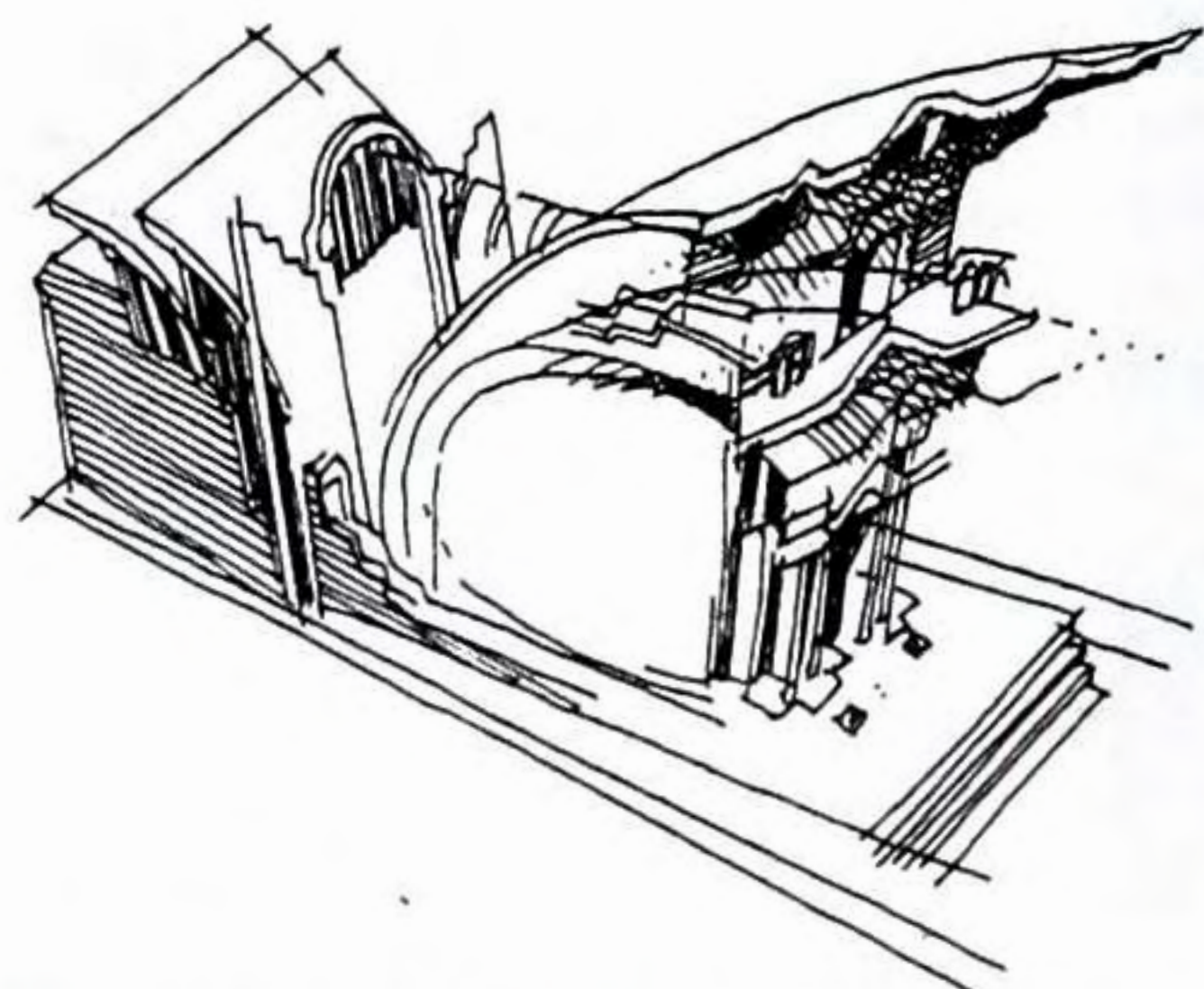


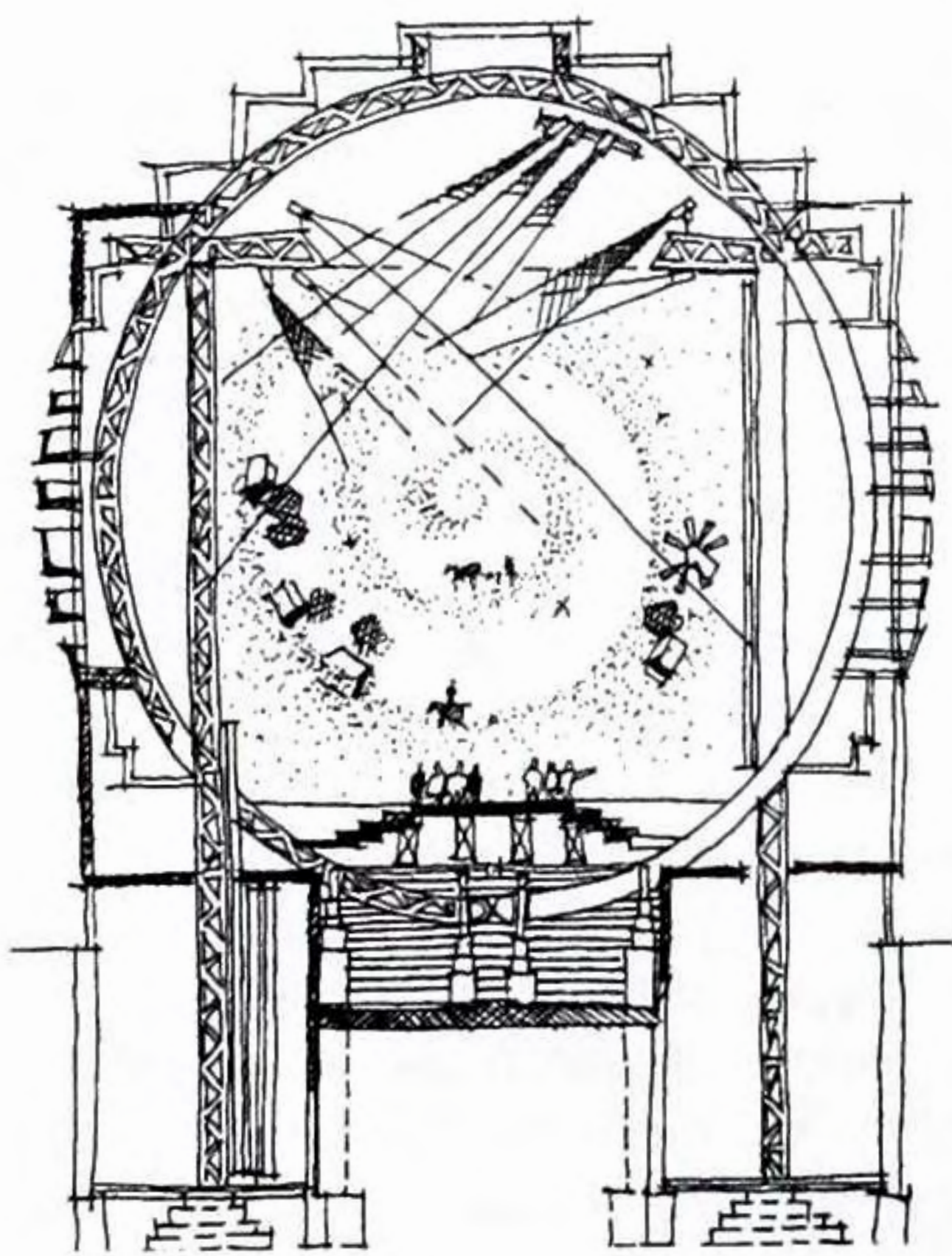
Текст кіно і



Євген Лисик.



В.Романюк. Проект дому Лисика.



М.Дмитришин. Проект дому Лисика.

струйовані ним костюми були дуже практичними й зручними для танцівників. Проектуючи костюми для балетів, не вивірював з них духу сучасності, навіть якщо вони були історичними. Дехто підмітив: "От побачите, через рік у цьому ходитимуть по вулиці". Справді, так було з ремінцями на костюмах у "Створенні світу", із в'язаними шапочками у "Меді". Просто Є.Лисик дуже проникливо відчував ритм життя, критики називали це "філософським симфонізмом художника театру". Гострота цього бачення ніколи не послаблювалась, бо його власний внутрішній світ був цілісним.

