



СУЧАСНІ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ
СТУДІЇ

У ПРОСТОРИ
НАУКОВОГО ПОШУКУ
В.І.ФЕСЕНКО

2014
Випуск 11

ББК 83.3(0)я43

УДК 82

Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В.І. Фесенко.
Збірник наукових праць. Вип. 11. Гол. ред. Н.О. Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ,
2014. – 626 с.

Тематичний науковий збірник містить статті з проблем літературознавства. Розрахований на студентів-філологів, вчителів, викладачів та всіх, хто цікавиться проблемами повітніх методологічних концепцій та аналізу тексту.

Головний редактор – доктор філологічних наук, професор **Висоцька Н.О.**
Відповідальний редактор – кандидат філологічних наук, доцент **Бакіна Т.С.**

Редакційна колегія:

доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України **Гундорова Т.І.** (Київ)
доктор філологічних наук, професор **Штейнбук Ф.М.** (Київ)
доктор філологічних наук, професор **Кагановська О.М.** (Київ)
доктор філологічних наук, професор **Мейзерська Т.С.** (Київ)
доктор філологічних наук, професор **Несмелова О.О.** (Казань)
доктор філологічних наук, професор **Шимчишин М.М.** (Київ)
кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури
ім. Т.Г. Шевченка НАН України **Дубініна О.В.** (Київ)
кандидат філологічних наук, професор **Стулов Ю.В.** (Мінськ)
кандидат філологічних наук, доцент **Юрчук О.О.** (Київ)

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор **Горенко О.П.**
доктор філологічних наук, професор **Михед Т.В.**
доктор філологічних наук, професор **Пронкевич О.В.**

Збірник наукових праць перереєстрований ВАК України як фахове
видання з філологічних наук (літературознавство).
("Бюлетень ВАК України" №4, 2010 р., с.9)

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 13 від 23 червня 2014 р.)

Адреса редколегії: Україна, 03680 МСП Київ-5,
зул. Червоноармійська, 73
Київський національний лінгвістичний університет.
кім. 236, тел. 529 88 15

© Вид. центр КНЛУ, 2014

16. William Langland's The vision of Piers Plowman. Passus 14 [Електронний ресурс] / William Langland. – Режим доступу : <http://quod.lib.umich.edu/c/me/PPIlan/1:15?rgn=div1;view=fulltext>
17. William Langland's The vision of Piers Plowman. Passus 15 [Електронний ресурс] / William Langland. – Режим доступу : <http://quod.lib.umich.edu/c/me/PPIlan/1:16?rgn=div1;view=fulltext>
18. William Langland's The vision of Piers Plowman. Passus 17 [Електронний ресурс] / William Langland. – Режим доступу : <http://quod.lib.umich.edu/c/me/PPIlan/1:18?rgn=div1;view=fulltext>
19. William Langland's The vision of Piers Plowman. Prologue [Електронний ресурс] / William Langland. – Режим доступу : <http://quod.lib.umich.edu/c/me/PPIlan/1:1?rgn=div1;view=fulltext>
20. Salter, Elizabeth. Piers Plowman – An Introduction / Elizabeth Salter. – Oxford : Basil Blackwell, 1962. – 119 с.
21. Wenzel, Siegfried. Medieval Sermons / Siegfried Wenzel // A Companion to Piers Plowman ; [ed. John Alford]. – Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1988. – с. 155 – 172.

ТЕАТР І КІНЕМАТОГРАФ: ДІАЛЕКТИКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТОСУНКІВ

Наталія ВИСОЦЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядається представлена в діахронії еволюція науково-критичних поглядів на інтермедіальні стосунки між театром і кінематографом. З оперття на думки провідних фахівців у цій галузі (А. Базен, Б. Балаш, Е. Панофські, С. Зонтаг тощо) доводиться, що низка опозицій, на підставі яких відбувалися спроби розмежувати ці два види мистецтва (генеза, матеріал і метод, “точка зору” реципієнта, хронотопічна організація тощо), піддається деконструкції через постійні технологічні та естетичні зміни у параметрах обох медіа.

Ключові слова: інтермедіальність, театр, кінематограф, епізодія.

В статье рассматривается представленная в диахронии эволюция научно-критических взглядов на интермедиаальные взаимоотношения между театром и кинематографом. С опорой на идеи ведущих специалистов в данной области (А. Базен, Б. Балаш, Э. Панофски, С. Зонтаг и др.) доказывается, что оппозиции, служившие основанием для попыток размежевания этих двух видов искусства (генезис, материал и метод, “точка зрения” реципиента, хронотопическая

организация и т.д.), подвергаются деконструкции в связи с постоянными технологическими и эстетическими изменениями в параметрах обоих медиа.

Ключевые слова: интермедialность, театр, кинематограф, эпизация.

The paper examines diachronically presented evolution of scholarly and critical approaches to theater-cinema intermedial relationship. Based on the ideas of leading theorists in the field (A. Bazin, B. Balazs, E. Panofsky, S. Sontag) it is argued that the oppositions serving to differentiate between these two arts (origins, material and method, recipient's "point of view", chronotopic features, etc.), are subject to deconstruction due to constant technological and esthetic alterations in the media's parameters.

