

Коли і де народилося рухоме зображення? До 125-річчя кіно

Вадим Скуратівський

Пригадаймо: не одне грецьке місто сперечалося з іншими, називаючи себе батьківщиною Гомера. Схожим чином історики кіно, цього новітнього «ноосферного» двійника давнього епосу, й досі сперечаються довкола метрики «рухомого зображення» – коли і де воно народилося? Хто його батьки? Зрештою, цивілізація уклала свого роду хронологічну «конвенцію» щодо року кінополіогів. Отож, рік 1895, Франція. Зусиллями братів-інженерів Луї та Огюста Люм'єрів, спадкових фотографів високофахового фотографа (характерно: перед тим гравера, а потому літографа¹) з'явився оригінальний устрій, ніби в продовження «кінетографа» американця Томаса Алві Едісона (винайденого 1891 року, перший рекламний парол 23 червня того ж року). «Кінетограф» той у Люм'єрів постає у технічно більш довершеному вигляді, «живі фотографії» стають «кінематографом».

Згадана хронологічна «конвенція» не зовсім і умовна: вона обходить інші технічні винаходи². Французькі брати, по суті, майстерно узагальнили попередні зусилля колег, а потому успішно інституалізували свій кінематограф, поставили на солідні підприємницькі рейки, відзняли кільканадцять «палеофільмів» і облаштували 1895-го перший кіносеанс, публічний платний кіноперегляд на паризькому бульварі Капуцинів. Налагодивши серійний випуск свого устрою, винахідники розсилають по світу вправних кіномеханіків і кінооператорів («мисливців за кадрами»). Отож саме 1895-й став сигналом появи нової сторінки в книзі людської культури. Зупинимось на іншому: на дивовижному, надголосному, всесвітньому резонансі того винаходу – у всіх країнах, расах, станах, класах світонаселення, на всіх географічних і розмовних широтах. Від монархів до плебсу, найвищі тоді інтелектуальні авторитети, скептики всіх орієнтацій, віряни всіх церков – пройшли, скажімо так, через найсильнішу «комунікаційну травму» зустрічі з рухомих зображенням. Через шокуючу його рецепцію³. Те «зображення» перших сезонів його побутування загадковою вагою впало на людську рецепційну клавішу. Індивідуально і масово. А відтак і нині залишається, за висловом Марини Цвєтаєвої, «посередині світу». Не зайве вже укласти свого роду бібліотеку

тих першорефлексій на кіно. Спробуймо ж бодай частинно ановувати-прореферувати ту «уявну», бібліотеку⁴.

Тисячоліттями людське спілкування розгорталося у напрямі всього двох, але таких несхожих засобів. Слово і зображення. Як довела ледве чи не «сьогодні вранці» авангардистська нейропсихологія (а чи «нейросеміотика»), обидва ті засоби – то ніби знаковий продукт відповідно від лівої півкулі нашого головного мозку (слово) і правої його півкулі (зображення). Слово розгортається у часі, зображення віддає просторовість світу⁵. Тисячоліттями видавалося: неможливо доконечно узгодити поміж собою ті семіотичні продукти дихотомії нашого мозку. Ніби якийсь фатум самої нашої антропології. Культура у мірадах відповідних своїх пізнавальних і інших сюжетів зупинялася на тому розколі, вибудовувала безліч філософій і естетик довкола нього. У напрямі одвічної онтологічної не-схожості слова-на-часі і зображення-на-просторі – несхожості самої буттєвої архітектури того й другого. У зеніті просвітницької доби ту не-схожість геніально-ділово описав Г.-Е. Лессінг у своєму трактаті про межі між поезією і малярством. Про «границі» поміж ними. Сперечатися після тієї доказовості про порушення тих «границь» ніби вже нема сенсу. Але то про «поезію» та про «малярство».

А ось Сергій Ейзенштейн починав свої «вдківські» курси ніби з цілком лояльного реферування Лессінгового «Лаокоона». А відразу по тому питав студентів, а що було б, якби його автор якимсь чудом потрапив у кінотеатр – на звичайний кіносеанс?

Як усе геніальне – просте запитання. Котре відразу ж руйнує уявлення про неподоланий розподіл і художньої, і взагалі знаково-семіотичної праці довкола простору і часу, про їхнє ніби фатально навічне не-увзасмнення⁶.

Справді, буттєво-реально простір і час абсолютно узвзаємнені. І про це нагадує будь-яке «рухоме зображення», що в ньому ті основоположні координати і самого світоустрою, і нашого в ньому перебуванні саме узгоджені. Кінематограф і віддає цю злагоду – й у великих своїх зразках, і в своєму мейнстрімі.

Таким чином, Люм'єри-1895 зняли не просто стрічки «Вихід робітників із фабрики Люм'єрів» чи «Прибуття поїзда на вокзал Ля Сьота» і т. д.: потяг цивілізації прибув тоді на якусь нову, раніше небачену «станцію». Брати Люм'єри «зафільмували» автентичні першооснови нашого буття, автентичну структуру Всесвіту – з його братерською взаємністю часу і простору. Патологія гаданого їх розколу нібито з початком кіно закінчилася? Відтак кіно лікує людство від травми того розколу.

¹ Родина Люм'єрів – то дивне, а чи зворушливе, поєднання надсильного генерального інстинкту цивілізації (створення «рухомого зображення») і найного паралельного намагання іншого порядку: батько заповідав синам розв'язати проблему кольорової фотографії, і сини задля цього і створили свою немалу кіноімперію... Але ту проблему так і не вирішили...

² Пригадаймо винахід 1894(1893?) наших одеських співвітчизників, лаборанта-механіка Тимченка та інженера Фрейденберга – під керівництвом московського професора-фізика Любімова.

³ Пригадаймо одного з перших поціновувачів кіно Льва Толстого (саме йому належить вислів «Великий німий»), філософа Анрі Бергсона, пророка кубинського усамостійнення Хосе Марті, автора «пророчої» рецензії на один із перших кіносеансів у США, і чи не тоді написану так само геніальну «кінорецензію» молодого Горького, яка сьогодні уявляється ніби інтелектуальною молекулою всього майбутнього кінознавства (1896).

⁴ Див. про це у нашій ст.: «Біля витоків кінематографа» // Всесвіт – 1974. – № 11. – С. 181–189.

⁵ Див. про це у велетенському циклі відповідних розвідок покійного академіка Вяч. Вс. Іванова.

⁶ Див. про це у нашій кн.: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. Генеза. Структура. Функція. – ч. 1–2. – К., 1997.