

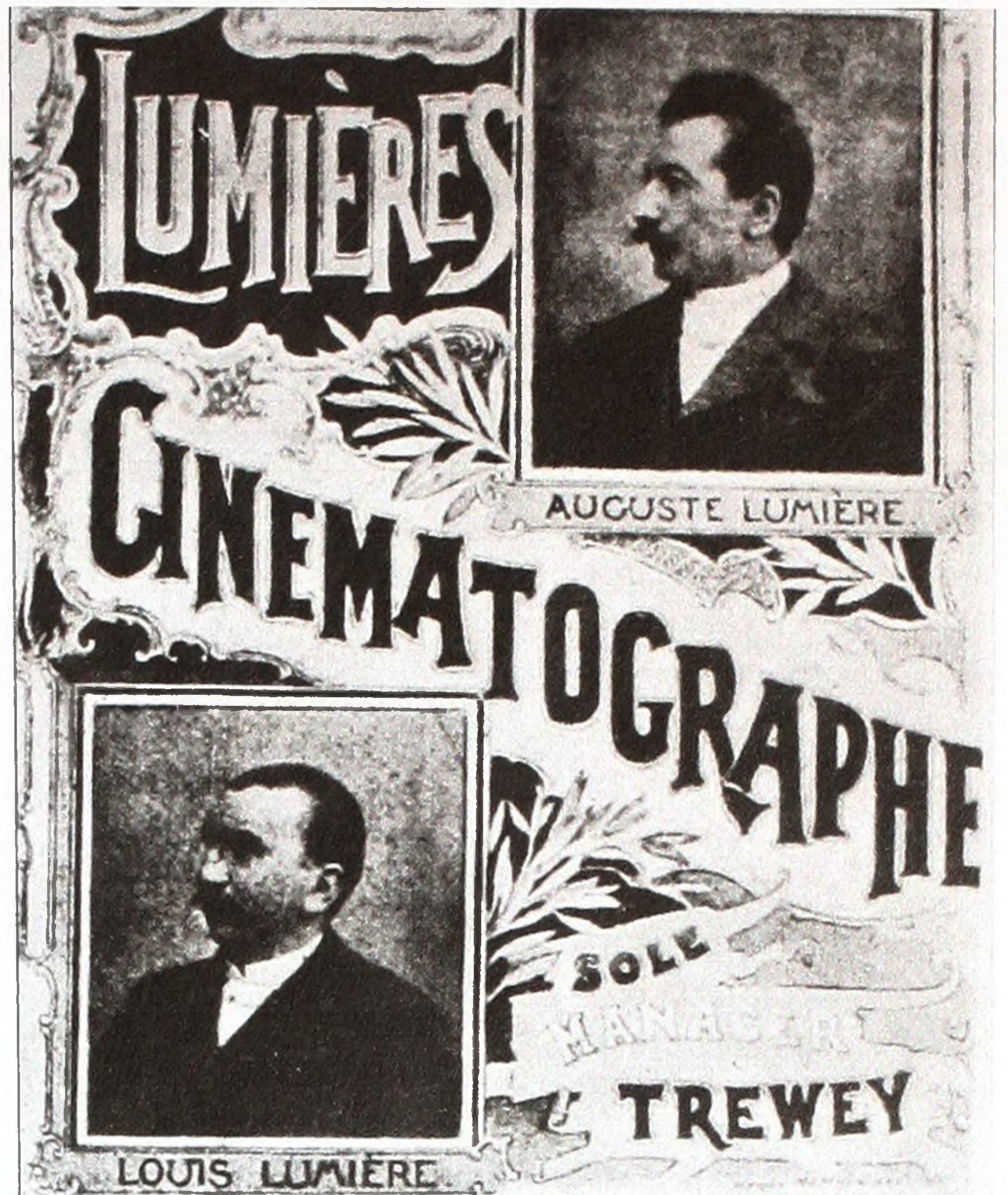
Із нотаток назустріч 120-річчю кінематографа

Вадим Скуратівський

Усередині ХХ століття антропологія твердо встановила: на порозі Верхнього Палеоліту людина вже мала анатомічно вповні розвинений мовний апарат, фізіологічне знаряддя для мовлення. Чи і як саме користувалася людина цим знаряддям – невідомо. Принаймні вона вже мала «соматичний» майданчик для свого семіотично-лінгвістичного старту. Приблизно тоді ж розпочинається і образотворча діяльність людини. Ось так і закладаються підвалини людської комунікації – і мовної, і зображальної, котра і є першоосновою культури, головним інструментом «ноосферного» процесу.