Key words: intermediality, theater, cinema, episation.

Якщо тяжіння різних мистецтв одне до одного, їхнє взаємопроникнення та взаємодія були помічені людьми і стали предметом рефлексії мало не з часів розкладу синкретичних духовно-творчих практик архаїчної доби, то театр і драматургія із зрозумілих причин почали з'ясувати свої взаємини з кинематографом лише на рубежі минулого століття. Протягом останніх десятиліть "вічні" проблеми взаємовпливу та синтезу мистецтв дедалі частіше розглядаються у координатах інтермедіальності, трактованої як черговий етап у розгортанні відповідного дискурсу. Запропонований, як вважається, А. Гансеном-Льове у 1983 р., термін "інтермедіальність" набув поширення завдяки семіотичному повороту в гуманітарних науках. Н. Тіщуніна слушно пов'язує цей процес із загальною зміною їхньої парадигми, позначеною, серед іншого, розумінням конвенцій різних мистецтв як їхніх "мов", а сукупностей цих мов у синхронії як "художніх систем"; виходом поняття "текст" за суто лінгвістичні межі; нарешті, впровадженням в ужиток та полісемантизацією терміну "медіа" [8, с. 149]. Зокрема, підхід до театру з позицій семіотики має на меті розуміння вистави як "комплексного явища", пов'язаного з одночасним функціонуванням низки семіотичних систем"[5, с. 76]. "Фактично", зазначає Ю.М. Лотман, "єдиний текст вистави складається, щонайменше, з трьох достатньо самостійних субтекстів: словесного тексту п'єси, ігрового тексту, створюваного акторами і режисером, і тексту живописно-музичного та світлового оформлення" [3, с. 421]. Отже у перспективі теорії комунікації є всі підстави віднести театр як простір перетину низки знакових систем до медіа, що дає право П. Паві у розвідці, присвяченій місцю цього виду мистецтва в сучасній

культури, розглядати його як інтегральну частину медійної мережі, що має системні зв'язки з іншими її компонентами. Характеризуючи різні типи інтермедіальності, Й. Шрьотер говорить, зокрема, про її синтетичну модель, тобто “злиття” різних медіа в один “супермедіум” або тотальне мистецтво, що має коріння у вагнерівській концепції *Gesamtkunstwerk* [18]. Особливу роль театру на шляху до втілення цієї утопічної мрії підкреслювало чимало діячів культури; адже театр з його споконвічно синтетичною природою, за висловом С. Зонтаг, потенційно мобілізує собі на службу всі інші види мистецтва [19, с. 149]. Можна стверджувати, що кінематограф також не уникнув його потужного гравітаційного поля. Мета цієї статті – простежити в діахронії теоретичне осмислення взаємозв'язків між двома медіа через діалектичну тріаду теза – антитеза – синтез.

Іронічно характеризуючи стосунки між театром і кінематографом як “інцестуальні”, Патріс Паві тим самим постулює генетичну філіацію останнього від першого (хоча деякі дослідники, і серед них відомий німецько-американський мистецтвознавець Ервін Панофські, вважають, що естетика “рухомих картинок” набагато більше зобов'язана малярству, ніж театру, про що свідчить навіть ця рання назва кінопродукції [16, р. 153]). Хоча б як там було, існує консенсус щодо посутньої залежності раннього кінематографа від його старшого родича у царині сюжетики і поетики. Цілком природно, що в часи “дитинства” Великого Німого ініціатива у проведенні порівнянь між ними йшла саме від його теоретиків і практиків. Формулюючи мову нової зображально-виражальної системи (крупний план, рухомість камери, а з нею можливість зміни ракурсів, різні види монтажу тощо), вони намагалися окреслити його кордони “від протилежного”, відкидаючи все, чим він, на їхню думку, не був, передовсім – ненависну “театральність”. Вагомим внеском у розробку цієї проблематики стали праці С. Ейзенштейна, З. Кракауера, Б. Балаша, А. Базена, Е. Панофські та ін., чийм надзавданням було довести, що “кіно – це нове значуще мистецтво, яке стоїть не нижче від своїх тисячолітніх братів” [2]. Втім, відчувши у кінематографі могутнього суперника, до теми долучилися і театральні діячі та критики. Відмовившись від снобістської зневаги до вульгарного “ярмарково-балаганного” (Б. Балаш) видовища, вони почали розбиратися у механізмах його заворожувальної дії на людський загаль з метою переозброєння власного виду мистецтва, що під тиском жорсткої конкуренції з боку кіно став здавати свої суспільно-естетичні позиції (приміром, В. Мейерхольд закликав

“кінематизувати” театр). Нарешті, з розвитком теорії масової комунікації та медійних студій увагу на проблему “театр і кінематограф” звернули філософи і культурологи. В результаті, на сьогодні накопичений величезний масив літератури, який, проте, дуже далекий від гомогенної однотайності щодо запропонованих постулатів та висновків. Однією з головних причин розбіжностей у поглядах є той факт, що обидва медія перебувають у невинному процесі технологічних та естетичних оновлень, що принципово унеможливило будь-які остаточні твердження щодо їхньої сутності. В той час, як первісні порівняння двох мистецьких мов мали на меті унаочнити їхні засадні відмінності, подальша еволюція обох вносила у бінарно-опозиційні схеми одну корективу за іншою. Саме тому на початку свого есе “Кіно і театр” (1966) С’юзен Зонтаг ставить риторичне запитання: чи існує нездоланна прірва або навіть опозиція між цими двома мистецтвами?

