

**Радислав Пересецький, кінознавець**

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України*

## **КІНОРЕФЛЕКСИВНІ НАСТАНОВИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА НІМЕЦЬКОМУ КІНО: ПАРАЛЕЛІ, ПЕРЕТИНИ, РОЗБІЖНОСТІ**

**Radyslav Peresetskyi, film scholar**

*M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy  
of Sciences of Ukraine*

## **CINEMATIC-REFLECTIVE SETS IN UKRAINIAN AND GERMAN CINEMA: PARALLELS, INTERSECTIONS, DISTINCTIONS**

The article is devoted to the problematic of cinematic reflection in the screen culture; it examines films (movie pictures) as an artistic experience of cinematic autoreflexion. The aim of this study is to conceptualize and analyze cinematic-reflective sets in Ukrainian and German cinematograph in the context of global trends of movie and screen media development. The cinematic reflection (e.g., a film about cinema) reveals the inner processes of self-growth and self-protection of screen culture. It allows us to analyze these phenomena by means of the screen art.

The author's attention is focused on the dynamics of cinematic reflection in cinematography from its primary stage to its modern trends of postmodern culture. The work focuses on the Ukrainian and German avant-garde of the 1920s (analysis of Dziga Vertov's documentary "A Man With a Movie Camera" (1929)) and the practice of the meta description in modern Ukrainian and German film art.

**Keywords:** Ukrainian cinema, German cinema, avant-garde in cinematograph, history of cinema, theory of cinema, cinematic reflection, meta-description in cinematograph.

Поява кіно спочатку не знаменувала собою виникнення нового мистецтва або напрямку в культурі. Сінематограф братів Люм'єрів (як і апарати багатьох інших піонерів кіно – Т.А. Едісона, Й. Тимченка, братів Складановських) не призначався для художніх цілей і сприймався в одному ряді з новітніми технічними винаходами того часу. Кінорефлексії періоду становлення кіно як мистецтва (1895-1912 рр.) носили характер примітивного прямолінійного копіювання та наслідування, багаторазового дублювання сюжетів і запозичення вдалих (здебільшого випадкових) знахідок як на теренах самого кінематографа, так і за його межами: фотографія, цирк, театр і т.д. Вектор рефлексії мав зовнішню спрямованість. Кіно виступало механічним рефлексантом, технічним засобом прямого відображення описуваного й не породжувало власного додаткового контексту. Для появи екранної кінорефлексії як осмисленого самоопису бракувало ще не сформованого кінематографічного мислення. Відсутність у ранніх фільмах специфічної кінематографічної ментальності побічно підтверджує німецька кінодослідниця Джудіт Мейн, яка у власній класифікації «кінопримітивів» поєднує персонажі фотографа й кінооператора в одну категорію з іншими «виготовлювачами зображень»<sup>1</sup>.

Та вже на початку 1910-х років персонаж фотографа часом обирає за сюжетом професію оператора і при цьому як об'єкт кінооповідування перетворюється на фігуру метаопису. Докладніше про самореференції в ранньому німецькому кіно, зокрема у фільмі Макса Мака «Безробітний фотограф» (*Der Stellenlose Photograph*, 1912, Німеччина), див. статтю Сабіни Хейк<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Mayne, J. (1986). *Der primitive Erzähler. Frauen und Film*. Helf, 41, 8.

<sup>2</sup> Hake, S. (1996). *Self-Referentiality in Early German Cinema. A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam, 237–245.

Хоча багато з фільмів початку 1910-х років і були ремейками більш ранніх картин (початку 1900-х років), вони істотно відрізнялися від попередників завдяки більшій тривалості (10-15 хв.) та більш ретельному проробленню й розмаїтості сюжетних ліній. Не в останню чергу це пов'язано зі становленням професії кінорежисера, який також став з'являтися в кадрі в якості кіноперсонажа (*The Dream of a Moving Picture Director*, 1912, США).