У його роботах часто можна зустріти різкі рухи, експресію, динаміку польоту, крила, бо художник прагне за будь-яку ціну відірвати глядача від землі. "Любити - це не означає дивитись одне на одного, це означає дивитися в одному напрямі", - писав Антуан де Сент-Екзюпері. Справді, Є.Лисик не сидів і не дивився на чийсь сльози, а намагався повернути заплакане обличчя в другий бік, туди, куди дивиться він сам - угору, до неба.

Сьогодні група архітекторів працює над створенням серії попередніх пошукових проектів споруди, призначення якої - надати притулок і зберегти спадщину Є.Лисика. Взялися за проектування навесні 1992 року викладачі та студенти архітектурного факультету державного університету "Львівська політехніка". У вітчизняній практиці досі не було проектування громадських споруд-аналогів. І завдання перед проектантами непросте - втілити в образ споруди, в її архітектуру образ і душу людини, задля увічнення пам'яті якої вона будуватиметься.

За темою проекту було розроблено кілька пропозицій. В одному варіанті (архітектор В.Романюк) автор побачив Дім Лисика як комету, що впала посеред Львова. Комета - символ яскраво-творчого життя Є.Лисика. У другому варіанті (архітектор С.Шкілер) - це має бути споруда, подібна і до величезного Шекспірівського театру, і до пасажу-подвір'я, перекритого скляним ліхтарем. Ще в одному варіанті (архітектор М.Дмитришин) Дім Лисика вирішений у простих супрематичних об'ємах і деталях. Головний експозиційний простір-сфера вкомпонований у величезний куб, розрізаний по діагоналі комунікацією-пандусом.

Кінематограф є специфічним явищем культури, явищем, що виникає в результаті особливого способу культурної діяльності. Тому і дослідження кіно передбачає специфічні засоби аналізу. Однак криза кінокритики почалася, мабуть, одночасно з народженням нового мистецтва: кіно є мистецтвом, тому постає питання первинності смислу або форми. Простіше кажучи, суперечки точилися навколо вічної ідеї, закладеної у самій природі мистецтва: важливіше "що" чи важливіше "як"? За сто років існування кіно відповіді були різні. Реалістична школа наполягала на тезі міметичності, максимально дзеркального відображення дійсності як єдино можливої прозорої форми, у якій зміст, таким чином, виступав би на перший план. Це стосується не лише горезвісного радянського соцреалізму. Реалізм як повноправний метод існував у французів, англійців, та й у інших, але найяскравіше виявився в американців наприкінці 1960 - на початку 1980-х років (пригадаймо хоча б "в'єтнамські фільми" Ф.Копполи, М.Скорсезе, Р.Стоуна). Семіотична школа акцентує увагу на знаковій системі фільму як тексту, що несе в собі набір загальнокультурних символів, смислів, значень, архетипів; значення фактично відсутнє, воно розчинене у формі і сприймається неусвідомлено, як таке, що вже відоме глядачеві, тобто носію певної культури, чия свідомість вже працює за згаданими формами. Тому "Тіні забутих предків" за символічною структурою збігаються із структурою свідомості європейського глядача, інакше кажучи, вони зрозуміліші, ніж японська "Імперія кохання". Таких прикладів філософських і мистецьких парадигм можна було б навести безліч. Романтизм, неофрейдизм, герменевтика, екзистен-

Інетта
ГРИНЬОК

К Р И З А теорії



ціалізм, філософія міфу, авангард, підхід за національною ознакою, когнітивістика і структуралізм - не лише форми дослідження, але і форми самих фільмів. Текст і дискурс існують в одному культурному просторі, вони взаємообумовлені, тобто певний фільм вимагає особливого бачення і підходу до нього. "Мері Рейлі" Стівен Фрієрз творить як притчу з фрейдистським підтекстом і аналіз її з позицій реалізму був би безглуздом. Отже, кожен фільм витворює нову граматику, створює новий стан і часом досвідчений критик, а тим більше, глядач, має забути все знане і бачене, щоб сприйняти нове, інше. Ті, хто зник до пояснень, запитують: навіщо був створений цей безглуздий фільм "Кримінальне читиво"? Що хотів ним сказати автор? Або: на що розраховував Джим Джармуш, створюючи свій нудний "Мрець", який чомусь вважається геніальним? Або: чи треба було Кірі Муратовій знімати такий довгий фільм про захоплення, якщо усе, що вона хотіла сказати, зрозуміло вже на десятій хвилині? А критикові й зовсім погано: треба ще якось пояснити бачене. Як бути, коли фільм "не вимальовується" в жодній із відомих парадигм? Творити нову? Чи робити компіляцію? Проблема переходить в іншу сферу, належність до "школи" вважається скоріше недоліком, аніж перевагою, новий метод тим більше суперечливий у наш час постмодерну, коли в кіно виникають індивідуальні, а не просторово-часові форми. Зараз у світовому кіно не вимальовується "напрям" такого масштабу, як неореалізм в Італії або експресіонізм у Німеччині. Єдиний компроміс для сучасного дослідника кіно - прийти до відомого і старого як світ постулату про єдність і взаємообумовленість сутності та форми (як у поезії ритм і рима го-