Вже сама генеза двох мистецтв дає приводи для різночитання. За афористичним висловом Ст. Кауфмана, “вирішальна історична відмінність між театром і кіно полягає в тому, що театр почався як сакральна подія і згодом включив у себе профанне. Кіно почалося як профанна подія і згодом включило в себе сакральне” [12, р. 161]. Ця думка узгоджується з відомими положеннями В. Беньяміна про зведення нанівець ритуальної функції традиційного мистецтва у добу його механічної відтворюваності, через що його вартість редукується до суто “демонстраційної”, причому німецький філософ вважав найпотужнішим агентом змін у цьому напрямі саме кінофільм [10, pp. 224–226]. Але наскільки ця теза відповідає істині, якою вона бачиться в наші дні? Як нагадує Е. Панюк, в онтологічній площині походження “рухомих картинок” пов’язано з масовою (в його термінології – народною) культурою (“фільми <...> є первинно продуктом справжнього народного мистецтва” [16, р. 151]). Перші фільми брали сюжетний матеріал “з популярних пісеньок, дешевих журналів і десятицентових романів” [Ibid., р. 153], а їхня приналежність для глядачів ґрунтувалася на експлуатації рис, притаманних психології маси: потреби в елементарній справедливості, сентиментальності, первісного інстинкту кровопролиття, смаку до легкої порнографії та грубого почуття гумору [Ibid., pp. 153–154]. Начебто, профанніше вже й бути не може. Проте, з урахуванням сучасної точки зору на народну/масову культуру в урбанізованому постфольклорному суспільстві (де й народилося кіно) ситуація виглядає складнішою.

Якщо виходити з касірерівського розуміння міфу як “автономної символічної форми культури, що в особливий спосіб моделює світ” [9, с. 378], то очевидно, що постійно відтворювані структури масової свідомості багато в чому нагадують структури архаїчного міфу. Ще на початку його розвитку кінематограф часто порівнювали з ритуальними та міфологічними практиками, так само, як і з сюрреалістичною реальністю сновидінь. Яскраво виражена синтетична природа кіно запрошувала до аналогій з первинним синкретизмом архаїчного мистецтва (див., наприклад, роботу В. Ліндсі “Мистецтво рухомих картинок” (1915), уявлення Абеля Ганса про кіно як про “нову церкву” тощо). Фахівці у царині масової культури давно дійшли висновку про те, що після розкладення міфологічної, а згодом і фольклорної картини світу саме вона стала, значною мірою, репозитарієм архетипних матриць несвідомого (див. “Міфології” Р. Барта). М.Петровський підкреслює, що у період, коли епоха традиційного фольклору природно добігає кінця, його функції у “безфольклорну” добу перебирають на себе різні видозміни популярної культури [4, с. 33]. Її універсальний ефект зумовлений “знаками емоційності”, елементарними, але виробленими й перевіреними тисячолітньою практикою, а отже, безвідмовними. Відтак, форми масової культури [насамперед, комерційна кінопродукція – Н.В.], “консервують” у собі міфологічні та фольклорні “першоементи” й безперервно використовують ці “фольклорно-міфологічні засоби впливу (сутестії)” [там само, с. 34]. Отже, є підстави говорити про первинну “сакральність” не лише театру, а й кінематографу, бодай в інших формах та історичних умовах.

Каменем спотикання стало й питання **матеріалу і методу** двох медіа. У впливовій праці 1936 р. “Кінематограф і театр” Аллардайс Ніколл зробив спробу розмежувати їхні сфери дії, стверджуючи, що оскільки стилістика кінофільму тяжіє до граничної реалістичності, театру належить відмовитися від цього (панівного на той час) модусу й повернутися до універсалізму і поетичності минулих епох. На його думку, виживання театру в ситуації жорсткої конкуренції з боку кінематографу можливе лише у разі застосування тих якостей, якими володіє він, і тільки він. “Цілком очевидно, що справжня надія для театру полягає в новому відкритті умовності, у цілеспрямованій відмові від будь-яких спроб створювати натуралістичну ілюзію...” [15, р. 184]. З огляду на принципову “умовність” будь-якого мистецтва, що й виділяє його із “сирої” дійсності, термін “умовний театр” був дещо некоректним, проте отримав значне

