

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.036: 791.224 (477)

Брюховецька О. В.

**«ПОЕТИЧНЕ КІНО»: ФІЛЬМ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»
У КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 1960-х РОКІВ**

У статті проводиться паралель між фільмом «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (Студія імені О. Довженка, 1965) та концепціями П'єра Паоло Пазоліні. Під «візуальною культурою» мається на увазі не лише певний історичний об'єкт (1960-ті роки), але й специфічний підхід, який обґрунтовує вивчення образу в його культурному і соціально-політичному контекстах, не залишаючи при цьому уваги до специфіки візуальної мови. Питання співвідношення образу і реальності були в центрі теоретичних розробок Пазоліні, що базувались на матеріалістичному світогляді. Його «велике ототожнення» кіно і реальності засноване на уявленні про первинність дії. Наводяться й інші, але в чомусь подібні, постановки цього питання Вальтером Беньяміном, Зігфрідом Кракауером і Роланом Бартом, на основі яких може бути запропоновано новий підхід до вивчення радянського кіно і радянського уявного.

Ключові слова: «візуальна культура», «поетичне кіно», фільм «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов, П'єр Паоло Пазоліні.

Національна оптика завжди була ключовою для розуміння «українського поетичного кіно». Однак помилково розглядати «поетичне кіно» як специфічно українське явище, а тим більше як безпосереднє відображення якоїсь особливої «поетичності української душі». Спроби генеалогій «українського поетичного кіно», які здійснюються сучасними дослідниками (Лариса Брюховецька [3], Джошуа Фьорст [19]), створюють враження, що у нього є тільки предки і нема сучасників: так, наче воно саме-одне приймає естафету історії. Якщо ж для нього і знаходяться аналоги в інших національних культурах, то вони завжди в минулому. Таке «острівне» мислення не обов'язково спирається на розуміння нації як органічної цілісності, заснованої на спорідненості, байдуже, «кровній» чи «духовній». Іноді воно сполучається із конструктивістським підходом, за яким нації — це «уявлені спільноти» (Бенедикт Андерсон [2]). Навіть якщо національна оптика є тотальною, вона не є гомогенною. Відмінність між консервативним і кон-

структивістським підходами демонструють недавні академічні дослідження «українського поетичного кіно»: «Повернення до коріння. Українське поетичне кіно» Йоанни Левицької [8] та «Сцени належності: кіно та національне питання в радянській Україні протягом довгих 1960-х» Джошуа Фьорста [18]. Ця відмінність навіть заявлена в ключових метафорах, внесених в назви — «коріння» та «сцена».

Метафорою консервативного мислення є «коріння», яке позначає зв'язок із попередніми поколіннями. У цьому ключі Левицька прочитує назву «Тіні забутих предків», наділяючи її позитивним характером: «Про цей зв'язок, який є генеалогічним визначником національної приналежності, свідчить уже сама назва фільму, яка відкриває поетичну школу, — “Тіні забутих предків”» [8, с. 99]. У Коцюбинського і Параджанова ця назва має зовсім інший, негативний характер — це минуле, яке тяжіє над теперішнім, мертво, яке володіє живим. Метафорою конструктивізму є «сцена». На архівному матеріалі,

який пропонує Фьорст, професійний історик, простежується артикуляція, необов'язковий зв'язок національного матеріалу з мистецькою формою, що мав інституційну підтримку протягом «коротких шістдесятих», якими вони насправді виявилися для української культури. Автор наближається до висновку, що «українське поетичне кіно» є конструктором «українського поетичного кінознавства», яке розглядало «поетичне кіно», якщо скористатись висловом Лариси Погрібної, авторки книжки «Твори Коцюбинського на екрані» (1971), як вираження «національної субстанції духовної свідомості» [11, с. 129] — цей чотирикратний ідеалізм захищається авторитетом Гегеля, підтверджуючи тезу Девіда Бранденбергера про значення гегелівських елементів в марксизмі-ленінізмі [15, с. 93].

