

історизованої репрезентації минулого. Третя частина є роздумами над забуттям і суттю вибачення. Вона входить у герменевтичний простір умов існування людського в історії. Її перший етап визначається як поєднання критичної філософії історії та критичної герменевтики, зверненої до меж історичного знання. Другий етап підлягає онтологічній герменевтиці, яка досліджує модальності темпоралізації: разом, вони й утворюють екзистенціальну умову історичного знання. Забуття приховалося в куточках пам'яті, на периферії історії (а може, знизу, з-під споду, загрожує їй). Забуття може бути повним і остаточним знищенням слідів, а може виявитися своєрідним банком даних, прихованих і запам'ятованих до певного часу.

Феноменологія пам'яті, епістемологія історії, герменевтика умов людського існування в історії об'єднуються наскрізною проблемою репрезентації минулого.

Валентина Фесенко

Андрей Плахов. Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. – Винница: "Аквилон", 1999.

Однією з найразючіших химерностей сьогоднішньої культурної ситуації є, як на мене, вочевидь недостатня, а то й просто мізерного рівня, осмисленість сучасного кінопроцесу. Друкується вкрай мало, навіть порівняно з радянським часом, але чому ж це "навіть", тобто те, що друкується, до глядача не доходить. Відеобум не спричинив чомусь помітної зливи кінознавчих рефлексій, якщо, звісно, не рахувати пострічкових коментарів "Відео-асса". Візія пригнітила "здатність критичного судження".

Ще більш гідне подиву, що книга, нею позначена, нарешті з'явилась – і то в порівняно невеликому місті; та, вочевидь, у цьому є своя, недоступна нам логіка: з інтервалом у рік тут вийшли у світ книги: «История Каннского фестиваля», «Премия «Оскар». Претенденты и победители.» (автори обох – О. Дунаєвський, Д. Генералов) і «Спутник киномана» (автор – Юрій Герман, колишній киянин, а нині – живе в США) в тандемі з одним із видавництв Мінська. (Де, у свою чергу, того ж року було оприлюднено "555 фильмов Европы" і "555 фильмов Америки", які рясніють прикрими лакунами і друкарськими огріхами.) Але на інтелектуальному просторі СНД дослідження А.Плахова поки що користується привілеєм беспрецедентності, і позбавити його буде ой як непросто.

Зовні – це книга квазібіографічних нарисів, розбита на три розділи: "Священні чудовиська", "Прокляті поети", "Культурні герої". З огляду на "персоналізм", майже офіційно культивованій "ДІП", жанрова визначеність "33-х" більш аніж доречна для огляду книги на цих сторінках. Характеристики, які дає своїм "чудовиськам", "героям" і "поетам" А. Плахов по-кінематографічному опуклі, пластичні, мало не стереоскопічні, з відчуттям "ефекту присутності", особливо, коли автор зважується описати їхню зовнішність, спираючись на власні враження – в якості президента FIPRESSI, голови Конфліктної комісії СК, а особливо – завсідника Канн і Венеції (от

хто не закопав у землю подарованого йому динара! – сам же автор у портреті на тильному боці обкладинки трохі скидається на “міцного горішка” Уїлліса, припустимо, що той скінчив Принстон). Аби не бути голослівним, наведу кілька цитат. “65-річний коротун із волоссям до пліч” (Р. Полянський, с.37). “Кучерявий сангвінік” (Ж.-Ж. Анно, с.217) “Жагучий брюнет в ясно-червоному светрі і з приколотою до нього трояндою” (К. Енгер, с.283) “Високий красень Джоел із темним волоссям до пліч і рудуватий хирлявий Етан – обое в окулярах і з єврейським сумом в очах” (брати Коени, с.357). Впадає в око авторська акцентація на волоссяному покриві своїх персонажів – субстраті їх мужеської сили і значущості; коли ж мова заходить про голомозих (наприклад, Д. Джармена) красномовство оповідача помітно стихає. Як і тоді, коли він піддається спокусі т. зв. “мультикультуралізму”, аби довести, що діячі китайського та іранського кінематографу не менш цікаві і видатні, аніж режисери Франції, Італії, США, але при цьому непомітно сповзає в політичний хронометраж або короткий нарис загальнонаціональних здобутків (тієї чи іншої країни) в галузі “9-ї музи”. Справедлива і модна на разі культуртолерантність не означає відсутності культурної ієрархії, що, по суті, декларується А. Плаховим. Звісно, з найбагроднішого метою (яка не дає йому надмірного натхнення).