А по тому треба було ще кільканадцять тисячоліть, щоб людина автентично відрефлексувала просторово-часову основу цієї першооснови. У середині ХVIII століття Лессінг, що з його тез Ейзенштейн зазвичай розпочинав свої «вдіківські» лекції – і взагалі своє кінотеоретизування, – докладно говорить: основою мовно-літературної діяльності людини є час, а діяльності зображально-образотворчої – простір¹. Невдовзі Лессінгові тези мимохитіть потвердив К'єркегор у своїй філософській есеїстиці² (на це теж звернув увагу Ейзенштейн). А вже насамкінець ХІХ століття ці тези так само мимохитіть, але теж незаперечно, перетворила-перемінила – ще у своєму «технологічному дитинстві» – щойно винайдена кінематографічна техніка, хронологічний відлік якої не точно, але традиційно розпочинають з винаходу братів Люм'єрів.

Наприкінці 2015-го відзначатиметься 120-річчя винаходу кінематографа. Себто «рухомого зображення». Свого часу Маркс запропонував для означення – спочатку годинника, а потім фотографії – характерний термін «філософські інструменти»³. Тобто технологія, яка «інженерно», маніфестаційно оформлює, з особливою наочною перекон-



Брати Огюст і Луїз Люм'єри – засновники кінематографа

ливністю, буттєві, онтологічні першовеличини нашого існування. Отже, годинник «протоколює» час, а, скажімо, фотографія – простір⁴. З цього погляду кінематограф – то теж філософський інструмент, та ще й найвищого рангу. Він абсолютно точно «протоколює» час і простір – найголовніші координати світового буття – у їхньому одвічному поєднанні⁵.

Саме цей «філософський інструмент» відповідно дозволяє нам з особливою переконливістю вибудувати ретроспективу чи не всієї попередньої комунікативної суми людської присутності на Землі. Ретроспективу Слова всіх його історичних, естетичних і т. п. форм і формацій, які, за всіх своїх семіотичних зусиль, аж ніяк не могли справді об'єктивно віддати – простір. Адже навіть найтривіальніший кінокадр це робить, у певному розумінні, вправніше, аніж, скажімо, найбільші віртуози-пейзажисти світової літератури⁶. Так само будь-яке зображення, починаючи

¹ Див. першу вітчизняну роботу: Г. Д. Миленька. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга. – К.: Освіта України, – 2013.

² Див. про це у дисертації данського мислителя «Поняття іронії». Характерно, що Ейзенштейн зафіксував передкінематографічні рефлексії К'єркегора, а видатний коментатор Ейзенштейнської спадщини, академік Вяч. Вс. Іванов, переклав великого мислителя з данської на російську.

³ У чернетках до «Капіталу». Зрештою, термін цей, схоже, «позичений» Марксом із просвітницького словника ХVIII ст.

⁴ Дуже характерно: щось схоже на таке розуміння фіксації часу-простору постає... у притчевій мініатюрі про винахід кишенькового годинника, написаній молоденьким Коцюбинським для дітей, і в його ж оповіданні про «містику» фотографії «Посол від чорного царя» (і те й друге за своєю по-явою характерно «синхронне» винаходу Люм'єрів!).

⁵ Див. про це у класичній праці Андрія Тарковського «Запечатленное время».

⁶ Можна порівняти, приміром, блискучу літературну пейзажистику Нечуя-Левицького (за словами Франка, найпроникливіше «око» українського

від наскельних чи печерних малюнків аж до доби найсмільчивіших з-поміж авангардистів, не в змозі конкурувати з «часовою» енергією того ж кінокадру⁷.

Отож, «рухоме зображення», що з'явилося понад століття тому, облаштувало справжню семіотичну революцію у комунікативному просторі культури, ноосфери у всьому її попередньому обсязі⁸. Тепер на часі приступити до створення всієї ретроспективи докінематографічної комунікації, що у ній Слово і Зображення тисячоліттями намагалися, кожне у своїй царині, зробити те, що може зробити лише «рухоме зображення». Цей справді «філософський інструмент», який – і тільки він – справді у змозі віддати діалектичне поєднання часу-простору в нашому – і взагалі у всьому – світовому бутті⁹.