Підходу, заснованому на концепції відображення, слід протиставити інший, заснований на концепції артикуляції, розроблений в неомарксизмі (Луї Альтюссер, Ернесто Лакло, Стюарт Голл). Артикуляція розглядається не як вираження, відображення чи опосередкування, а як зчленування, «зв'язка» [23, с. 7–13], «випадковий, необов'язковий зв'язок» [20, с. 53]. Узятє з лінгвістики, де воно використовується для позначення характеру зчленування одиниць мови — фонем, морфем, — таке розуміння артикуляції поширюється на сферу соціального: ідеї та соціальні сили утворюють зв'язки, а не впливають одне з одного. Для соціальної практики та практичної теорії це означає можливість реартикуляції, яку Стюарт Голл називає «класовою боротьбою в мові» [21, с. 76–79]. Національне та класове прийнято розглядати як взаємовиключні аспекти, незалежно від того, чи цілісність нації сприймається як реальність, а класовий антагонізм як ілюзія, чи навпаки. Для матеріалістичного підходу важлива їхня артикуляція, їхній «необов'язковий зв'язок». «Необов'язковий» не в тому сенсі, що він є довільним (якраз навпаки, він історично обумовлений), а в тому сенсі, що він не є чимось природним, а отже, вічним, що він потенційно піддається зміні. Завдання нашого дослідження, однак, скромніше, воно полягає в тому, щоб доповнити національну оптику, включивши «поетичне кіно» в контекст «візуальної культури», водночас проблематизуючи той ореол скандальності (ледь не «лженауки»), яким останнім часом це словосполучення наділяється в українській академії.

Ключовою постаттю цього дослідження є П'єр Паоло Пазоліні як теоретик кіно. На жаль, в такому ракурсі він не достатньо прочитаний, за винятком Жілія Дельоза, який спирається на

нього в «Кіно-2: Образ-Час» (1985) [17]. Ще менш розробленою є подібність естетичних платформ Пазоліні і Параджанова, яку поки помічали дослідники творчості саме Параджанова (а не Пазоліні), хоча це теж лише поодинокі спроби. Один із небагатьох, хто вказав на паралель, — Любомир Госейко. В «Історії українського кіно» він зазначає, що Параджанов захоплювався творчістю Пазоліні, однак це подається як щось самоочевидне, що не потребує посилань [6, с. 188].

Пазоліні і Параджанов заявили про «поетичне кіно» одночасно — у вересні 1965 року. Пазоліні — у доповіді «Кіно поезії» на першому фестивалі Нового кіно в Пезаро [26] (що стала важливою інтелектуальною подією — серед слухачів доповіді були Ролан Барт і Умберто Еко, які згодом так чи інакше вступали в полеміку з ідеями, висловленими Пазоліні [26, с. 186]). Параджанов заявив про «поетичне кіно» фільмом «Тіні забутих предків», прем'єра якого відбулась 4 вересня 1965 року в Київському кінотеатрі «Україна». Прем'єра перейшла в публічний протест проти арештів української інтелігенції і стала однією із ключових подій української відлиги.

Нас не повинно зупиняти те, що Пазоліні говорить про «кіно поезії», тоді як українське кіно «поетичне» — це радше модуляції різних мов, ніж концептуальні розбіжності. Зрештою, в назвах завжди є щось необов'язкове. Так, «поетичне кіно» — це лише один із трьох варіантів, які використовував Параджанов. Як свідчить Святослав Іванов, крім «поетичного», було ще «живописне» й «асоціативне» кіно [7, с. 230]. В програмному тексті «Вічний рух» (1966) Параджанов використовував усі три варіанти, проте, схоже, схилився до «живописного», зізнаючись, що розглядає кожен кадр свого фільму як самостійну картину [10, с. 60]. Важливо інше — те ж саме стосовно себе стверджує Пазоліні [9, с. 238]. Назва «поетичне кіно» закріпилась, ймовірно, тому, що дозволяла протиставити його кіно «прозовому», що було домінантною формою репрезентації. Параджанов захищав «поетичне кіно» від конвенцій соцреалізму, наполягаючи, що поезія, на відміну від прози, не пояснює, «хто, де і куди». Але це не суперечило його довірі до реальності, бо реальність теж цього не робить, якщо вона, звичайно, не причесана гребінцем «реалізму». Те ж саме робив Пазоліні, який, визначивши кіно як «записану мову реальності» [27], виступав проти конвенцій класичного нарративного фільму. У протиставленні поезії та прози вони обоє стоять на боці «поетичного кіно», або, якщо скористатись висловом Пазоліні,

«оригінальної, онейричної, варварської, нерегулярної, агресивної, візіонерської якості кіно» [26, с. 178].

