

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:791.43.01

Кирилова О.О.
Національний педагогічний університет
імені М.П.Драгоманова

СИМВОЛ СИМВОЛІСТІВ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ОСНОВА КІНОТЕОРІЇ

Стаття являє собою перше в культурології та філософії кіно обґрунтування теорії кіно, яка базується на теорії символізму (літературного, філософського й мистецького) межі ХІХ — початку ХХ століть. Символ символістів як основа даної теорії кладе в її основу такі характеристики як незводимість до образу, діахронність та монтажний принцип, трансцендування — їх розглянуто у статті.

Ключові слова: *символ, символізм, образ-рух, образ-межа, spectre, монтаж, «кіно модерну», Ens Realissimus, дифузність.*

Кирилова О. *Символ символістів как философская основа кинотеории*
Статья представляет собою первое в культурологии и в философии кино обоснование теории кино, основанной на теории символизма (литературного, философского, художественного) рубежа ХІХ — начала ХХ вв. Символ символістів как основа кинотеории кладет в ее основу такие характеристики, как несводимость к образу, диахронность и монтажний принцип, трансцендирование — эти принципы рассмотрены в статье.

Ключевые слова: *символ, символізм, образ-движение, образ-предел, spectre, монтаж, «кино модерна», Ens Realissimus, диффузность.*

Kyrylova O.O. *The Symbol in symbolism as a philosophical basis for new film theory*
The article is the first articulation of the Symbolist film theory in the Philosophy of film and in Cultural research. This film theory is based on philosophical, literary, visual-art-related symbolism of the period of fin de sciecle (XIX-XX c.) The symbol of symbolists as a basis for new film theory is defined by such traits as non-correspondence to the mere image (cinematic), diachronic dimension and ability to editing and fixing, transcendence.

Key words: *symbol, symbolism, image-movement, image-border, spectre, editing, art nouveau cinema, Ens realissimus, diffusion.*

Актуальність і мета статті. Це перша в культурології та філософії кіно (як вітчизняній, так і зарубіжній) послідовна спроба здійснити обґрунтування теорії кіно, яка базувалася б на теорії символізму (літературного, філософського й мистецького) межі XIX — початку XX століть. Оскільки зазначена спроба не має відомих прецедентів, здійснити перелік попередніх досліджень на цю тему доволі складно. Серед праць українських вчених, що виявилися найбільш корисними при проведенні нашого дослідження, слід назвати передусім фундаментальну монографію видатного українського культуролога, філософа, теоретика кіно й кіноактора В.Л. Скуратівського «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття» [1]. Деякі положення цієї роботи зацитовані нами у тексті нашої статті. Також це дисертаційне дослідження молодого українського літературознавця Т.Л. Капінус «Критична проза А.Белого 1902-1905-х років: естетика й поетика», захищене 2013 року в ХНУ імені В.Н. Каразіна [2], у якому значну увагу приділено природі символу в теорії Андрея Белого — у цій роботі для нас становить особливий інтерес четвертий розділ «Естетика й поетика кінематографу у критичній прозі А.Белого 1902 — 1905 рр.» — на жаль, вилучений з основного тексту дисертації, проте його основні положення відображені в опублікованій статті «Естетика й поетика монтажу у критичній прозі А. Белого першої половини 1900-х років» [3]. Серед зарубіжних авторів, праці яких виявилися найбільш дотичними до нашої проблематики, слід назвати передусім тих, які уважно досліджували культурологічні аспекти взаємозв'язків раннього кіно із культурою модерну та її символічним виміром: М.Б. Ямпольський, Н.А. Хренов, Р.Л. Янгіров, Л.А.Рошаль та ряд інших. Формулювання символістських аспектів кінематографу базується на працях класиків світової теорії кіно, таких як А. Базен, С.Ейзенштейн, Ж.Епштейн, Ю.Тиньянов тощо. У нашому тексті ми передусім спиралися на засадничі роботи теоретиків світового символізму, таких, як Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Андрей Бєлий (Б.Н. Бугаєв), Елліс (Л.Л. Кобилінський) та ін.