поширення. Виходячи з подібних міркувань, Б. Балаш приблизно у той самий період також вітає віддалення сучасного йому театру від реалізму/натуралізму:

“Зникла статика нерухомого, незмінного простору сцени. Зміни, перетворення на відкритій сцені, рухома сцена, пересувні декорації... Ні, не за кінематографом хоче встигнути театр за допомогою таких швидких змін. Навпаки. Цим він остаточно відходить від кіно і повертається знову до свого мистецтва; адже тим, що сцена розкриває свій механізм і змушує його функціонувати при відслоненій завісі, вона радикально відмовляється від будь-якого натуралізму, від будь-якого наміру подати ілюзію дійсності. Оскільки в цьому театр не міг більше конкурувати з кінематографом, він взагалі відмовився від того, щоб бути вірним зображенням природи” [2].

Якщо Ніколл виступає з позицій людини театру, а Балаш прагне врахувати потреби обох мистецтв, то Е. Панофські, дотримуючись схожого погляду, захищає при цьому інтереси новішого з медіа і закликає діячів кіно спиратися на фізичну реальність, оскільки саме вона є “матеріалом (medium) кінематографу” [16, р. 169]. Проїшло кілька років, за які відбулися істотні зрушення у техніці та поетиці обох візуальних мистецтв, і цю опозицію демонтує Ерік Бентлі, доводячи, що кіно може бути не менш умовним, ніж театр, бо йдеться не про прерогативи різних видів мистецтва, а про стиль, обраний автором чи режисером. Відмінність тут не якісна, а кількісна; адже хоча “пересічний продукт Голівуду дійсно прагне надати переконливу ілюзію вірогідності, до цього ж прагне і пересічна бродвейська постановка” [11, р. 12]. До того ж кіно дуже різноманітне: “якщо екран здатний бути більш реалістичним, ніж сцена, він також здатний бути більш фантастичним”. Зрештою, вважає Бентлі, крім двовимірності екрану / тривимірності сцени та ще наявності у театрі живих акторів, решта розрізень досить довільна. “Істина у тому, що драматичне мистецтво можливе як на сцені, так і на екрані. І там, і там воно може виконувати свою функцію глибокого і правдивого передання людського досвіду” [11, р. 15]. З ним, по суті, солідарна і С'юзан Зонтаг, ще через кілька десятиліть критикуючи спроби розмежування двох мистецтв за зображуваним матеріалом і способом його художньої обробки (умовність театру vs. реалізм кіно). Слідом за Бентлі вона зазначає, що “немає підстав наполягати на єдиній [тобто, суто реалістичній – Н.В.] моделі фільму”, вбачаючи у намаганні Панофські і Кракауера будь-що обстоювати реалізм як “природний” метод кінематографу політичний підтекст [19, р. 137].

Щодо **“присутності” у театрі живих акторів** на противагу їхній **“відсутності” у фільмі**, ця начебто очевидна істина також стала об’єктом теоретичного сумніву. Так, деконструюючи її у засадній праці **“Що таке кіно?”** (1958-1962), Андре Базен на прикладі фотографії та кінематографу доводить, що існує проміжний стан між присутністю та відсутністю, який можна визначити як **“слід”**. **“І хіба те, що втрачається через відсутність прямого свідчення, ми не відшкодуємо за рахунок штучної близькості, яка досягається завдяки збільшувальній здатності кінокамери? Все відбувається так, начебто з двох параметрів, що визначають присутність, – Часу і Простору – кінематограф відтворює лише послаблену тяглість у часі, зменшену, але не зведену до нуля, і відновлює рівновагу психологічного рівняння за рахунок посилення просторового фактору. У будь-якому разі, не можна ґрунтувати протиставлення кінематографу і театру лише на одному понятті присутності”** [1, с. 158].

Відмінності у **формальних умовах сприйняття фільму і вистави**, зокрема, у **точці зору глядача**, виглядають більш переконливо як чинник розведення театру і кіно по різні боки уявної межі, і на них теоретики наголошують з особливою охотою. Констатується позірна протилежність між ними: статичність точки зору театрального глядача стосовно видовища протиставляється її динамічності у кінозалі. Хоча місця у кінотеатрі так само фіксовані, як і в театральному залі, нерухомість кіноглядача є суто фізичною, а **“не як суб’єкта естетичного переживання”**. **“В плані естетичному, – зазначає Е. Пановський, – він перебуває у постійному русі мірою того, як його погляд ототожнюється з позицією об’єктива камери, яка постійно змінюється за відстанню та напрямом”** [16, р. 155]. С. Кауфманн формулює цю особливість у такий спосіб: **“Фільм веде глядачів до події, весь час змінюючи їхню точку зору; театр приводить подію до глядачів, ніколи її не змінюючи”** [12, р. 155]. З притаманною його стилю поетичністю описує цю ситуацію Б. Балаш:

“Глядач [кіноглядач – Н.В.] не перебуває більше поза замкненим у собі світі мистецтва, вміщеним у площину картини або у сценічну коробку. Художній твір тут не відокремлений світ, що виникає як мікрокосм і подоба у просторі, доступ до якого неможливий. Кіноапарат веде глядача як супутника всередину самого кадру. Я бачу речі зсередини самої фільми [на ранній стадії розвитку кінематографу слово **“фільм” вживалося у жіночому роді – Н.В.] Я оточений образами фільми і втягнений в її дію. Що з того, що я, так само, як у театрі, дві години сиджу на одному місці? Я бачу Ромео і Джульєтту все-таки не з партеру. Я очима Ромео дивлюся**

вгору, на балкон, і очима Джульетти – вниз, на Ромео. Мій погляд, а з ним і моя свідомість, ототожнюються з персонажами фільми. Я бачу те, що бачать вони. Власної точки зору у мене немає. Я йду у натовпі разом з усіма, я лечу, я пірнаю, я скачу верхи разом з ними. Якщо у фільмі хтось дивиться комусь в очі, то він дивиться з екрана в очі мені. Бо в апарата мої очі, і він ототожнює їх з очима дійових осіб. Вони дивляться моїми очима. Нічого схожого на це ототожнення, що сьогодні характерне для будь-якої фільми, не відбувалося ще у жодному мистецтві. І це є вирішальною відмінністю між кінематографом і театром” [2].

Проте, відповідає С. Зонтаг, свідок і учасник сміливих театральних експериментів 1960-х рр., спрямованих на активізацію глядача, це стосується лише “літературного” театру; якщо ж розуміти театр як щось більше або інше, ніж п’єси, такий висновок втрачає свою незаперечність.

Поняття “ототожнення”, що виникає у зв’язку з позицією глядача у кінозалі, набуває розвитку в системі аргументів, які слугують підмурівком для розмежування театру і кіно за принципом різного ставлення до дії і її агентів, а також модусу реценції тобто на рівні соціопсихологічного впливу двох медіа. Ототожнення погляду глядача з “поглядом” камери тягне за собою ідентифікацію з персонажем у масовому масштабі, вважали ранні теоретики, тоді як у театрі спрацьовує радше опозиція до нього. На думку А. Базена, “глядач у кіно прагне ототожнити себе з героєм шляхом психологічного процесу, в результаті котрого зал стає “натовпом”, а емоції уніфікуються” [1, с. 169]. Натомість театр “запобігає формуванню психології натовпу, перешкоджає колективному представництву у психологічному плані, позаяк вимагає активної індивідуальної свідомості, тоді як фільм задовольняється пасивним співчуттям” [Там само]. Щоправда, у цій самій праці Базен спростовує сам себе, звертаючись до прикладу кінофільмів, насичених думкою та образністю, які “вимагають від глядача інтелектуальної напруги та уваги, суцільно протилежних пасивності” [Там само, с. 183]. Пізніше, однак, погляд на природу споживання фільму був поставлений під сумнів – його позірну “колективність” оголосили лише “квазіколективністю”, оскільки, як зауважує Лора Малві, умовності комерційного кінофільму “зображують герметично замкнений світ”, продукуючи у глядачів “відчуття ізольованості” [14, р. 9]. Відповідно, протиставлення “колективне сприйняття vs. індивідуальне” втрачає свою абсолютність.

У перспективі порівняння двох видів мистецтва інтенсивно обговорюються питання їхньої **хронотопічної організації та місця у часопросторовому континуумі**. І театр, і кіно є мистецтвами просторово-темпоральними, що розгортаються у часі. Водночас, на думку С. Зонтаг, існує принципова відмінність у стосунках цих медіа з **часом**. “Кінематограф – це машина часу. Фільми зберігають минуле, тоді як театр, хоч би як відданий класиці, старим п’есам, може лише “осучаснювати” [19, р. 145]. Крім того, за своїм часовим статусом різняться результати театрального та кіновиробництва: фільм – це об’єкт або продукт, театр – це вистава, перформанс. Е. Панофські вбачає унікальні можливості кінематографу у “динамізації простору” та “опросторовленні часу” [16, р. 154]. С. Кауфманн стверджує набагато більшу синоптичну потужність фільму у порівнянні з виставою. “Фільм здатний долати теперішнє, минуле й майбутнє без зусиль і може повторювати мить” [12, р. 153], тобто володіє практично необмеженими темпоральними можливостями. У театру, однак, є у цьому аспекті свій вирашаний момент, оскільки там “можна бачити і відчувати хід часу” [Ibid.].