Перше, що впадає в очі в пазолінівській концепції «поетичного кіно», — це її зв'язок з питанням форми. Саме на цьому ми робили основний акцент в нашій попередній роботі, присвяченій цьому питанню, в якій концепцію «поетичного кіно» ототожнено із Якобсоною «поетичною функцією» (проекція осі селекції на вісь комбінації) [4]. У цьому ж напрямку рухається Ілля Вайсфельд, який визначає принцип побудови фільму «Тіні» через заміну логіки оповіді на логіку асоціацій [5, с. 27]. Поетичні асоціації не потребують логічних зв'язок каузального характеру, які лежать в основі принципу класичного нарративного фільму. Саме тому Параджанов може собі дозволити зняти фільм без жодного загального плану, та ще й фільм, дія якого відбувається в горах — у «Тінях» повністю відсутні звичні, «туристичні», силуети Карпатських хребтів. Тепер, коли принцип поетичних асоціацій апропрійовано «комерційним реалізмом» та баналізовано в «креативі» рекламних кліпів, те, що зробив Параджанов, вже не сприймається як новаторство, хоча й виглядає сучасно. Тому тодішні враження Девіда Кука сьогодні здаються дещо перебільшеними: «Не досить сказати, що «Тіні» порушують усякий нарративний код і репрезентативну систему, — здається, іноді фільм має намір деконструювати процес репрезентації як такий. Взаємозв'язок між нарративною логікою та кінематографічним простором — між точкою зору всередині та зовні кадру — підривається так послідовно, що більшість критиків після першого перегляду буквально не можуть описати те, що вони бачили» [16, с. 788] (альтернативну версію формалістичного аналізу нарративної структури фільму пропонує Богдан Небесьо [24]). Однак, якщо Кука це приводить до того, щоб вважати «Тіні» найважливішим фільмом відлиги, присвятивши йому — єдиному із усіх радянських фільмів цього періоду — окремий підрозділ у своїй енциклопедичній «Історії нарративного кіно» (1996), то звичайна радянська аудиторія сприйняла фільм як естетичний тероризм. У скарзі інженера з Дніпропетровська, надісланій на адресу студії Довженка, висловлюється те ж саме враження шоку, але в зовсім інших термінах: «Якщо хочете знати, що сталося зі мною під час перегляду «Тіней далеких [sic. — *Авт.*] предків», візьміть миску хорошого українського борщу, покладіть у нього півкіло меду й спробуйте їсти протягом півгодини... Це скаже вам про стан мого мозку на наступний день» [18,

с. 214]. Радянський глядач потребував «хто, де, куди».

Однак питання форми не є ключовими для Пазоліні, його розуміння «поетичного кіно», кіно взагалі, поміщається в контекст питання про онтологічний статус образу стосовно реальності, але не в дусі Гайдеггерового «Mitsein», як його пропонує розглядати Джон Опп [25], а виходячи із матеріалістичного світогляду, за яким первинний характер надається дії. «Образ стає реальністю, що говорить через об'єкти», — так Дельоз характеризує теорію Пазоліні [17, с. 28]. Реальність вже є мовою, а кіно, або, як його пропонує перейменувати Пазоліні, «аудіовізуальна техніка» [27, с. 197], репродукує цю мову. Пазоліні йде далі і висуває те, що ми пропонуємо називати «великим ототожненням». «Реальність, в остаточному аналізі є не більше, ніж кіно в природі», — заявляє він [27, с. 198].