Структура **символа у символістів** важлива для кінематографу передусім: 1) *діахронним виміром*, і це співвідносить його з поняттями образу-руху та образу-часу Ж.Дельоза значно у більшій мірі, ніж з поняттям архетипу К.Г.Юнга; 2) *надмовним потенціалом*, який, використовуючи «укрупнені одиниці мови» (за Е.Бенвеністом), дається взнаки у винайденому наново поетичному мовленні символістів та у кіномовленні як *langage cinématique*, що реалізується через принцип *Gezamtkunstwerk* (синтезу мистецтв) та відмову від мови у німому кіно; 3) *включеністю до ієрархії символічних систем (символізмів)*, що обов'язково контекстуалізують символ, який виявляє свою принципову незводимість ні до абстрактному символу, ні до архетипу. Зрештою, символ як *образ-межа* та як *межа поза образом* прояснюється завдяки застосуванню теорій символізму до кінематографу.

Говорячи про *символ символістів* як кінематографічний феномен, ми наголосимо на тому, що цей феномен не зводиться винятково до кінообразу, що мусить відчитуватися, й тут ми використовуємо поняття *spectre*, лишаючи його без перекладу.

Оскільки під словом *spectre* тут маються на увазі: 1) французьке слово «привид» (потойбічний); 2) розкадрування (спектральне) дельозівського образу-руху, який включає в себе послідовність смислів, синхронізувати які у сумарній збірці неможливо (і таким чином чіткий понятійний контур символу завжди лишається недоокресленим, непевним, фантомним).

Найпростіша форма репрезентації кінематографічного символу — візуальний архетип, що розглядається в русі, й водночас — наскрізний сюжетотворчий принцип. Символ, кінематографічний *par excellence*, на рівні визначеного образу — це передусім «Колесо», за однойменним фільмом Абеля Ганса 1927 року: «Колесо — це справді перший кінематографічний символ, і до нинішнього дня — єдиний. Запущене одного разу, воно вічно обертається (...) Колесо крутиться в своєму щоденному розп'ятті (...) Кіно заважає померти» (Жан Арру). Ці слова цитує Михайло Ямпольський у монографії «Пам'ять Тіресія», додаючи, що Арру «перетворює Колесо в символ кінематографа як такого, з його властивістю нескінченно відтворювати одну й ту саму «реальність» [4; с.219.] В цьому міститься й технічна референція до кінетичного мистецтва, до «Механічного балету» Фернана Леже, що був інспірований фільмом Ганса «Колесо». Кінознавець Жан Епштейн також підтверджує, що «у цьому фільмі народжується перший кінематографічний символ (...) Хрест, шалено обертаючись набуває форми колеса» — це хрест, що його щовечора тягне на свою Голгофу Сізіф — головний герой, але це і «колесо паротяга, одного з головних наших персонажів (за словами авторів фільму - О.К.), який втілює для нас ідею фатальності як те, що не може зійти з рейок. З точки зору більш точного символізму, це — колесо фортуни, спрямоване проти Едіпа» [4; с.219.]. Сам Абель Ганс дає більш точне розшифрування своєму кінематографічному символу у сценарному підзаголовку: «Троянда рейок».

Якщо суто кінематографічний символ вкорінений у *технефілії* модерну і модернізму, то колесо як метонімія паротяга в Абеля Ганса відсилає нас до кінематографічного символу, що має більш давню історію — на чверть століття. Кінознавець Рашит Янгіров у праці «Інше кіно» визначає суто кінематографічне «Почуття залізниці» («Чувство железной дороги: / поезд на третьем пути»), тотожне такому поняттю Сергія Ейзенштейна як «Почуття фільму». Янгіров цитує: «Поет і прозаїк Георгій Евангулов (емігрант — О.К.) поєднав образ потяга з фільмом: (...) Гайто Газданов згадував: «Ми були з Поплавським (Борисом — О.К.) в кінематографі, оркестр грав невідому мені мелодію, в якій було якесь давно й часто повторюване відчуття, і я марно намагався його пригадати і визначити. - Чуєте? - сказав Поплавський. - Правда, весь час, - ніби йде поїзд. Це було спіймано миттєво і сказано з граничною точністю» [5; с.239].

