

Скуратівський Вадим Леонтійович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України,
професор Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

Довкола рухомого першозображення: синхронія та дихотомія

Початок 1890-х рр. і десь середина того ж десятиріччя — то дебют «рухомого зображення» (себто кінематографа).

Отож винахід Едісона (літо 1891-го), а по тому винахід і братів Люм'єрів (весна-літо 1895-го): 10 секунд «рухомого зображення», створених великим американським інженером, і 50 секунд, похідних від інженерної ж віртуозності тих французьких братів-підприємців.

Отже, всього лише хвилина на вже стотисячному циферблаті ноосферного часу (себто вже розумної, не тваринної присутності людини в біосфері). Хвилина, з якої і розпочинається, безперестанку побільшуючись, сказати б, всеприсутність у цивілізації «рухомого зображення» всіх його нині вже незліченних технік, «жанрів», стратегій — усіх його різновидів.

Але тут зосередимось лише на тій Хвилині Едісона — Люм'єрів, на тому «рухомому першозображенні».

Отож 1766-й рік. Що у ньому німецький просвітник Лессінг, ніби змобілізувавши вже чи не віртуозний аналітичний апарат молоді новонімецької думки, надрукував свій трактат «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» з дивовижною когнітивною чіткістю окресливши там ті межі-границі. Поміж «просторовими мистецтвами», що віддають саме «простір, тіла в ньому», і поезією (власне словесністю), яка відтворює передовсім — час.

Трактат Лессінга — інтелектуальний рекорд чи не всіх ноосферних часів. Принаймні, методологічна вершина не лише німецького Просвітництва: свого роду Монблан мистецтвознавчих, літературознавчих, спеціально «антропологічних» аргументів, які ніби незаперечно доводять давній — дуже давній — поділ художньої праці людства на її ніби неунікно дистанційовані одне від одного масиви.

«Просторові» (скульптура, малярство). «Часові» (поезія і взагалі письменство).

Згадана Хвилина Едісона-Люм'єрів, що у ній з невідпорною пе-

реконливiстю постає єднiсть простору i часу — то справдi шiстдесятисекундна генiальна полемiка з усiєю iнтелектуальною єднiстю генiального трактату. Грандiозна ж знаково-семiотична революцiя у довжелезному ноосферному часi. У самому епосi людської присутностi у свiтовому бiосферному часi-просторi.

А проте все ж таки уточнимо характер цiєї «кiнополемiки». «Рухоме зображення» у своїй появі «популярне» ще й досi i видається щасливою iнженерною знахiдкою, якоюсь технiчною iмпровiзацiєю кiнця позаминулого столiття. Але, схоже, насправдi перед нами явище саме ноосферного значення. Явище iсторично неунiкноi, буттєво автентичноi, вкрай об'єктивноi знаковоi фiксацiї часопросторової процесуальностi свiту (принаймнi, нашого свiту). Цiєї абсолютної його онтологiчної першоознаки, першохарактеристики. Першореальностi, у якiй ми перебуваємо.

Те, що постало на людському оцi у кiномолекулі Едiсона-Люм'єрiв, було водночас i вочевидь наiвним запереченням Лессiнгової першотеми у «Лаокоонi», i також дiалектично-генiально, справдi щасливим вирiшенням-розв'язанням тiєї фундаментальної, внутрiшньо драматичноi дихотомiї, покладеної в основу i того трактату i самої людської культури.

Отже, за Лессiнгом «мистецький час» проти «мистецького простору» i навпаки? А чому б їх не об'єднати, як у тих — справдi ще лабораторних — кiнопримитивах.

I тут маємо нарештi згадати, що взагалi-то художня культура вiд самого свого палеолiтичного дебюту i далi — безнастанно, тисячолiттями, намагалася об'єднати i те й друге. У той чи той спiсiб.

Так, усе свiтове письменство, на основi своїх суто мовних зусиль, а мова передовсiм часове утворення — вибудувало грандiозну, умовно вiзуальну, але безумовно сугестивну суму тих чи тих «видовищ». Примiром, природний чи мiський та сiльський пейзаж у романтичнiй чи реалiстичнiй лiтературi. Зрештою, вся європейська лiтература розпочинається з гомерiвського, пiдкреслено «вiзуального» епосу, залишивши по тому чи не еверести таких видовищ, що їх пасма поменшуються-закiнчуються лише десь у позаминулому чи минулому столiттях з їх майстерною пейзажистикою.

