бальзака, поставлено на одну дошку з «реалізмом» Дайте), і кінематографічний, зі своїми прямо протилежними принципами - знімати як у житті або ж не як у житті (класична голлівудська система, в останньому разі) і з масою своїх малосумісних між собою визначень [15]. Спільний знаменник їх - «...фільм є (принаймні) на одному рівні мімесисом, репрезентацією» [16] (на іншому ж рівні - сконструйованим висловлюванням у рамках певних кодів «правдоподібності»); тим самим, як давно відомо, є й література.

Ілюзією є, на нашу думку, і можливість створення цілком не-нормативної чи то не-есенціалістської поетики — як для літератури, так і для кіно. Звичайно, завжди можна перейти у так званий кондиціональний режим і вважати за мистецтво все, що схоче за нього вважатися - аж до масажування тільця бройлера на очах публіки [17]; але ж недарма «кондиціоналізм» тлумачиться Ж. Женеттом як крайній суб'єктивізм [18], не дуже придатний для побудови теорії. Есенціалістська, закрита, міметична арістотелівська поетика, що визначає жанри, роди, творчість у цілому через їхню ентелехію, розкриття внутрішньо закладених можливостей, є на сьогодні, мабуть, чи не найгіршою з огляду на постмодерністські інтуїції; але, як у відомому визначенні демократії, нема нічого кращого за це найгірше. Тож доведеться до неї звертатися.

На наше щастя, арістотелівське поняття міметичної природи мистецтва (або репрезентації) ширше за ілюзорне (або ілюзіоністське) поняття реалістичного відображення дійсності. Воно ширше і за просто поняття «наслідування», що під останнім не малося б на увазі. Недарма той же Ж. Женетт (як і Е. Ауербах, теж літературоцентрист, який, проте, не заперечував можливості застосування своїх розвідок і до кіно) пропонував перекладати арістотелівський *mimesis* не як «наслідування», а як «вигадку» (лат. *factio*) [19], вважаючи його майже синонімом слова *poiesis*. Нагадаємо: поет за Арістотелем - перш за все «створювач фабул» згідно з «законами» імовірності або можливості, і наслідує він не реальні одиничні події, а «те, що людині певного характеру личить говорити чи робити згідно з імовірні-

стю або ж необхідністю» (Гл. 9 «Поетики») [20]. Звичайно, ті «закони імовірності», про які йдеться в Арістотеля, є насправді певними конвенціями, кодами, культурою зумовленими імовірностями сприйняття у модусах довіри або ж недовіри; відповідно, творчий мімесис перебиває сучасний «реалізм», «натуралізм» або «веризм», частково виходячи за його обмеження.

«...Наслідувати доводиться (людей) або кращих за нас, або гірших, або й навіть таких самих, як ми» (Гл. 2 «Поетики»). І далі: «Такою є й різниця між трагедією і комедією: остання прагне зображати гірших, а перша - кращих людей, ніж ті, що зараз існують» [21]. Отже, в античні часи зображення (fictio) людей, кращих за (нині) існуючих, або - скажемо інакше — людей та подій у більшому за реальний, фіктивному крупному масштабі, припадало на долю трагедії. А трагедія у ті часи не прагнула ставати «трагічним реалізмом», натомість маючи свій власний код правдоподібності, ймовірності або можливості. Згідно з уже цитованою Гл. 9 «Поетики», довіру до ймовірності трагедійних масштабів обслуговувало часове дистанціювання, віднесення трагічних подій (і, відповідно, постатей героїв, більших за життєвий зріст, монолітних у своїх характерах) у минуле, де події так чи інакше вже сталися, і довіряти їм просто доводиться, хоча в сучасному масштабі таке уявити важко.

Тепер повернемося до кінематографа. Як зазначав ще три десятки років тому Крістіан Метц, «кіно одразу ж після свого народження... було підхоплене західною Арістотеліанською традицією фікціонального, репрезентативного мистецтва, дієгесису й мімесису, до якого глядачі були підготовані... досвідом роману, театру, фігуративного живопису» [22]; у рамках цієї традиції кіно залишається і по наші дні. Кіно, мабуть, найміметичніше з мистецтв: читач книжок чи споглядач живопису або мистецьких акцій може більшою мірою відволікатись на поетику форми, непрозорість слова або ж дії; кіноглядачеві, попри всю можливу (і часто реальну) поетичність кіно, її однієї все ж замало для півторагодинної концентрації уваги. Точніше - для півтора- чи двогодинної ідентифікації з побаченим, з героями, або, як мінімум, зі своїм поглядом (про що, власне, написано зазначену книгу К. Метца). Якою би пасивною, порівняно з читацькою позицією, не була позиція глядача кіно з її регресією на «дзеркальну фазу» [23], мінімальна довіра або недовіра до масштабів побаченого обов'язково передбачається.