Це може здатись наївним ідеалізмом у порівнянні з марксистською недовірою до образу, яке так влучно сформулював Барт, запропонувавши альтернативне «велике ототожнення»: «Ідеологія — це, в дійсності, уявне епохи, кіно суспільства» [13, с. 43]. Свого часу ще Брехт наполягав, що проста репродукція реальності мало що говорить про саму реальність. На цьому варто зупинитись докладніше, особливо ж тому, що цю тезу підхопив Вальтер Беньямін, ключовий автор для візуальної культури завдяки його піонерським дослідженням фотографічного і кінематографічного образу. Беньямін пише: «Креативне у фотографії є даниною моді. «Світ прекрасний» — от її точний лозунг. У ньому демаскується зміст фотографії, яка може надати будь-якій консервній бляшанці космічної значущості, але не може схопити жодних людських стосунків, де вона виникає, і яка вже у своїх найсхованіших сюжетах є радше предтечею продажності, ніж пізнання. Та оскільки істинним обличчям такої фотографічної креативності є реклама або асоціація, його законною опозицією є демаскування або конструкція. Брехт каже, ситуація ускладнилася аж так, що проста «репродукція реальності» менше, ніж будь-коли, говорить бодай щось про реальність. Фотографія заводу Круппа чи АЕГ майже нічого не говорить про ці інституції» [11, с. 62–63]. Хоча беньямінівський діагноз «креативності» фотографії підтвердився — сьогодні слово «креатив» є незмінним елементом професійного жаргону копірайтерів (не кажучи вже про точне вгадування мистецького жесту Енді Воргола), проте його співвідношення із пазолінівськими концепціями «поетичного кіно» і

«записаної мови реальності» є складнішим, ніж може здатись на перший погляд.

Пазоліні наполягає не стільки на тому, що образ «говорить», скільки на тому, що «говорить» сама реальність, яка відтворюється в кіно: «Усі ми на власні очі бачили знаменитий паровий двигун із його колесами та поршнями. Він належить нашій візуальній пам'яті та нашим снам. Якщо ми бачимо його в реальному світі, «він щось нам каже». Наприклад, його поява в голій пустелі *каже нам*, якою зворушливою є індустріальність людства, які велетенські можливості в індустріалізованого суспільства, а отже, і в капіталістів, щоб анексувати території нових споживачів. Водночас він *каже* декому з нас, що інженер цього двигуна — це людина, яку експлуатують, яка, попри це, гідно робить свою роботу для суспільства, яке є тим, чим воно є, навіть якщо це суспільство ідентифікують саме з експлуататорами» [26, с. 171].

Пазоліні далекий від ідеалізму, він не говорить про якусь абстрактну реальність. Як матеріаліст, він говорить про реальність людської дії, яка і є, на його думку, першою і найважливішою людською мовою. Реальність для нього — це «людська дія в реальності» [27, с. 198]. Стверджуючи це, Пазоліні висловлює також і застереження у дусі Франкфуртської школи: «Я цілком усвідомлюю особливий вид ірраціоналізму, який слово «дія» завжди неминуче несе з собою в філософії. Однак те, що вона домінує в сучасному світі і що ми не можемо її ігнорувати, є даністю. Ми не можемо уникнути насильства, що здійснює над нами суспільство, яке, приймаючи техніку у якості філософії, має схильність ставати все більш жорстко прагматичним, ідентифікувати слова з речами і діями, визнавати «мови бази-су» за «мови *rag excellence*» тощо. Іншими словами, ми не можемо ігнорувати феномен певного приниження слова, пов'язаного із занепадом гуманістичних мов еліт, які дотепер були дороговказами» [27, с. 198]. Таким чином, позиція Пазоліні насправді близька до позицій інших матеріалістів, а їхнім спільним знаменником можна вважати знамените прозріння із «Діалектики просвітництва», що в епоху пізнього капіталізму реальність стає продовженням фільму. Те, що Пазоліні, здається, має трохи більше довіри до реальності, до можливості людської дії в ній, мабуть, пояснюється відмінністю між активним і пасивним суб'єктами — між виробником образів і їх споживачем, між режисером і глядачем. Але Пазоліні стирає це розрізнення: «В реальності, ми робимо кіно живучи, тобто існуючи практично, тобто діючи. Все життя в сукупності

його дій є природним, прожитим фільмом; у цьому сенсі, воно є лінгвістичним еквівалентом усної мови в її природному і біологічному аспекті» [27, с. 204]. В своїй статті «Спостереження щодо довгого плану» (1967) Пазоліні розвинув цю тезу, ввівши темпоральний модус: фрагменти записаної мови реальності, плани, є репродукцією теперішнього часу, і тільки скоординована послідовність планів, яка виділяє найважливіші моменти, тобто монтаж, вводить минулий час. Пазоліні завершує свої роздуми ще одним «великим ототожненням»: «Монтаж здійснює з матеріалом фільму ... те, що смерть здійснює з життям» [28, с. 6].