«Почуття залізниці», втілене в екранному архетипі поїзда, відсилає до цілої низки контекстів модерну, на що також звернув увагу у своєму дослідженні Р.Янгіров: «Батько П.Флоренського був колійним інженером, будівельником мостів та гірських залізниць (лат.: *pontifex* — будівельник мостів). Для сина професія батька перетворилася в буттєву метафору: він став священиком (також *pontifex* — понтифік) та продовжив шлях творення на іншому, духовному рівні. Сучасний дослідник визначає ідею «культу» в філософії Флоренського як свого роду «Відомство шляхів сполучення, яке здійснює і

регулює контакти між світами» [5; с.276]. У контекстах художньої культури модерну, ми можемо долучити до цього факту, підкресленого Янгіровим, що в митця Егона Шиле (що його творчість демонструє унікальний реверс модерну назад до натуралізму, який був за своєю суттю його виток — *сильним попередником*, за визначенням Н.Ю.Грякалової) батько був станційним наглядачем. У цій же залізничній метафориці Янгіров мислить ідеалістичну філософську модель російського Срібного віку: «Модель світу Бердяєва вбачалася Андрею Белому «станцією, через яку луплять цілісінький день потяги, під'їжджаючи з різних колій (...) Бердяєв будував свій шлях до Бога «залізничним способом»: він «пропускав елементи культури, вже приреченої на загибель, крізь лінію залізничних рейок, які починалися від «я» Бердяєва й тривали до «Голосу Божого», який Бердяєву зазвучав» [Янгіров; с.276].

Паротяг, задекларований Янгіровим як символ модерністської амбівалентності: «...прогресивне оберталося на інфернальне...» і як кінематографічний символ, переважно містить перманентну відсилку до травми модерну — травми першого кіносеансу як первинної сцени за Зигмундом Фройдом. Кінознавець Л.Рошаль у своєму дослідженні протокінотеорії й кінокритики російського Срібного віку вказував на те, що від дня люм'єрівського кіносеансу не ефект руху (*кіно як рухома фотографія*) був первинним, а — *ефект присутності* [6; с.34-36]. Кінематографічний символ потяга — це автореферентний символ кіно, але не «*кіно взагалі*», а «*кіно модерну*», колективної травми першого кіносеансу, закріпленої в історичному часі.

Але саме «колесо» як інтегральна складова комплексного філософсько-кінематографічного символу залізниці, виявляється первиннішим. М.Б.Ямпольський вказує на те, що «фетишизація колеса в оточенні Ганса входила у протиріччя з установкою <Блеза> Сандрара на створення нового, безпрецедентного символу — тоді як включення колеса в релігійний і традиціоналістський контекст прозелітами Ганса в значній мірі вичерпувало новизну символу, перетворювало його на алегорію... Сандрар критично відгукувався про символ як «формалізовану аксіому» й зауважував: «насправді, унікальні ті, хто працює з плазмою Мистецтва і виробляють символ (...), такий символ, на схилах якого відливається нове метафізичне небо». Говорячи про незводимість символу до алегорії, ми й почнемо його розгляд у теорії символізму. Підступаючи з теорії символу в символістів, ми повинні за відправну точку взяти твердження Андрея Белого: «Символи є різні й несумірні; даються у градації «символізмів»; стираючи градацію, ми абстрагуємо символ» [7; с.88].

Кінематографічний символ може бути пов'язаний з формалізацією образу, передусім — образу, даного через його переживання, згідно його формулювання в теорії символізму: «Для поетів кола Брюсова символ — узагальнення поетичних спостережень, суб'єктивно заломлених у свідомості художника. Він має в основі життєве спостереження, яке узагальнюється поетом без привнесення іншого, містичного сенсу, але часто у віддалених, суб'єктивно-осмислених зв'язках» [8; с.97]. У формулюванні Андрея Белого, символічний порядок являє собою «систему символів, які переживаються» — це визначення ми можемо із повним правом застосувати й щодо *фільму*. «Початковий момент народження символу А.Белый бачить в процесі узагальнення і формалізації конкретного образу і переживання. Він називає символ