Таким чином, потреба (повсякчасна, майже загальнолюдська) у фікціональному, міметичному зображенні величніших за «життєві» персо-

нажів і подій стикається з недовірою до можливості побачити їх поруч, тут і тепер. Вимога імовірності, правдоподібності («реалістичності» також) містить внутрішню суперечність: щоб повірити у події та героїв, я повинен мати відповідне досвідне знання («дійсно, так буває»); щоб ними зацікавитись, я повинен цього знання у досвіді не мати («цікаво, он як воно буває» - чи «було» — чи «є десь там», у інших). У недавні часи, наприклад, мімесис людей, кращих за реально існуючих, фікцію великого масштабу брав на себе соцреалізм. Для нас, в умовах відсутності необхідної дистанції («минулого» Арістотелевої трагедії), очевидною була і є неможливість довіри до нього; проте довіра була можлива, скажімо, для повоєнної Західної Європи, яка дивилася соцреалістичні фільми з захопленням подивом. Якщо для Франції 1950-х років не існувало часової дистанції з соцреалізмом, вона існувала просторова та культуральна (неможливе тут і тепер можливе все ж таки «десь там», у інших). У той же час французи захоплювалися американським — або вже й своїм - «чорним» кіно, film noir з його кримінальним (а тому дистанційованим від добропорядного глядача) світом масштабних подій і характерів. Мімесис повсякденної сучасності лишався тоді територією «Нової хвилі».

Але «трагічного реалізму», омріяного Е. Ауербахом, з того не вийшло. Згідно з пристрасним свідченням «Догми 95» - найнормативнішої, отже, найкласицистичнішої з існуючих сьогодні кінематографічних поетик, - «"Нова хвиля" лише трошки збурила поверхню, обмила пісок на узбережжі й відкотилася» [24]. Кіно й надалі продовжувало «навіювати ілюзії за допомогою емоцій». Не вийшло «трагічного реалізму» і в авторів «Догми»: зокрема, найвпливовішому з них, Ларсу фон Трієру, доводиться або звертатися до кодів високого стилю, вироблених його старшим співвітчизником - майстром датської релігійної драми Карлом Теодором Дреєром (пор. «Слово» Дреєра, 1955 р., і «Розгинаючи хвилі» Трієра - фільм, знятий у 1990-ті роки про події, умовно розміщені у 1970-х роках), або дистанціюватися від зображеного і у часі, і у просторі, і у стилістовому реєстрі. Так у «Та, що танцює в темряві»: час зйомок - знову 1990-ті, час дії - початок 1960-х; місце дії - Америка; жанр - мюзикл. Не трагедія, але і не реалістична драма; з іншого боку, еллінська трагедія була ж таки «наслідуванням» за допомогою «прикрашеної мови», «тобто такої, що включає в себе ритм, гармонію і спів; розподіл їх по окремих частинах трагедії полягає у тому, що одні з них виконуються лише у метричних розмірах, інші ж - шляхом співу» (Гл. 6 «Поетики»)

[25]. Тобто була «мюзиклом». Жанри високого мімесису, отже, повертаються до своїх ентелехій.

Звернімося тепер до вітчизняної (національної) сучасності. Схоже, якщо для французів чи датчан дистанцію від великомасштабних подій «десь там» створював радянський соцреалізм (і продовжує створювати, оскільки той же Ларс фон Трієр іноді зізнається у прихильності до радянських фільмів 1930-х років), для пострадянських людей її може створити «імпортованість» - цебто міфологічна «потойбічність» - кінопродукту. Особливо це стосується американських фільмів «екшн». Це - своєрідна версія соцреалізму по той бік океану, де все у них bigger than life - машини, хмарочоси, терористи, копи... Подібну мінімальну дистанцію створює для простої людини наш місцевий, але підкреслено «буржуйський» або «бандитський» серіал. Дистанцію ж зовсім на манер Арістотеля, модус довіри «он, виявляється, як було», тобто винесення мімесису надлюдських масштабів у минуле, обслуговує історичне кіно. Час постійно переписуваної кінематографом історії - час якщо не міфологічний, то як мінімум епічний: час вище згадуваної «легенди» Е. Ауэрбаха, той час, що дозволяє вірити у неможливе.