ворять більше, ніж значення слів, а слова іноді втрачають значення, залишається лише ритм і рима - настрої та відчуття).

Отже, специфічно "кінематографічного" засобу дослідження кіно - крім застосування професійної термінології - не вироблено. Методи аналізу фільмів, що ми перераховували, панували над усім культурним простором свого часу, пояснюючи не лише літературу і мистецтво, а й світ взагалі. Кожне явище в культурі виникає не випадково, культура розглядається як зріз, певна єдність у просторі й часі, філософія, політика, історія, мистецтво існують і діють одночасно, так би мовити "ідеї літають у повітрі", мистецтво і філософська думка не претендують на первинність опису світу. Було б спрощенням говорити, що суспільний і політичний стан народив філософію екзистенціалізму, а та, в свою чергу, - екзистенційну літературу, а ще пізніше за цими творами народилися фільми. Певний смисл може бути виражений у певній формі, а форма може обумовити виникнення смислу і його сприйняття. В умовах "поств'єтнамського" світовідчуття для американських кінематографістів існувала єдино можлива форма, що "прямим текстом" говорила про війну. Було настільки соромно і гірко, що, як кажуть, не до вивертів. У наш час інформаційної розрізненості навіть політичний сепаратизм, що поширюється у Європі та Азії, здається природним - таке вже в нас світовідчуття. Війни не торкають нас так глибоко, як мали б, принаймні я не зустрічала жодної людини, яка б щиро переживала трагедію Чечні або Югославії.

Отже, повертаючись до кіно, ми не можемо виголосити пануючого методу дослідження, стирається також поняття мистецької школи як

такої. Існує мова кіно як специфічного засобу рефлексії, активності культури. Але людство теж має одну Мову, що нараховує безліч мов. І мова кінематографа теж не є універсальною, а "поділяється" на певні мови зі своєю граматикою, лексикою, логікою. Їх можна опанувати, а можна й не опанувати. Отже, доречно було б розглядати кожен окремий текст і його побудову, а не весь кінематограф взагалі. Кінематографічна мова - синтез хронікальності й образно-семіотичних трансформацій - найуніверсальніше визначення. Трансформації, разом з тим, обумовлені також існуванням кінематографа в рамках певного горизонту простору і часу, яким може бути і державно-політичний та культурно-історичний вимір певної епохи. Тому дослідник, який розглядає окремий текст, сьогодні повинен мати спектр знань з історії, політології, філософії, мистецтвознавства і культурології, щоб на рівні окремого тексту знаходити приховані ланцюжки взаємообміну між вічними "що" і "як". 1989 року французький журнал "Ор кадр" випустив спеціальний номер "Теорія в кіно і криза в теорії". Журнал констатував кризу в науці про кінознавство. Теоретик Жак Омон так описав це загальне відчуття: "Передусім наголосимо: сьогодні немає ніякої пануючої теорії, більше того - немає взагалі ніякої видимої теорії. Немає нічого, що можна співставити з семіотикою 1965-1970-х, фрейдомарксизмом 1970-го, психоаналізом 1975-го, ані навіть з аналізом фільмів, у якому ми всі знайшли затишок наприкінці 70-х років. Якщо сьогодні і є певний пануючий науковий дискурс, то кожен знає, що це дискурс історії: дискурс проблематичний за самою своєю природою і такий, що переживає труднощі навіть у самовизначенні".