Лессінг у своєму славнозвісному трактаті «Лаокоон, або Межі мистецтв» чи не геніально змалював ті межі. Ніби для того, щоби по тому людство усунуло їх – у кінематографі. Світове кінознавство дуже характерно розпочинається з усесвітнього шоку довкола «рухомого зображення». Зі свого роду інтелектуально-психологічної травми цивілізації, яка, «широко закритими очима», впродовж перших десятиріч того «зображення», дивилася на нього, не дуже-то спочатку розуміючи, що ж то за диво, і не дуже-то розуміючи саме те своє подивування¹⁰.

Нині ж характер того дива має, нарешті, здобути чітку інтелектуальну «легітимацію» як грандіозне підсумкове явище завершення тисячоліть і тисячоліть семіотичних мандрів людства у його комунікативних лабіринтах, де Слово і Зображення необхідно-неуникно перебували при неодмінному тоді розподілі «знакової праці». Кінематограф як «рухоме зображення» ніби геніально просто усунув той поділ – у напрямі згаданого діалектичного поєднання, у своїх «знаках», того, що попередня доба, за згаданими своїми обставинами, ще не могла поєднати.

Відтак належить розпочати в режимі гранично послідовної систематизації роботу над усіма класами, всіма рядами явищ, пов'язаних із цією революцією, яка, за багатьма своїми наслідками дорівнює, приміром, так званій «неолітичній революції», котра, у відповідну епоху, абстрактно перемінила сам спосіб трудового, «індустріального» перебування людини у перших колах «ноосфери».

Отож починаймо цю роботу?

красного письменства) і... нині, на жаль, призабуті кінопейзажі нібито «наївної» екранізації «Наталки Полтавки» Кавалерідзе (1936-й рік; блискуча операторська робота Георгія Химченка і Федора Корнєєва).

⁷ Починаючи з перших кінокадрів люм'єрівських «палеофільмів». Дуже характерна часово-добова їх приуроченість до тодішнього календарно-добового розпорядку: «прибуття поїзда» (отже, у строго визначений час); «обідній ритуал» у «Годуванні дитини»; «закінчення роботи» на виробництві (робітники, які залишають фабрику братів Люм'єрів).

⁸ Див. нашу спробу подати провідні сенси цієї революції: Кіно як «відкриття» людини: до 100-річчя кінематографа // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 1–2. – С. 65–88 (також: Киноведческие записки (Москва) – 1997. – вып. 34. – С. 62–78).

⁹ Див. про це у наших ст.: Із нотаток до проблеми кінозображення // Кіно-Театр. – 1999. – № 2. – С. 49–50; Кінозображення: ознаки спадкоємності // Кіно-Коло. – 2001. – № 11 (осінь). – С. 126–129; там же, – 2012. – № 13 (весна). – С. 43–48.

¹⁰ Див. у нашій монографії: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. – Ч. 1-2. – Київ. – 1997.



Іван Годяк

Батьки Івана Годяка – Василь (1888–1962) та Ганна (дівооче прізвище – Погорілець, 1888–1971) походили з українського села Грушатичі Перемишльського повіту Львівського воєводства (тепер Старосамбірський району Львівської області). Василь був українцем, а мати за деякими даними нібито мала польське походження. Вони переселилися до США у 1912 році. Тут, у місті Піттсбурзі (штат Пенсильванія), 16 квітня 1914 року в них народився первісток, син Іван, якому судилося стати видатним кіноактором (у родині було ще троє дітей). 1932 року родина Годяків перебралася у штат Мічиган і осіла в українській колонії в Гемтремку. Тут Іван здобув початкову й середню освіту, а в період між ними відвідував також українську вечірню школу. Іванів батько брав активну участь у громадському й культурному житті української громади, грав у театрі. Під впливом батька хлопець, захопившись театром, долучився до театральних вистав у зовсім юному віці. По закінченні школи 1930 року він хотів вивчати театральне мистецтво і навіть отримав стипендію у Вестерн Юніверсіті, однак через брак коштів у місті Гемтремк не зміг здійснити свою мрію.

У 1933 році Іван почав працювати в канцелярії фірми Шевроле. Попри це, прагнув спробувати свої сили у радіоп'єсах, однак спершу йому відмовили в роботі через сильний український акцент. Довелося попрацювати над вимовою, врешті його таки взяли на радіо. Участь у радіовиставах була спочатку безкоштовною, а згодом – за малу винагороду. Невдовзі колеги й слухачі визнали юнакові здібності, і управитель радіостанції порадив йому лишити канцелярію та взятись за драму. 1938 року