Різне використання **простору** також є суттєвим для проведення демаркаційної лінії між мистецтвами С. Зонтаг наголошує у цьому контексті на безперервності функціонування простору в театрі vs. його переривчатість у кіно через зміну планів. Аналізуючи поняття драматичного місця дії, протилежне, на його думку, концепції екрана, А. Базен підкреслює виокремлення театральної вистави з природи: “Подібно до картини, яка не зливається із зображенням на ній пейзажем і не є вікном у стіні, сцена з декораціями, на якій розігрується дія, являє собою естетичний мікрокосм, силою вміщений у Всесвіт, але докорінно відмінний від природного довкілля”. Принципом кіно натомість є заперечення будь-яких кордонів дії. Екран, гадає автор, “обмежений не рамкою, подібною до облямівки картини, а каше, що дозволяє схоплювати лише частину події. Коли персонаж виходить з кадру, ми припускаємо, що він вислизає з поля зору камери, але все-таки продовжує існувати таким, як він є, в іншій, прихованій від нас точці довкілля. У екрана немає лаштунків, втім, він би й не міг їх мати, не порушуючи притаманної йому специфічної ілюзії, яка полягає у тому, що екран перетворює, скажімо, револьвер або обличчя у центр всесвіту. Простір екрана відцентровий у протилежність сценічному простору” [1, сс. 174–175]. У цьому, однак, йому заперечує С. Кауфманн – він не погоджується з твердженням, що сцена повністю дорівнює місцю,

де відбувається подія, а екран окадрює, обрамляє лише частину реальності фільму, яка продовжується за його кордонами в усіх напрямках. Критик слушно нагадує про наявність в обох медіа, з одного боку, реальної “рами”, утвореної різними технічними пристроями, а з іншого – уявного світу, що тягнеться безкінечно за межі “рами” [12, р. 157].

Можна далі продовжувати огляд компаративних суджень, але і так, мабуть, очевидно, що абсолютизувати будь-які відмінності між виставою і фільмом як вічні і незмінні не дозволяє історичний фактор, що посутньо модифікує та зближує ці медіа. Саме тому, звертаючись вже в наш час до традиційного “змагання” між двома видами мистецтва, П. Паві зазначає: “Ми лише нещодавно відмовилися від широких космогоній, у яких театр і кінематограф протиставлялися один одному за критеріями, що були радше “специфічними” та метафізичними, ніж історичними та матеріальними. Ми більше не намагаємося визначити їх раз і назавжди; натомість нас цікавить процесуальний взаємообмін, що характеризує їхні <...> стосунки...” [17, р. 123]. Набагато раніше цю думку висловлював А. Базен, не живаючи терміна “інтермедіальність”, але говорячи саме про це явище: “...слід було б розглянути його [кінематографа – Н.В.] положення у світлі естетичної історії проблеми впливів у мистецтві. Нам видається, що така історична перспектива виявила б дуже важливий за своїм значенням **обмін** [виділено мною – Н.В.] між різними художніми засобами, принаймні, на певній стадії їхньої еволюції” [1, с. 186].

Обговорюючи напрями цих “взаємних обмінів”, сучасні дослідники схиляються до думки, що, на відміну від ситуації столітньої давнини, нині активною стороною цього процесу є кінематограф. “Сьогодні рух, здається, відбувається, за нечисленними винятками, лише в одному напрямі: вплив кіно на театр” [19, р. 147], вважає С.Зонтаг. Втім, вже невдовзі після народження кінематографа в останні роки XIX ст., коли він перебував, за словами П. Паві, під “величезним впливом” театру” [17, р. 123], запозичення стали взаємними. – так, досягнення кіноекспресіонізму негайно були абсорбовані експресіоністським театром. Це відбувалося у таких формах, як усвідомлене застосування освітлення як своєрідного еквіваленту крупного плану через вихоплення одного актора чи сегменту сцени з п'єтми; використання пересувних декорацій для створення ефекту миттєвого перенесення “погляду” камери, тощо. Вважають, що одним з ініціаторів залучення кінематографічних технік до театральної вистави був Ф.Т. Марінетті. Починаючи з 1920-х рр., “кіно використовується на сцені для ілюстрування дії або надання

глядачеві документальних свідчень”, зазначає П. Паві, наводячи як найяскравіші приклади роботи Е. Пискатора та Б. Брехта. – “Його функції полягали у порушенні традиційного сприйняття, у створенні тла або іронічного коментарю до сценічної дії” [Ibid., p. 125]. Для багатьох режисерів (Е. Пискатор, В. Мейерхольд та ін.) застосування у виставах кінокадрів мало принципове значення як реалізація в сучасних умовах вищезгаданої вагнерівської ідеї тотального театру. В той самий час, впровадження таких практик викликало спротив певної частини критиків і мистецтвознавців, які ратували за стилістичну єдність “чистого мистецтва” (скажімо, Е. Панофські таврує використання кіноприйомів у театрі як “незаконні запозичення” [16, p. 155]). Полемізуючи з цим, Б. Балаш нагадував про принципову синтетичність (інтермедійність) театрального видовища: “Відтоді, як з’явилися лаштунки і задник, на сцені завжди змішувалися оптичні та акустичні образи. Суперечність між картинністю фонів і тілесністю живих акторів, суперечність між перспективно намальованим простором декорації і реально побудованим простором сцени існує вже триста років. Де ж єдність стилю, яку тут слід було охороняти? <...> У будь-якому разі, сумніви щодо використання кінематографа на сцені дещо запізнилися” [2]. А. Базен також переконаний, що воно цілком правомірне: адже колись кінематограф захопив і використав у власних інтересах естетику і соціологію “священного чудовиська” – театру, отже тепер цей останній має законне право вимагати повернення боргу. Дослідник уявляє собі “відповідне революційне перетворення постанови, котра, дотримуючись належної вірності духу театру, принесла б йому нові структури, підкорені сучасному смаку, а головне, доступні неосяжним глядацьким масам”, тим самим трансформуючи його на театр кінематографічний [1, p. 193]. Елементи кіномови активно застосовувалися у видозмінах політично ангажованого театру різних періодів, таких як “жива газета”, агітпроп, гешпенінг.