Здатність реальності, візуальної поверхні життя, «говорити» цікавила також іншого представника матеріалістичної теорії візуальної культури, Зігфріда Кракауера, у роботі «Від Калігарі до Гітлера» (1947) [22]. Автор зосереджувався на тому, що можна було б назвати «соціальним несвідомим», хоча він не вживає цього терміна, його мислення ще надто залежне від психології мас лебонівського типу, що проявляється у відповідній термінології — це стосується насамперед його центрального поняття, чи радше образу «колективної душі», причому слова «душа» (“soul”), «ментальність» (“mentality”) і «розум» (“mind”) у нього взаємозамінні. Кракауер вважає, що візуальна репродукція реальності здатна схопити «глибинні шари колективної ментальності, які простягаються нижче виміру свідомості» [22, с. 6]. Він пропонує свій спосіб «читання» образу як реальності, що говорить через об'єкти, хоча ці об'єкти здаються дещо примарними: «внутрішнє життя проявляється в різних елементах і конгломераціях зовнішнього життя, особливо в тих, майже не придатних для сприйняття поверхових даних, які є сутнісною складовою екранної обробки. Записуючи видимий світ — незалежно від того, чи це поточна реальність, чи уявний універсум, — фільми дають ключі до прихованих ментальних процесів» [22, с. 7]. Екранні образи Веймарської епохи, на думку Кракауера, говорили, що німецька колективна душа розривається між тиранією та хаосом, зважуючись на безплідне бунтарство з туги за авторитарним режимом, і за всією цією драмою людських пристрастей стояв інфантильний дрібнобуржуазний жаль до себе і нездатність узяти своє життя у власні руки. Кракауер надає фільмам провидницької здатності: подібно до сомнамбули Чезаре із «Кабінету доктора Калігарі» (1919), фільм може говорити про майбутнє, хоча й, подібно до Чезаре, не усвідомлюючи цього, як «зізнання того, хто говорить уві сні» [22, с. 153].

Кракауер завершує свою книжку фразою: «Усе вийшло так, як на екрані». Сни Чезаре стали віщими.

Проблема «мови кіно» або «читання» образів поставала неодноразово, хоча це швидше мало характер повернення витісненого, ніж послідовної і когерентної розробки. В 1960-ті роки ця проблема розглядалась крізь призму семіотики і семіології, модних наук про системи знаків, на які покладались великі надії. Подібно до теорії артикуляції, вони походили з лінгвістики. Більше того, питання артикуляції було в центрі семіологічних дискусій про візуальність, оскільки від того, чи є в кіно подвійна артикуляція, залежало бути чи не бути йому мовою. Для Пазоліні мова кіно має подвійну артикуляцію. Дельоз підсумовує позицію Пазоліні стосовно цього питання так: «Здається, Пазоліні хоче піти ще далі за семіологів: він хоче, щоб кіно було системою мови, щоб воно було забезпечене подвійною артикуляцією (план — еквівалент монем, але також об'єкти, що з'являються в кадрі, — «кінеми» — еквівалентні фонемам). Він ніби хоче повернутися до теми універсальної мови. Проте він додає: це система мови [...] реальності» [17, с. 28]. Умберто Еко звинуватив Пазоліні в «семіологічній наївності» (хоча згодом знайшов в кіно аж потрібну артикуляцію) — Дельоз прокоментував це як «долю хитрості здаватися надто наївною тим, хто наївний, але надто вчений» [17, с. 28]. Теорію Пазоліні охрестили «реалізмом» і поставили поруч з «онтологією фотографічного образу» Базена. Але, хоча їхні ідеї іноді перегукуються, у першому випадку ми маємо справу з матеріалізмом, тоді як в другому — з ідеалізмом.