І останнє. Необхідність відсувати на просторово-часову та стильову дистанцію мімесис постатей і подій масштабу, крупнішого за життєвий, принаймні за доступний нам у досвіді (неможливість «трагічного реалізму»), лишає на долю творчого мімесису сучасності тільки чи то знижувальні, іронічні, комедійні, абсурдистські, чи то й зовсім «чорні» форми, тобто показ людей, «гірших за нас або й таких самих, як ми» Арістотелевої «Поетики». Веризм класичною естетикою мімесису не допускався. Фікціональний, цебто

власне «поетичний», мімесис людей, собі подібних, ми краще переносимо у формах очуження; звідси - успіх, скажімо, фільму «Другорядні люди» Кіри Муратової... Проте з приводу неможливості фікціонального реалізму в українському кіно багато вже висловлювались інші - як і з приводу Кіри Муратової з її «новохвилевими» ранніми та абсурдистськими пізніми фільмами [26]. Тут хочеться лише додати, що мімесис сучасності як вона є, який не згоден бути ні абсурдом, ні «чорнухою», повинен бути мімесисом не «поета», а «історика» в Арістотелевому сенсі. Тобто наслідкуванням не «загального», а «одиночного», не того, що могло б статися, а того, що сталося. Він має бути документалістикою, «неігровим художнім фільмом», як назвав свій відповідний жанровий винахід його живий класик Альберт Майслес [27] (присутній на цьогорічному фестивалі «Молодість»), Власне, під таке собі «домашнє відео» маскуються і фільми «догмівського» типу - лишаючись при цьому ігровими і, отже, поплутуючи дві мало сумісні між собою інституції кіно [28]. «Догма» ставить кіно «домашнє» на місце фікціонального; «неігровий художній фільм» на його ж місце ставить документ, - ілюзію мімесису без жодної ілюзії, що ним кіно прагнуло бути від самого свого народження [29]. В наших умовах (не тільки, але в наших — особливо) - це засіб без дистанції здолати бар'єр недовіри; художність тоді полягає не у фабульній фікціональності, а виключно у формі оповіді-показу. Поетика, лишаючись есенціалістською, пересуває акцент з fictio на dictio [30]. Зразки вже існують (це хоча б «Старі люди» братів Васяновичів); скоріш за все, незабаром з'являтимуться й інші.

1. Скурятівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Гнєзда, структура, функція: У 2 ч.- К.: КМЦ «Поетія», 1997.
2. Лленко Ю. Парадигма кіно,- К.: Абрис, 1999.
3. Post-Theory. Reconstrading Film Studies / Ed. by David Bordwell and Noel Carroll.- Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1996.
4. Film and Nationalism / Ed. by Alan Williams.— London: Rutgers, 2002.
5. Film and Theory / Ed. by Robert Stam and Toby Miller.— Oxford: Blackwell, 2000.
6. Ауэрбах Э. Мимесис.- М.; СПб.: Университетская книга, 2000.-С. 489-491.
7. Там само,- С. 46.
8. Там само,- С. 22.
9. Там само.- С. 496.
10. Соловьева И. Н., Шитова В. В. Жан Габен.- М.: Искусство, 1967,-С. 101.
- П. Ауэрбах Э. Мимесис.- С. 498.
12. Андерс Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму.- К.: Критика, 2001.— С. 9.
13. Film and Nationalism / Ed. by Alan Williams.-London: Rutgers, 2002.
14. Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972.-С. 52.
15. Stam R. The Question of Realism. Introduction // Film and Theory.- Oxford: Blackwell, 2000.- P. 223-228.
16. Ibid,-P. 228.
17. Попович Д. Массаж куриной тушки // Киевские ведомости.- 11.03.2002.-С. 3.
18. Женетт Ж. Фигуры,- М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.-Т. 2.-С. 357.
19. Там само.-С. 349.
20. Аристотель. Об искусстве поэзии.— М.: Худ. лит., 1957.- С. 68.
21. Там само.- С. 43—44.
22. Metz Chr. The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema.- Bloomington: Indiana Univ. Press, 1982.— P. 39.
23. Ibid.- P. 97.
24. «Догму 95» цитуємо за: <http://www.kinoart.ru/>
25. Аристотель. Об искусстве поэзии.- Цит. вид.- С. 56-57.
26. Брюховецька О. Чому неможливий реалізм в українському кіно? // Кіно - Театр.- 2002. - № 6 (44).- С. 5-6.
27. Серендіпність (Історія Альберта Майслеса) // KINO - КОЛО.-2001.-№ 12,-С. 21.
28. Odin R. For a Semio-Pragmatics of Film // Film and Theory.- P. 54-66.
29. Базен А. Что такое кино? - С. 40-53.
30. Женетт Ж. Вказ. праця.- С. 342-450.

Sobutsky M. A.

ARISTOTELIAN POETICS OF CINEMA

The article deals with some problems arising with the attempts to build a noncontradictory poetics of cinema. To avoid the impasses of the mimetic concept of artistic realism, one has to take into account the essentialist poetics of Aristotle. Even then, the illusionistic nature of cinematic fiction resists theorizing.