Кінематографічні прийоми у виставі можуть бути результатом режисерського рішення або закладатися вже на етапі створення драматургічного тексту. Як правило, елементи поетики кіно виконують у театрі і драматургії наступні функції:

1. Документальне обґрунтування, підсилення дії / створення контрапунктного контрасту / іронічного коментарю до неї (“Фільм використовується [в театрі] як документ, що підсилює дію на сцені або є надлишковим щодо неї” – С. Зонтаг).

2. Ревіталізація міфоруитуального театрального первня (“релігійні переживання – це форма переживань натовпу. У найбільш традиційному і строгому церковному сенсі їхню нинішню фазу може адекватніше передати кінофільм, ніж сцена”, зауважує В. Ліндсі [13]).

3. Сприяння епізації дії. Впровадження до п’єси/вистави епічного “Я” створює передумови для застосування в ній прийомів кінематографу. Розширення меж дії (“На сцені виникла формальна одночасність (симультанність), котра завдяки своєму над-індивідуальному характеру створила видимість зображення соціального цілого, соціальної загальності <...>. Через посередництво сцени і кіно на сцені ламається ізоляція окремих сцен і показується одночасність навколишнього світу” – Б. Балаш [2]).

4. Кіно як галлюциноген. Здатність кіно візуально представити різні онтологічні модальності, хоч би які нереалістичні, з тим самим ступенем міметичної подібності, спричинила до контекстуалізації його всередині оніричної культурної парадигми. Як узагальнює В. Руднев, “Кіно вміло показує ілюзію як найсправнішу реальність <...>... кіно асоціювалося не з реальністю, а з її антиподом – сновидінням <...> Кіно – візуальне мистецтво, тому воно вельми гарно вміє показувати візуальну ілюзію – міраж, маячню, морок <...> Тому кіно так гарно може зображувати ірреальні модальності – фантазії, сновидіння, спогади...” [6, сс. 179–180].

5. Засіб розкриття психічного стану персонажа. Концепція фільму як “екранізації” внутрішньої мови, яка дозволяє зазирнути всередину її структурних законів, де ейдетика рішуче превалює над словом [7, с. 43], особливо приваблювала митців, зацікавлених у переданні психічних процесів. Саме про таке застосування кінострічки на сцені мріяв Б. Балаш. “Хіба неможлива на сцені замість гла даного простору поява гла психіки персонажа, що промовляє? Хіба не може як оптична паралельна дія в німих кадрах виявитися те, про що людина умовчує? Все те, що в старих п’єсах мовиться “вбік” або в монологах <...>, все що попутно спадає на думку та супроводжує гру, тобто внутрішні образи – чи не можуть вони з’являтися позаду на екрані тоді, як на передньому плані точиться розмова? Ми бачили б тоді на передньому плані обличчя героя, те обличчя, яке він робить, тому що прикидається, в позаду нього, на крупному плані, його внутрішні обличчя. Тут – справжню людину з несправжнім виразом, там – його зображення зі справжнім виразом. Підгрунття подвійної психології, підсвідомість може бути спроектовано на стіні, наче тінь, що її відкидають слова. Монтаж, наплив і трюкова техніка абсолютного

кіно дають можливість показати думки і символічні уявлення, показати між двома словами у шаленому монтажі асоціативний ряд внутрішніх уявлень. І як можна було б наповнити мовчання, якщо б видно було, що відбувається у людині, що мовчить! Це було б схоже на беззвучний хоровий супровід до німого solo” [2].