Із тієї ж причини він прагне уникнути докорів Голівуду, яких зазнають менш освічені і досвідчені кінознавці (пор.: “Багато хто з істинно-європейських режисерів прекрасно справляється з американськими блокбастерами... Та хто із заокеанських колег зуміє так попрацювати над розвитком кіномови, екранної образності, смислової палітри, як це робили І. Бергман, Ф. Фелліні, П.П. Пазоліні? І це не критика чи бравада, а факт.” – Цит. за вид.: “555 фільмов Європы...” – Минск, 1996, с.5). Але він принципово не пише про К. Тарантіно з його «командою» (“поговоримо про них згодом, коли схлине піна мінливої моди”, с.7). А німця М. Ханеке подає під шапкою саме “нашої відповіді Тарантіно” (отже, зачепило), у швейцарця Д. Шмідта він знаходить “стовідсотково європейський генетичний код”, а стосовно американських майстрів – мірилом їхньої значущості, за Плаховим, є успіх в Каннах чи Берліні, та аж ніяк не “Оскар”. Загалом же з 33 кіномитців (власне, 35 – двоє з них, Коени і Тавіані, пов’язані кровно-братською спільною) – режисерів США порівняно небагато, усього – семеро. І лише один із них з певними застереженнями (завдяки зв’язку з італійською традицією) може бути віднесений до кінематографічного мейн-стріму. Інші – Лінч, Джармуш, Гілліам, Коени, Гас ван Сент – є відвертими чи прихованими аутсайдерами, котрі орієнтуються на заокеанський (з протилежного боку) мистецький спадок. Так, у Конноли раптом спливає “європейська зіпсованість” (с.49), у Лінча – поїздка в Австрію, до О. Кокошки, у Джармуша – суміш десятка носіїв емігрантської крові, у Гілліама – втеча до Лондона, “столиці міжнародної богемі”, в к. 60-х рр., у Ван Сента – опортуністична орієнтація на Годара і Пазоліні, у братів Коєнів – їхня іронія стосовно голівудських стереотипів. Кілька сторінок, поворот гвинта – і картина міняється: Лінч – “любить Рейгана, любить Америку” (с.193), Джармуш – “справжній

американець” (с.132), Гілліам – гідний співець Лас-Вегаса, у Ван-Сента – “бюджет... більш відповідає стандартам Великого Голівуду” (с.405), а Коєни – “чудові хлопчики американської кіноіндустрії...” (с.355). Що з того, якщо Плахов не без зловтіхи прослідковує паралель між радянським і голівудським кіномистецтвом 50-х рр., – він так само кепкує з квебекської клаустрофобії (що мало не скалічила творчу поставу Д. Аркана) чи з нагоди “привиду свободи” у французькому (іспанському) кіно, у фільмах якого немає “голівудського блиску” (с.364). Європа для нього не панацея, особливо після краху ілюзій загальноєвропейської спільноти (“... Східна Європа, хоч і не відділена більш залізною завісою, знову зайняла своє місце на задвірках континенту” (с.55, 56). У кращому випадку – вона видається такою з іншого берега.

Плахов – ерудит, помад і скептик (тому і серед розглянутих ним режисерів він із підкресленим теплом пише про номадів – Бертолуччі, Вендерса, Грінуєя, Полянського, “за котрим ніхто вже не гониться і котрий, біжучи, досягає неймовірного достатку”, (с.37). Його не на жарт непокоїть не так криза кіно, як криза часу, і ця ніби непередбачена емоція – попри віртуозні арабески стилю, нестерпно легкого, як буття – час до часу скапає на поверхні режисерських біографій, утворюючи на їх візерунковому тлі передчасні кракелюри есхатологічної стурбованості. “І ми наче чуємо скрегіт жорен часу, що перемелюють ілюзії на муку...” (с.49). “Епідемія каннібалізму і СНІДу, криза комунізму і балканський апокаліпсис (с.52). “Вмираюче століття... занурюється в сон, але його порушують ще моторошніші сучасні привиди”. (Там само.) Час мутацій минув, тому вони... сприймаються як належне, як нормальне реалістично віртуальне явище” (с.120). “Істерія і насильство, вкупі із сентиментальною маячнею”... (с.81). І нарешті: “Божевільні 60-і, перекинувшись догори ногами, обертаються не менш ексцентричними і примхливими 90-и. Фаталістичний гедонізм кінця століття – криве віддзеркалення надмірностей його середини...” (с.90). Важко позбутися підозри, що це – довільно вибрані уривки кіноесеїв, а не, скажімо, сучасні варіації на тему “Der Untergang des Abendlandes”, хоч і мода на Шпенглера давно у нас уже минула.