Пазоліні не тільки проголошує прихід «поетичного кіно», а й розглядає його в соціально-політичному, класовому аспекті, зокрема, критикує його за буржуазну невротизацію іншості, яка стає приводом для формальних експериментів [26, с. 176, 180, 185]. Формальні експерименти, якщо їх сприймати як самоціль, не йдуть далі заміни одного набору конвенцій на інший, протилежний: «не робити камеру видимою» — «робити камеру видимою» [26, с. 186]. Пазоліні не зупиняється на формі, як поету-марксисту йому важлива класова відмінність у мові, як режисеру-марксисту йому важлива класова відмінність у баченні. Він ставить питання: чи може кіно, «записана мова реальності», передати цю відмінність? І наводить приклад, який наче спеціально призначений для фільму Параджанова: «Погляд селянина, можливо, навіть цілого містечка чи області, що перебуває в доісторичних обставинах відсталого розвитку, охоплює інший

тип реальності, ніж погляд на ту саму реальність освіченого городянина-буржуа» [26, с. 177].

Попри те, що Пазоліні закидає кіно нестачу можливості, яка є в словесних мистецтвах, — «репродукувати мови різних соціальних обставин, реанімувати їх тому, що вони існують» [26, с. 177], саме це здійснює фільм «Тіні забутих предків» не гірше ніж повість Михайла Коцюбинського (1912), написана на матеріалі етнографічних досліджень. Навіть у Москві фільм показали на гуцульському діалекті. Незалежно від того, чи наявна в кіно подвійна артикуляція, вона не німе. «Записана мова реальності» включає в себе усну мову, адже реальність говорить не тільки образами. Більше того, — називаймо це стіною мови чи мовним *mise en abyme* — ми не можемо відокремити образи від слів. Параджанов теж був чутливим до мови класового/етнічного іншого. Ще у фільмі «Квітка на камені» (Кіностудія імені О. Довженка, 1961) він хотів «реанімувати» діалект шахтарів Донбасу. Однак тоді йому цього не дозволили. Сценарист фільму Вадим Собко заявив: «Якщо ми продовжуватимемо такий суржик у фільмі, ми вдаримо по собі нашою найважливішою зброєю» [18, с. 136]. На відміну від автентичної мови гуцулів, автентична мова шахтарів не могла бути «реанімована» на радянському екрані.

Там, де Пазоліні говорить про класове, радянський автор говорив би про етнічне та національне. Попри усі оптичні ілюзії офіційної ідеології, класовий антагонізм в радянській реальності був ще більшим табу, ніж сексуальні відносини. Відома теза, висловлена Борисом Гройом і розвинена Славоем Жижекком, що праця становить витіснене непристойне голлівудського кіно подібно до того, як сексуальність була витісненим непристойним радянського кіно, не враховує того, що в останньому праця сексуалізувалась і позбавлялась будь-яких зв'язків із політичною економією. Перефразовуючи Лакана, для радянського суспільства «виробничих відносин не існувало». Вони були замінені «службовими романами». Дійсне неприйняття класового підходу (усупереч декларативному його ствердженню) особливо помітне в деталях: радянська кінокритик Л. Погрібна невдоволена тим, що у фільмі Параджанова, на відміну від повісті Коцюбинського, причиною ворожнечі між двома родами виступають не «міфічні предки», а «цілком усвідомлений класовий антагонізм», — вона називає це «недоречним соціологізаторством» [11, с. 129]. Чи не був класовий аналіз витіснений і містифікований насамперед для того, щоб заперечувати на-

явність класового антагонізму всередині самого радянського суспільства, для того, щоб за міфом про безкласовість приховувати дійсну соціальну нерівність?