Водночас, паралельно з інкорпоруванням у “текст” п’єси/вистави окремих кінематографічних технік, присутність елементів поезики одного мистецтва в іншому відбувається і на структурному рівні драматургії як одного з суттєвих компонентів театру. “Драматургічний вплив кіно на мову театру був набагато глибший та триваліший”, – каже П. Паві. – “Впровадження епічних елементів або фабульного монтажу у Брехта, маніпулювання часом і простором стали перевіреними і постійними прийомами драматичного письма. Як у кіно, мізансцена може “окадрувати” актора та групу акторів, сконцентрувати увагу на певному місці на сцені чи зняти її, створити ефект крупного плану або панорамної зйомки актора. [17, р. 125]. Характерна для театру ХХ ст. тенденція до епізації драми, яка, зокрема, знаходить обґрунтування у концепції П. Шонді (див. “Теорія сучасної драми”, 1956/1995 [20]), іманентно несе в собі потенціал насичення драматичної фактури елементами кіномови. Проте це вже тема наступних досліджень. На даному етапі обмежимося висновком про те, що запозичивши багато у Мельпомени і Талії в період свого “раннього дитинства”, десята муза протягом всього ХХ століття у тій чи тій формі чесно віддає їм борги. Відкинувши непродуктивну бінарну опозицію між двома спорідненими видами мистецтва, нині має сенс говорити про міцні інтермедіальні зв’язки між ними. У театральній перспективі вони простежуються на рівнях семантики, структури, поезики вистави і п’єси, де кінематограф частіше виступає сьогодні донором, а театр – реципієнтом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? / пер. с франц. В. Божовича, Я. Эпштейн. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
2. Балаш Б. Дух фильма. Электроний ресурс. Режим доступу:http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Teoriya_kino/Balash_duh_filma.doc
3. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб: Академический проект, 2002. – С. 401–431.

4. Петровский М.С. Книги нашего детства / Петровский М.С. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 424 с.
5. Поляков М.Я. Театр и его знаковая система / М.Я. Поляков // Теория театра. Академические тетради. Выпуск 7. – М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2001. – С.62-92.
6. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2003. – 599 с.
7. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Ч.І. – К.: КМЦ “Поезія”, 1997. – 222 с.
8. Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світє междисциплинарних досліджень // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ века. К 80-літтю професора Моісея Самойловича Кагана. Матеріали міжнародної научної конференції. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серія “Symposium”. Випуск №12. – СПб.: , 2001. – С. 149 – 154.
9. Філософський енциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
10. Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction// Benjamin W. Illuminations. – N.Y.: Schocken, 1969. – P. 217 – 251.
11. Bentley, Eric. Realism and the Cinema / Bentley E. The Playwright as Thinker. N.Y.: Harcourt, 1946. – P.8 – 16.
12. Kaufmann, Stanley. Notes on Theater and Film // Theatre and Film. A Comparative Anthology / ed. by R.Knopf. – New Haven & London: Yale Univ. Press, 2005. – P.152 – 161.
13. Lindsey, Vachel. The Art of the Moving Picture (1915). Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/13029/13029-h/13029-h.htm>
14. Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. – 1975. – No 16. – P.6 – 18.
15. Nicoll, Allardyce. Film and Theatre. N.Y.: Thomas Y.Crowell, 1936. Rpr. N.Y.: Arno, 1972. – 255 p.
16. Panofsky, Erwin. Style and Medium in the Motion Picture // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by G.Mast & M.Cohen. – London: Oxford Univ. Press, 1974. – P.151-169.
17. Pavis, Patrice. Theater at the Crossroads of Culture/Transl. by L. Kruger. – London & New York: Routledge, 2001. – 212 p.
18. Schroeter, Jens. Discourses and Models of Intermediality // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 13.3 (2011). Електронний ресурс. Режим доступу: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

19. Sontag, Susan. *Film and Theater // Theatre and Film. A Comparative Anthology* / ed. by R.Knopf. – New Haven & London: Yale Univ. Press, 2005. – P. 134–151.

20. Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama* / Ed. and transl. by M. Hayes. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1995. – 129 p.

МОТИВЫ РАЯ ЗЕМНОГО И НЕБЕСНОГО В ПОЭЗИИ ЖУКОВСКОГО

Александра ВОЛОШКО

Полтавский национальный педагогический университет имени
В.Г. Короленко

У статті аналізується місце та роль мотивів земного та небесного раю у формуванні системи релігійних поглядів та поезики В.А. Жуковського у ранні періоди його творчості. Виявлені їх зв'язки з іншими релігійними мотивами, темами, символами.

Ключові слова: *лірика, мотив, символ, художня і релігійна свідомість, поезика.*

В статье анализируется место и роль мотивов земного и небесного рая в формировании системы религиозных воззрений и поэтики В.А. Жуковского в ранние периоды его творчества. Выявлены их связи с другими религиозными мотивами, темами, символами.

Ключевые слова: *лирика, мотив, символ, художественное и религиозное сознание, поэтика.*

The article analyzes the role and place of the earthly and celestial paradise motives in the formation of religious beliefs and poetics V. Zhukovsky in the early periods of his work. Revealed their relationship with other religious motifs, themes and symbols.

Key words: *lyric, motive, symbol, artistic and religious consciousness, poetic.*

В последние десятилетия интерес к религиозному аспекту творчества В.А. Жуковского значительно вырос. Рассмотрению религиозно-философской системы взглядов поэта посвящены работы И.А. Айзиковой [1], Д.В. Долгушина [3], Ф.З. Кануновой [6], Р.Г. Эймонтовой [11], А.С. Янушкевича [12] и других исследователей, которые уделяли основное внимание анализу произведений, созданных в поздний период жизни и творчества В.А. Жуковского, (после 1840-х годов), когда его религиозность приобрела черты традиционного христианства, неотделимого для него от православия. Так, И.А. Айзикова [1],