"типізацією одного з моментів вічно мінливої дійсності", або, точніше, "тріадою, де символічний образ — конкретний синтез, де теза — предмет натури, а антитеза — сюжетний зміст"» [Там само]. Кінематографічна оптика препарує анатомію символу символістів. Бодлер у своїй в теорії *Correspondances* (відповідностей), відокремлює предмети від їхніх властивостей, зокрема, кольору й форми; символами є саме ці властивості, а не об'єкти природи (яка являє собою «храм», «словник», «звід символів»); їх необхідно правильно дешифрувати, і ці естетично сприйнятні властивості мають ту ж міру достовірності, що й психічні явища. У Андрія Белого виникає такий бодлерівського типу символ, який претендує на кінематографічність — **«Щось багряне»** (спогад з дитинства): «Щось — переживання, пляма — форма вираження; те й інше, разом узяті, символ (в символізації) (курсив мій — О.К.) Розщеплення в основі — між об'єктом і кольором, між об'єктом і «чистою» формою створюють той самий образ сліпої плями, яка в так званій «психоаналітичній оптиці» Жака Лакана (на якій базується апаратна кінотеорія Ж.-Л.Бодрі — К.Метца) базується на візуальній феноменології К. Мерло-Понті: «Існують факти, які інакше, ніж у феноменальному вимірі кругозору, де я опиняюся в якості плями сам (курсив мій — О.К.), артикуляції не піддаються» [9; с.109] Суб'єкт вписується в картину не інакше як у формі плями, яка при цьому функціонує як *абсолютний екран*, і при цьому, як пише Лакан, «я не являю собою істоту як крапку, що фіксує свою присутність в геометральній точці». У цій опозиції (точка — пляма) місце суб'єкта є сліпим та розмитим. Становлення сліпою плямою містить в собі витoki будь-якого наслідування й будь-якої мімікрії, говорить Лакан, посилаючись на роботу Роже Кайюа «Медуза і компанія».

У побудові символу символістів використано **монтажний принцип**. Даний принцип найчіткіше артикульований у творчості Андрія Белого: його символічний порядок вибудовано не на рівні логічної напередзаданої безперервності, а на рівні суб'єктивно-індивідуального, асоціативні ланцюжки в якому вибудовуються за монтажним принципом: «Якщо символ — вікно у Вічність, то система символів не може здаватися безперервною, як системи догматизму й критицизму, де все пов'язано логічною формою. *Це ряд перервних образів, що розкривають різні сторони єдиного* (курсив наш — О.К.)» [10; с.249]. До аналізу символістського «монтажного принципу» вдається український літературознавець Т.Л. Капінус у статті «Естетика й поетика монтажу в критичній прозі А. Белого першої половини 1900-х років», відзначаючи взаємозв'язок «монтажного принципу» як «принципу незв'язності» в символістській теорії Белого з теорією перервних функцій його батька, математика Миколи Бугасва, посилаючись на роботу японського дослідника Х.Каїдзави, за спостереженням якого, основною ідеєю Бугасва «є можливість бачити в світі зв'язок у незв'язності, тобто, *неперервність у перервності*» (курсив мій — О.К.) [11; с.35] Отже, якщо брати символ Белого трактувати як *образ-рух* і *образ-час* (образ-час як сумарний найвищий символ), необхідно розглянути поняття *лінарного символізму* та *«образу-межі»* (що також являє собою продукт монтажу). Визначена Андреем Белим і Ніколаєм Бугасвим «неперервність у перервності» як принцип організації діахронної реальності, у Сергія Ейзенштейна визначається через «лінію» як «математично чистий хід бігу монтажною думки». Формула Ейзенштейна: «Що таке лінія — лінія говорить про рух» [12; с.15]. Графічна