З другого боку художньоi дiяльностi i самої людської цивiлiзацiї: будь-яке «зображення» тут вiддає «простiр i тiла в ньому» («Лаокоон»), але неунiкно має клопоти з «часом». Його як тут побачити?

I от нiби «раптом», технологiчним експромтом, у тисяча вiсiмсот дев'яностих i з'являється те семiотичне утворення (а чи технологiч-

не новоутворення), яке в усій очевидності узгоджує — у самій своїй структурі — Час і Простір.

Відповідно винахід Едісона-Люм'єрів видається, отже, як компенсаторний прилад, який з дивовижною інформаційною переконливістю робить те, що згадані сфери людської культури робили, докладаючи неймовірних естетичних зусиль, або взагалі не могли нічого робити. Якийсь особливий ноосферний інстинкт, ще й досі доволі не досліджений-пояснений, конче веде культуру до появи того приладу, який, нагадаємо, спочатку видався сучасникам (включаючи самих винахідників) ледве чи не «ярмарковою іграшкою» (Едісон), а чи технічно-інженерним набутком задля набагато перспективнішого проекту (омріяна Люм'єрами висококласна кольорова фотографія для сімейних альбомів).

І надзвичайно характерно, що література «кінця століття», чи не паралельно з появою того технічного «дива», намагається, і чимраз естетично переконливіше, віддавати «простір і тіла в ньому»: так званий імпресіонізм тодішньої європейської літератури.

Скажімо, нині забутий австрійський письменник, ентузіаст того напрямку Петер Альтенберг, чи не синхронно з першими Люм'єрівськими кіносеансами, зрештою, нічого не відаючи про них, 1896-го року друкує «сценаріоподібну» за своїм характером книгу «Як я те бачу» [1].

Проте така література, попри всю свою «візуальну» майстерність, неunikно наштовхувалася на, сказати б, «зоровий бар'єр» своїх оповідних можливостей, неunikно «обмежених» словом, його семіотично-інформаційними межами.

А поряд з тим, образотворчі мистецтва, і його митці, і його теоретики, знов-таки чи не синхронно з появою «рухомого зображення», раптом пригадали доти ніби призабуту категорію «часового розгортання» у будь-якому зображенні, у будь-якій картині.

Для розуміння цієї тези не зайве нагадати про дивовижний «часовий» рефлекс Бориса Пастернака на, власне, «Лаокоона» (славетна мармурова група родоського скульптора Аггесандра): Ахматова у своєму вірші, присвяченому поетові, дякує йому — «за то, что дым сравним с Лаокооном».

Вірш цей був написаний чи не рік у рік, коли Ейзенштейн пропонував своїм студентам уявити собі Лессінга — у кінозалі...

Відтак мистецьку історію — і часовословесну, і зображально-просторову — «на часі» можна розглянути (метафорично, зрозуміло) як того чи того полемічного градуса «суперечку-з-Лессінгом». Котра,

як бачимо, вочевидь закінчується з появою «рухомого зображення» — кінозображення (хай навіть у тій лабораторній, ембріональній його якості — 1891–1895 років).

Але далі нагадаємо про ще один полемічний сеанс ноосфери довкола Лессінгового «Лаокоона» і, схоже, чи не найбільшого значення у спротиві людської цивілізації фатальній тезі про одвічну «несумісність» у її семіотично-знаковій праці Простору і Часу.

Нагадаємо у зв'язку з цим, що в буремному Травні 1968-го французький міністр культури Андре Мальро — і водночас останній великий коментатор і самої світової культури, і самої світової історії — мимохіть заніс до свого нотатника репліку одного відвідувача-антрополога: за останні сорок років ми дізналися про людський мозок більше, аніж за останні п'ять тисяч років [2].

Саме тоді і там стрімко постає уявлення, а власне вельми продуктивне розуміння цілком конкретної взаємодії просторової і часової інформації у самій архітектурі людського мозку, що В ньому ліва його півкуля продукує мову-мовлення, право-просторові уявлення-утворення. Потому на інших поверхах цієї дивовижної архітектури так чи так узгоджується акумульоване тими обома півкулями.