Радянське кіно взагалі не було «записаною мовою реальності», бо воно мало йти на крок попереду від реальності, зображувати її в поступальному розвитку. Так звана виховна роль кіно — це роль нарцисичного дзеркала, «ідеального Я» суспільства. Для того, щоб радянське кіно прочитати матеріалістично, потрібно не тільки шукати відповідь на питання, яке свого часу поставив Луї Альтюссер: «Які соціальні відносини складають радянську суспільну формацію?» [12, с. 13], а й шукати істину ідеалізму, приховану від

нього самого. Для цього варто ускладнити радянську теорію відображення психоаналітичним знанням про те, яке значення має дзеркальний образ для концепції досконало впорядкованого цілого. У психоаналізі будь-яка цілісність є хибно-впізнаваною, вона може мати лише віртуальний характер. Матеріалістична теорія візуальної культури розглядає образи кіно як відображення. Але це відображення уявного, або «уявного відношення до реальних обставин існування» (Л. Альтюссер [1]). Та це вже тема більшого дослідження. Тут достатньо зазначити, що «Тіні» перебувають значно ближче до пазолінівської «записаної мови реальності», ніж до радянського кіно.

Список літератури

1. Альтюссер Л. Идеология та державні ідеологічні апарати / Луї Альтюссер // Спільне. Журнал соціальної критики. — 2011. — № 3. — С. 42–47.
2. Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон. — К.: Критика, 2001. — 272 с.
3. Брюховецька Л. Прорив до вічного / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. — 2008. — № 5 (79). — С. 2–6.
4. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно» / Ольга Брюховецька // Світова кінокласика: збірник статей. Випуск другий. — К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «КМ Академія», 2002. — С. 103–117.
5. Вайсфельд І. Национальное — интернациональное / І. Вайсфельд // Искусство кино. — 1976. — № 9. — С. 28–36.
6. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко. — К.: Кіноколо, 2005. — 464 с.
7. Іванов С. Український художній фільм 1960-х років / Святослав Іванов // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. — К.: АртЕк, 2001. — С. 230.
8. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно / Йоанна Левицька. — К.: Задруга, 2011. — 124 с.
9. Пазоліні П. П. В паузах во время съемок фильма «Мама Рома». Магнитофонный дневник // Теорема / Пьер Паоло Пазоліні. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. — С. 238.
10. Параджанов С. Вечное движение / Сергей Параджанов // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 60–66.
11. Погрібна Л. Твори Коцюбинського на екрані / Л. З. Погрібна. — К.: Наук. думка, 1971. — 155 с.
12. Althusser L. Unfinished History / Louis Althusser // Lecourt D. Proletarian Science? The Case of Lysenko; [transl. by V. Brewster]. — London: NLB, 1977. — P. 7–16.
13. Barthes R. Upon Leaving the Movie Theatre / Roland Barthes // University Publishing. — Winter, 1979. — No 6. — P. 3. Цит. за: Polan D. V. Roland Barthes and the Moving Image / Dana V. Polan // October. — Autumn, 1981. — Vol. 19. — P. 41–46.
14. Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie // Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Stüdien zur Kunstsoziologie / Walter Benjamin. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. — P. 45–64.
15. Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956 / David Brandenberger. — Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. — 378 p.
16. Cook D. A. A History of Narrative Film / David A. Cook. — New York, London: W. W. Norton & Company, 1996. — 819 p.
17. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image / Gilles Deleuze. — University of Minnesota Press, 1989. — 344 p.
18. First J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s / Joshua First. — University of Michigan, 2008. — 352 p. — Режим доступу: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf.
19. First J. Ukrainian National Cinema and the Concept of the «Poetic» / Joshua First // KinoKultura. Special Issue 9: Ukrainian Cinema. December 2009. — Режим доступу: <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>.
20. Grossberg L. On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall / Lawrence Grossberg // Journal of Communication Inquiry. — 1986. — No 10. — P. 45–60.
21. Hall S. Rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies / Stuart Hall // Culture, Society and the Media / [ed. by T. Bennett, J. Curran, M. Gurevitch, J. Woollacott]. — London: Routledge, 1990. — P. 76–79.
22. Kracauer S. From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film / Siegfried Kracauer. — Princeton: Princeton University Press (Fifth Princeton Paperback Printing), 1974. — 361 p.
23. Laclau E. Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism / Ernesto Laclau. — London: NLB, 1977. — 203 p.
24. Nebesio B. Y. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film / Bohdan Y. Nebesio // Literature Film Quarterly. — 1994. — Vol. 22. — No 1. — P. 42–49.
25. Orr J. A Cinema of Poetry / John Orr // Post-War Cinema and Modernity / [ed. by John Orr and Olga Taxidou]. — New York: New York UP, 2001. — P. 133–141.
26. Pasolini P. P. The «Cinema of Poetry» // Heretical empirism / Pier Paolo Pasolini. — New Academia Publishing, LLC, 2005. — P. 167–186.
27. Pasolini P. P. The Written Language of Reality // Heretical empirism / Pier Paolo Pasolini. — New Academia Publishing, LLC, 2005. — P. 197–222.
28. Pasolini P. P. Observations on the Long Take / Pier Paolo Pasolini // October. — Summer, 1980. — Vol. 13. — P. 3–6.