Хоч як дивно, Україна, в якій кіно начебто безперервно агонізує, неодноразово з’являється на сторінках “33-х”. Розділом про Кіру Муратову, не без підстав абстраговану Плаховим од вітчизняного сіне-контексту (“навіть підданство у Муратової було не російським, не українським і не радянським, а румунським”... (с.205); “на батьківщині Муратову встигли обвинуватити в людиноненавистстві...” (с.212), – ну, це вже очевидне перебільшення (тому і розділ цей у книзі є найбільш спірним). Схидним натяком, із реверансом у бік “східних колег” (Поки ми з успіхом боролися з тіннями забутих предків – від Ейзенштейна до Бондарчука – китайці показали, що значно тонше і глибше засвоїли “уроки російської”, (с.415). – І начебто не Параджанов конкретно мається на увазі, а трохи неприємно). Епізодичним оммажем – короткою історією візиту Бертолуччі на могилу Довженка (с.18) або ж екзотичною ланкою в ланцюгу побутових замальовок Нижнього Іст-

Сайду (“Перетнеш вулицю – і починається угорський квартал, а поряд із ним – український, де в ресторанах дають борщ і галушки...” (с.126). Пу, дякуємо і за це.

Книгу видано за підтримки телеканалу “1 + 1”, котрий вкрай рідко показує саме ті стрічки, про які пише Плахов. (Іноді – все-таки – в рубриці “Аргумент кіно”, з блискучою прелюдією В. Войтенка). Та мені б не хотілося торкатися цього питання ..., аби раптом не стало зрозуміло, що і цих винятків із правила було забагато для нашого вередливого, лінкуватого глядача. Сподіватимемось, втім, що читач наш виявиться допитливішим (за глядача). Будемо оптимістами, як Андрій Плахов, що закінчив свою книгу оксюморонним і двозначним афоризмом: “Кінець світу настав вдало”.

Олег Сидор-Гібелінда

І. Незалежний культурологічний часопис

Для мене особисто часопис «Ї» (зізнаюся, що переглянув не всі, а «якусь» п’ятірку доступних мені номерів, тому прошу узагальнення ці сприймати з урахуванням умовної числової синекдохи) – взірць інтелектуального колажу. Але тільки поверховий погляд сприйме цей жанр як вторинний чи службовий – жанр, що зіграв вирішальну роль у процесі самовизначення кубізму, дада, сюрреалізму і поп-арту. Але колаж і часопис? Ба, цікаво.

«Ї», зауважимо, дуже-дуже-дуже дивний часопис. Він, водночас, і старосвітський (у вищому сенсі цього слова), він і гіпермодерний (один з останніх №№ присвячено війні у Сербії), оксюморонно позачасовий (у номерах австрійському і гебрійському багато авторів минулого) — і підкреслено актуальний. Бо що може бути актуальнішим – 1998 – “Пової Європи” (№ 13)?

Придивимось уважніше до нього. Рубрики відсутні, як і перед- та післямови, і це зрозуміло: вони б порушили струнку цілісність жанру, тиху єдність аркуша, привносячи на його територію зайву для нього стереоскопічність. Але замість перспективи (повіримо Флоренському: годі чекати од неї бодай відносної об’єктивності) – неперервна течія текстових смуг. Розділяючись надвое, аркуш уподібнюється прапору неіснуючої держави. Це враження оманливе, це зрозуміло вже з обкладинки: зіставляються смуги близьких за спектром кольорів, а то й відтінки одного кольору: жовтий / оранжевий (№ 7), світло-зелений і хакі (№8), блідо-голубий і лазур (№ 13) і т.ін. – тоді як у державних кольорах перевага надається кольоровому контрасту, чому ми самі – яскравий приклад, але далеко не унікальний (прапор України відчутно перегукується з прапором Багамських Островів). «Прапоровість» «Ї» – суто фіктивна, як і фіктивним є для нього принцип інтерактивного читання, до якого ми б мали схилитися думкою з огляду на несинхронність текстових потоків, завдяки яким поліфонія превалює над заявленою бінарністю композиції (бінарність жанрова – особливість моднячих “Тлероми” і «Феміністичних роздумів»)... До якої, з