лінія Бердслея остаточно знімає «передвижницькі системи», позбавляє від наративної образності. *Лінійний символ модерну* (термін ввела мистецтвознавець С.Ніколаєва в роботі «Естетика символу в архітектурі російського модерну» [Ніколаєва; с.] — це лінія «удар батога» (за назвою гобелена Г.Обріста), або ж «лінія Орта», яка формує будь-який архітектурний простір не лише у працях французького архітектора Віктора Орта, а й у всіх просторах стилю модерн; вона ж впроваджується в кінематограф, стаючи композиційною основою кадру, формуючи екранний простір, утворюючи композиційну основу, хронотопуючи фільм. С.Ейзенштейн цитує Енгельса, говорячи про цей тип символу як образу-руху: «...Спершу привертає увагу *рух*, а потім вже те, *що* рухається!..» [Там само] Висловлювання Юрія Тинянова як теоретика кіно допомагає з'ясувати взаємозв'язок даного типу образу-руху з феноменом кінокадру: «Кадр, що вибудований, сконструйований за принципами руху, далекий від матеріальної репродукції руху — він дає смислове уявлення руху. (Так вибудовується іноді фраза у Андрея Белого: вона важлива не своїм прямим змістом, а самим її фразовим рисунком» [13; 329]. У цій ситуації *символ модерну* вочевидь превалює над *символом символізму*, проте лінійний символізм самої траєкторії *образу-руху* надає цій траєкторії культурологічно навантаженої форми.

У цьому контексті важливо коректно розмежовувати *символ як межу* й *символ як образ*. У роботі «Емблематика смислу» Андрея Белого символ визначається як «емблема емблем, як абсолютна межа для будь-якої побудови понять» [14; с.89]. Рецептивна функція символу пов'язана з необхідністю *змістити* місце реципієнта — розмістити його *на межі* (в т.ч. на межі здатності осмислювати), так що «зміст вислизає, залишаючи відчуття, що сказано твором більше, ніж зрозуміле людиною» [15; 56]. Символ організує поле бачення й водночас апелює до досвіду-межі, що виходить за грань оптичного, видимого.

У цьому сенсі монтажний стик маніфестує себе як *гранична межа* (рос. - предел пределов), що локалізує, за Андреем Белим, Символ, який стосується *Ens Realissimus*.

Вдаючися до термінології раннього кіно, варто зауважити, що *символ символістів* маніфестує кінематограф і як «*светопись*», і як «*двигопись*». В епоху символізму символ заміщав собою відсутність звуку в кіно, на що звернув увагу ще класик світової теорії кіно Андре Базен. Культуролог Микола Хренов у статті «Повертаючись до символу і символізму. Символізм і естетика ХХ століття» пов'язує символістське вислизання від мови, прагнення «подолати автоматизм мови й повернутися до епохи виникнення мови» (в тому числі і до *першожесту* Антонена Арто) із надмовною реальністю несвідомого, яка, за Е. Бенвеністом, використовує більші і місткіші одиниці мови, аніж слова повсякденної комунікації. І такою одиницею, можемо ми тут сказати, є *символ* — не вербальний і не візуальний, а символ як монтажний шов, як жест, як структура поєднання, що вибудовує тріадичну ієрархію (символічні трикутники Андрея Белого) у фінальному пошукові *першосимволу* фільму, у якому відбувається синтез форми й змісту, оскільки символ являє собою принцип *єдності* форми й змісту [16; с.89].

Далі слід відзначити функцію світла у побудові кінематографічного дискурсу (тут: мовлення) символу як «світлопису». Андрей Белий у праці «Світлова теорія Гете в монодуо-плюральных емблемах» пише про *звучання світла*, і його фраза: «світло в цьому

місці градації піднесене до співочої музики сфери» є найадекватнішою характеристикою кінематографу [17; с.157]. Світло в кінематографічному «світлописі», за Белим, це «повстання Логосу»; воно є за визначенням — «логічне світло». «Справжня природа світла логічна; логіка — світло, що викликає до життя світи»; це *логос сперматікос* у промені кінопроектора, який породжує світи: «Світло — зерно неймовірного світу, у світі ж нам даному: *побудова логіки світла* (курсив мій — О.К.), — країни, де я буду жити, як логічний індивід» [17; с.157]. Сучасний кінознавець Олег Ковалов фактично підкріплює цю тезу твердженням (з усного виступу — представлення праці Лотти Айснер «Демонічний екран»): «Господь відділив світло від темряви, і це відділення світла від темряви поклато початок кінематографові» [18].