O. Bryukhovetska

“CINEMA OF POETRY”: FILM “THE SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” IN THE CONTEXT OF THE VISUAL CULTURE OF 1960S

The parallel between the film “The Shadows of Forgotten Ancestors” by Sergey Paradzanov (Dovzhenko Film Studios, 1965) and the concepts of Pier Paolo Pasolini is developed. “Visual culture” includes not only certain historical object (1960s) but also a certain specific approach of its study, which grounds analysis of an image in its cultural and socio-political context without abandoning specificity of visual language. The question of relation between image and reality is in the center of theoretical reasoning of Pasolini. Materialist primacy of action lead him to his “big identification” between film and reality. Different but somewhat similar formulations of this question by Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, and Roland Barthes are also presented, on which a new approach to study of Soviet cinema and Soviet imaginary can be based.

Keywords: “visual culture”, “cinema of poetry”, film “The Shadows of Forgotten Ancestors”, Sengy Paradzanov, Pier Paolo Pasolini.

Матеріал надійшов 20.02.2013 р.

УДК 75.071.1(477):[130.2:116]

Ельфська Т. В.

ПОЕТИКА МІНЛИВОСТІ: МИСТЕЦЬКІ МЕДІА-МЕДИТАЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ГНИЛИЦЬКОГО ТА ЛЕСІ ЗАЯЦЬ

Статтю присвячено аналізу використання ефекту морфінгу в медитативних творах українських художників Олександра Гнилицького та Лесі Заяць (Інституції Нестабільних Думок) із серії «МедіаКомфорт» (2005–2008). Розвідку базовано на осмисленні феномену мінливості крізь такі протиставлення, як «абстрактне — реалістичне», «глибина — поверхня», «кінематографічність — живописність» та ін.

Ключові слова: медіа-арт, морфінг, мінливість, українське мистецтво, Інституція Нестабільних Думок.

Творчість Олександра Гнилицького, художника «незалежної перехідної епохи» [1, с. 633], або «епохи посткомуністичних трансформацій» [2, с. 153], або «нової хвилі» [14], або «південно-російської хвилі» [12], або представника «полістилізму» [9], або «дев'ятого валу» постмодернізму» [8, с. 78], або українського «трансавангарду» [20], або «українського неobaroco» [13, с. 121; 5] не може бути однозначно інтерпретована з огляду на полярну критику художника в науковій та популярній літературі. Він поєднує в собі протилежності: постає і новатором, і транслятором європейських традицій; і бунтівником, і дзенським монахом; і аутсайдером, і «просунутим» бізнесменом. Користуючись метафорою

медіамедитації та мистецтва мінливості, в цій статті зроблено спробу зосередитись на аналізі робіт з однієї серії — «МедіаКомфорт» (2005–2008), — зробленої в творчому тандемі українського художника Олександра Гнилицького та його дружини — Лесі Заяць (Інституція Нестабільних Думок, далі — ІНД).

Творчість Гнилицького — своєрідний артпо-сібник для пригадування того, що вважалося мистецтвом у минулих епохах. Це взірць постмодерністського мислення. Художник звертається й до хрестоматійних образів, таких як тема дзеркальності, анамофози, натюрмортів, просто красивих речей. До межі спрощені речі самі по собі, у Гнилицького, з одного боку — продо-