Ось так, десь від перших лекцій великого француза Поля Брока з теоретичної та оперативної хірургії (1840–1850-ті роки), лекцій, що у них на карті людського мозку постала вповні конкретна локалізація тих чи тих центрів мовлення, а за тим, з подальшим уточненням великим англійцем Х'юлінгем Джексоном явищ афазії (порушень мовної норми у тих центрах) і, нарешті, з остаточним виявленням Брока і Джексоном так званої дуальності мозку з її стільки ж різнонаправленими, скільки і узгодженими поміж собою функціями.

З дивовижною послідовністю подвиг видатних неврологів на-самкінець того століття знаходить своє продовження-завершення у самій появі устрою Едісона-Люм'єрів, у самій його будові.

Це перша і на той час найдовершеніша модель людського мозку в геніальній взаємодії простору і часу.

Отак авангардистська неврологія того століття «пояснила» структуру людського мозку, а Едісон-Люм'єри її «показали».

І лише десятиліттями потому, наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років поступово надходить набагато більше розуміння раніше небаченого феномена культури: «рухоме зображення» — технологічними засобами створений точний сколок виявленого немалим колом наукових дисциплін передовсім природничих. Дисциплін, що створили всі ті засоби, які і подали свого роду цілісний портрет

людської свідомості, а власне, людського мозку, який віртуозно поєднує те, що свого часу в розпалі Просвітництва, постало у вигляді глибоко продуманої, але за обставинами доби нерозв'язаної дихотомії у великому німецькому трактаті [3].

Інтелектуальна ініціатива до розв'язання і взагалі до розуміння тієї дихотомії і можливій тут ролі «рухомого зображення», безперечно, належить підрадянському авангарду 1920-х. Цей авангард — плідне і водночас трагічне продовження «срібного віку», нещадно призупинено і просто брутально ліквідоване «віком залізним» — стрімким становленням радянського тоталітаризму.

Два репрезентанти того авангарду — Сергей Ейзенштейн і Александр Лурія — у різний методологічний спосіб представили своє пояснення «рухомого зображення» через психологію, а певні сюжети самої психології через те «зображення» обидва дослідника, як ніхто у тогочасному світі, зрозуміли, що людський мозок «знімає» довколишній світ, у повному розумінні, так само як кінокамера. А саме те «рухоме зображення» — рухома модель відповідних психічних процесів.

Так тоді і закінчилася методологічна зустріч справді піонерської психології і так само автентичного розуміння самого колосально значення феномена «рухомого зображення».

...А між тим драма згаданої першохвилини цього зображення безперестанно перетворювалася на його ніби вже Космос, який відтак безперестанно розширюється, як власне і Космос з його ноосферною «ектропією» і катастрофальною «ентропією».

Примітки:

1. «Альберт йшов туди з молодого дівчиною. Вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, ворота, тихий вестибюль, тихі сходи» і т. д. Це із давнього львівського переказу Альтенберга. Перекладач — молодий шанувальник Іван Франко, котрий так захоплювався «оком Нечуя-Левицького». Нагадаємо, що 1904-го на відкритті у Львові пам'ятника Міцкевичу львівські городяни з цікавістю спостерігають, як для «сінема» знімають і той пам'ятник, і поетового старенького сина біля нього.

На еміграції той перекладач ще дожив до тріумфу параджановських «Тіней».

2. Про самого Мальро (зокрема, про Мальро-кінорежисера і кінотеоретика) див. у наших ст.: «Пам'яті Андре Мальро» (Всесвіт. — 1877. — № 4.); «Олександр Довженко та Андре Мальро: про одну не зустріч» (Кіно-Театр.

— 2009. — № 2) та в кн. «З кінематографічного записника». К. : «Кіно-Театр» / «Арт Книга». — 2017.

3. Про естетичні наслідки цієї дихотомії (включаючи у царині «кінозображення») див. колосального значення цикл робіт академіка Вяч. Вс. Іванова, видатного мовознавця, мистецтвознавця — і, серед іншого, видатного українця. Передовсім фундаментальний його витвір: Вяч. Вс. Иванов. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. I. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской литературы, 1968.

Саме цьому дослідникові автор наразі завдячує своїм інтересом до «ранніх форм кіно».