Другий момент у застосуванні світла полягає у символістському розумінні світла як Гезамткунстверк. Світло конституює в собі музику, колір і Логос (тому раннє кіно не потребувало діалогічної наративності, розцвічування й візуального ряду). Колір являє собою елемент 1) життєподібності (він пов'язаний з мімесисом поцейбіччя), 2) прив'язки до конкретної історії; 3) «дописування», або «допрацювання» персонажа до живої людини, «нашого доброго знайомого». Колір має стосунок до натуралізму, за Андреем Белим: «У натуралізмі програється гамма: від земляного нутра до поверхні сонячної; в теїстичній символіці ми бачимо зворотнє: з надр світла, крізь сонце, фарба торкається — поверхні земляної». «Натуралізм — жовто-зелений. У містицизмі він золотішає» [17; с.161]. Символічна функція світла у кінематографі тісно пов'язана з розумінням кольору: ранній чорно-білий кінематограф найчастіше розглядається як мистецький аналог символістського бінаризму. Але річ у тім, що так званий чорно-білий кінематограф не вимагав колірної диференціації, оскільки світло, «що пише картину», вже з самого початку конституювало в собі усі необхідні спектральні кольори, а взаимозамещення світлотіней у рухомій картинці знімало колірність (тобто, чорний та білий в якості кольорів) і давало злиття світла і темряви (як браку світла).

Таким чином, ми визначили попередньо, що символ у символізмі характеризують: 1) **дифузність**, 2) **діахронія**, 3) **монтажний принцип**, 4) **вихід за межі образу**.

Звернемося тут до теоретичних праць теоретика кіно та кінодраматурга Ю.Н. Арабова, який є автором сценаріїв до більшості ключових фільмів російського декадентського кінематографу: «Скорботна нечутливість» Александра Сокурова (1986), «Втаємничений» Олега Тепцова (1989), «Гра в модерн» Максима Коростишевського (2002), «Юріїв день» Кірілла Серебреннікова (2008) та ін.; один серед них — «Добродій оформлювач» режисера Олега Тепцова (1989) створено у парадигмі символізму вірця російського Срібного віку. У праці «Кінематограф і теорія сприйняття» Ю.Н. Арабов пише про кінематографічний символ як про певний «якір» — *якірну точку* в контексті «якірної техніки» сценариста: «“Якорем” у кінофільмі ми можемо назвати будь-який візуальний і звуковий образ із закріпленою за ним певною емоцією. «Якір» не має аналогів та «рим» у попередньо створеному просторі твору, але мусить бути повторений як мінімум один раз в подальшому просторі і дії художнього фільму. Емоція, закріплена за таким «якорем», має тенденцію до розвитку разом з розвитком звукових і візуальних компонентів, які входять до нього. Вербально-сміслові значення «якоря» може мати другорядне значення — чи його може взагалі не бути» [19; с.22].

В якості прикладу застосування цього принципу Ю.Н. Арабова обирає класичний фільм Алана Паркера «Серце ангела» (1987), підтверджуючи архетипічність універсального кінематографічного символу — колеса Абеля Ганса, згадуючи його ремінісценції в «Серці ангела», коли тим «якорем», який впустив «щось» у глядацьке сприйняття, виявляється вентилятор, знятий крупним планом (за ним закріплюється почуття ірраціональної тривоги, підкріплене саундтреком та атмосферою кадру) - і «в результаті вентилятор зливається з колесом ліфта, що спускає героя в Пекло».

Але в цьому ж прикладі Арабов заперечує прив'язку символу-якоря до одного й того самого повторюваного предмету: *символ може бути сукупним*, «зібраним» з різних факторів, які несуть одну і ту ж емоцію. Ця відмова від предметності екранного символу близька основній тези теорії сугестії Стефана Малларме: «*Назвати предмет* — означає на три чверті знищити насолоду від поеми, яка створюється з поступового вгадування; вселити його образ — ось мрія. Поступово викликати предмет і через ряд розшифровок добути з нього стан душі — це значить знайти чудове застосування для таємниці, яку містить в собі символ». Символ, за Арабовим, **збирається воедино ближче до фіналу**, коли вибудовується єдина логіка різних дисонансних елементів, «вибитих з контексту» (за цим принципом створений, наприклад, «Пан оформлювач» як символістський текст).

Ще один важливий момент у створенні символістського кіно, описаний у Арабова, це **розсинхронізація** символу (тобто, згадана вже дифузність на темпоральному рівні) у зв'язку зі специфікою самого сприйняття: «Між звуком і візуальним образом є відмінності, які диктуються їх фізичними характеристиками і особливостями людського сприйняття. Перш за все, швидкість їх просторового поширення різна, візуальний образ «знаходить» нас швидше. Ділянки головного мозку, що відповідають за декодування візуальної інформації, також включаються в роботу швидше за ділянки, які зчитують звук» [19; с.19]. Ця розсинхронізація, застосована у символістському фільмі «Добродій оформлювач» за сценарієм Арабова, сприяє конструюванню окремих епізодів, для яких ми пропонуємо ввести термін **символсцени** із включенням «синтезованих мистецтв» — живопису, музики — до візуального ряду. При цьому завдяки дифузії контуру, експансії кольору в символістських колірних панно Оділона Редона, зміщенню ритмів у звуковому ряді Сергія Курьохіна цілісність епізоду конституює *порожню структуру з незаповненим центром*. Цей «порожній центр» корелює і з тезою про символ як про дзеркальну галерею (*mise en abîme*), у якій означники багаторазово варіюються й ніколи не виявляються остаточними.

Інший вид роботи із заголовним символом — той, що корелює з твердженням С.Малларме про неповторність образу й тезою Ж.Дерріда про *стирання сліду*. Для прикладу можна взяти фільм «Під електричними хмарами» (2015) російського режисера Алексея А. Германа, вектор творчості якого демонструє відхід від канону декадентського кінематографу, заново створеного Германом в антропологічному ключі в його найпершому повнометражному фільмі «Гарпастум» (2005), зі збереженням моделі декадентського кінематографу, передусім часопросторової, у решті фільмів. Титульний символ фільму «Під електричними хмарами» є антитезою до теорії «якірної техніки» Юрія Арабова: у 2017 році рекламісти почали використовувати небо в якості останнього медіа, яке лишалося неторканим (на відміну від добре освоєного ними природного

середовища): в першій же новелі фільму в кадрі з'являється світловий логотип на низьких хмарах — жіноче обличчя (актриси Чулпан Хаматової). І цей титульний символ Германа залишається “непрестебнутим”, “неартикульованим”; його сюжет згорнуто й поховано у ньому ж, а довколо нього в ряді новел фільму розгортаються другорядні сюжети «зайвих людей». Замість *ситуативності емоції* (хрестоматійна функція символу — зміна стану свідомості) він детермінує *тотальність атмосфери*: хмарні сутінки, в яких відбувається вся дія, викликані цією необхідністю штучно підтримувати хмарне небо як поверхню для комерційної експлуатації. Одиначне у Германа переважає закріпленому у повторенні. З огляду на специфіку множинних декадентських кінопоетик, можна пояснити цю специфіку символізації тим, що Герман апріорі є ближчим до акмеїстичної поезики з її орієнтацією на сингулярності, аніж до символістської (до якої тяжіють Александр Сокуров, Олег Тепцов, Алексєй Балабанов).

За шкалою, яку вводить теоретик символізму Елліс для оцінки російських поетів, кожен з цих режисерів має свій метод символізації і перетворення *res* в *realiora*. У Сокурова це перетворення здійснюється через некровідсторонення (рос. — некроостранение), оптичне викривлення, у Тепцова — через теургію, в кінематографі Балабанова — через онтологізацію. Відповідно, першому властивим є протиставлення *res* і *realiora*, другому — злиття з *realiora* і сходження до *Ens realissimus*, третього — відчуття *realiora* безпосередньо в *res*. Визначаючи цю класифікацію, ми застосовуємо тут підхід Елліса з його праці “Російські символісти” до тріади поетів Бальмонт — Бєлий — Брюсов [20; с.150].

У цій тріаді кінорежисерів символізм Алексєя Балабанова виглядає найбільш проблематичним, враховуючи його вкоріненість у кафкіанському іманентизмі, який скасовує виміри символічного, зводячи символічні порядки до знакових ланцюжків. Проте фільм Балабанова «Про потвор і людей» — це один з найбільш символістських фільмів у російському кінематографі, який ґрунтується на схематизації бінарних опозицій (у протиставленнях «чорне — біле», «Захід — Схід», «люди — потвори», «земне — небесне»), де описана Юрієм Арабовим «якірна техніка» акумулюється до абсурду у процесі символотворення завдяки механізму повторення як ніцшеанського Вічного Повернення та фройдівського способу репрезентації Моторошного — *Das Unheimliche*. Але при тому, що дійовими особами виявляються символи як основоположні принципи — тригери дії, самі персонажі фільму редуковані до чистих знаків, механічна циркуляція яких визначена заздалегідь, і вони пасивно дають можливість Кінематографічному Символові відбуватися за їхнім посередництвом.

Література:

1. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза, структура, функція: У 2-х ч. Ч.1 / В.Л. Скуратівський. К.: КМЦ «Поезія», 1997. - 224 с.
2. Капінус Т.Л. Критична проза А.Бєлого 1902-1905-х років: естетика і поезика / Т.Л.Капінус. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – Харків, Харківський національний університет імені В.Н.Каразіна, 2013. - 19 с.
3. Капінус Т.Л. Эстетика и поэтика монтажа в критической прозе А. Бєлого первой половины 1900-х годов / Т.Л.Капінус // Вісник Харківського університету імені В.Н.Каразіна. Серія: Філологія. – 2012. – Вип. 65. – № 1014. – С. 153–158.

4. *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.
5. *Янгиров Р.М.* Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / Р.М. Янгиров. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 416 с.
6. *Рошаль Л.М.* Начало всех начал. Факт на экране и киномысль Серебряного века / Л.М. Рошаль. М.: Материк, 2002. - 136 с.
7. *Белый А.* Рудольф Штейнер в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Андрей Белый. М.: «Республика», 2000. - 719 с.
8. *Мирза-Авакян М. Л.* Поэтика символа в русском модернизме конца XIX – начала XX вв. / М.Л. Мирза-Авакян // Историко-филологический журнал (АН Арм. ССР). – 1972. – № 3. – С. 95–109.
9. *Lacan J.* Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis / Jacques Lacan, trans. A.Sheridan. London: Vintage, 1998. – 290 с.
10. *Белый А.* Символизм как миропонимание / Андрей Белый, Л. А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
11. *Каидзава Х.* Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского / Х. Каидзава // Москва и «Москва» Андрея Белого : Сборник статей / отв. ред.М. Л. Гаспаров; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. — М.: РГГУ, 1999. — С. 29-44.
12. *Эйзенштейн С.М.* Рисунки / С.М. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1961. 225 с.
13. *Тынянов Ю.Н.* Кино [раздел книги] // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 319–348.
14. *Белый А.* Эмблематика смысла. // Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1994.
15. *Кулагина Н.В.* Символ как средство мировосприятия и миропонимания / Н.В. Кулагина. Дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.01 — онтология и теория познания. – М.: 2003. - 190 с.
16. *Хренов Н.А.* Возвращаясь к символу и символизму. Символизм и эстетика XX века. / Н.А. Хренов // Символизм и модерн — феномены европейской культуры — 2008 (Европейский год диалога культур). – М.: Изд-во «Спутник +», 2008. – С.8-33.
17. *Белый А.* Гетев свет. / Андрей Белый // Белый А. Рудольф Штейнер в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М.: «Республика», 2000. - 719 с.
18. *Айснер Л.* Демонический экран. Пер. с нем. К. Тимофеевой / Лотта Айснер / М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. - 240 с.
19. *Арабов Ю.Н.* Кинематограф и теория восприятия / Ю.Н. Арабов. М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
20. *Элис.* Русские символисты. – Томск: Водолей, 1996. – 288 с.

УДК 008

Шевчук К.

Рівненський державний гуманітарний університет

МАТЕРІАЛЬНИЙ ВИМІР ТВОРІВ ЕЛЕКТРОННОГО МИСТЕЦТВА

У статті аналізується сучасне електронне мистецтво в аспекті його матеріального (іматеріального) виміру. Автор статті розглядає основні підходи до розуміння поняття „матерія” у філософській традиції. Особливу увагу звернено на результати формально-онтологічного аналізу даного терміну в працях Романа