Кіноісторик Бернар Ейзеншиц у роботі «Німецьке кіно. 1895-1933» посилається на фільм «За смертю одержувачки» (*Adressatin verstorben*, 1912, Німеччина, р. Адольф Гертнер), сюжет якого обрали за конкурсом сценаріїв, і мова у фільмі йшла саме про конкурс сценаріїв: це була історія сценарію-переможця, розказана методом «флешбек»<sup>1</sup>. Цікаво й те, що починаючи саме з цього фільму перша кінозірка в історії німецького кіно Хенні Портен стала вперше згадуватися в титрах. Тим самим фільм наочно засвідчив, що крім становлення режисури в ті роки інтенсивно йшов розвиток сценарної й акторської майстерності, а подання фільмів поступово відходило від анонімності. В 1913 році в німецькому кіно навіть розгортається рух «авторське кіно» (*Autorenfilm*), при цьому автором вважали письменника, а не режисера. Це залучає в кіно відомих письменників, діячів культури, у кінозали починають приходити театральні критики.

Поступово йшло накопичення різноманітного арсеналу кіноприйомів: зміна планів, зйомка з руху, рапід, зворотна проекція, напливи, багаторазова експозиція. Напрацьовувалася власна кіноспецифіка на основі як технічних, так і художніх відкриттів. Закріплювався розподіл на види (документальне, художнє, анімаційне кіно), які, у свою чергу, поділялися на підвиди. Формувалися жанрові й стилеві особливості. Із початку 1910-х років стає можливим якісно новий рівень кінорефлексії, власне, поява «екранної автографії» – феномена самоопису, самоусвідомлення кіно. Розвиток засобів кінематографічної виразності вже дозволяв перейти від наслідування та карикатурного осміювання до справжньої пародії та стилізації. У кіно починається внутрішньовидова й міжвидова рефлексія.

В 1912 році Владислав Старевич винаходить об'ємну (лялькову) анімацію. При цьому новаторською була не лише форма його перших анімаційних фільмів 1912-1913 років, що розробляла відкритий ним оригінальний метод «кінооживлення» муляжів, але й зміст картин, що вибудовувалася на кінопародіюванні. Анімаційний кінодебют Старевича – «Прекрасна Люканида» («Війна вусанів і рогачів», перша у світі об'ємна анімація, випуск на екрани – 12 квітня 1912 року) – являв з себе пародію на псевдоісторичні кінодрами з епохи Середньовіччя, зокрема, пишні костюмно-історичні картини серії «*films d'art*». Приводом для наступної об'ємної анімації «Авіаційний тиждень комах» став авіаційний тиждень, що відбувся в Петербурзі у травні 1911 року й був зафільмований кінохронікою. Стрічка Старевича пародіювала обивательське захоплення авіацією а також кінохроніку, яка ганялася за сенсаціями. «Помста кінематографічного оператора» (1912) була, за В. Вишневським, пародією на кінофарси з життя «артистичної богемі й кінодіячів»<sup>2</sup>.

В 1913 році Старевич випускає об'ємну анімацію з героями-жабами «Чотири чорта», знову ж пародію з точною кінематографічною адресою – шарж на один з ранніх фільмів «психологічного жанру», популярну картину Альфреда Лінда «Чотири чорта» (*De Fire djævle*, 1911, Данія), поставлену за однойменним твором Германа Банга з циркового життя. Особливу цінність стрічкам Старевича надавала та обставина, що критика недоліків кіномистецтва була дана засобами самого кіномистецтва. Шаржі Старевича на жанрові штампи кінорепертуара й, відповідно, на тогочасні кіносмаки публіки мали колосальний успіх.

Ще одна з поширених варіацій кінорефлексування – екранні біографії зоряних акторів. Ця тема заявила про себе ще в ранній період німого кіно. Так, «королева російського кіно» Віра Холодна в образі Віри Северної відбила на екрані власну біографію «зі значною мірою вимислу» у фільмі «Тернистий слави шлях» (1918) В. Вісковського. У ті ж роки прем'єр «дожовтневого кіно» Іван Мозжухін розпочав цю лінію у своїй творчості з ролі Псіландера («Життя Гаррісона» (1918) М. Галицького, екранізація біографії популярного датського артиста Вальдемара Псіландера). Не менш показова й багато в чому автобіографічна для Мозжухіна стрічка – «Лаштунки екрана» (1917) Г. Азагарова й О. Волкова.

<sup>1</sup> Эйзеншиц, Б. (2002). *Немецкое кино. 1895-1933. Кноведческие записки*, 58, 8.

<sup>2</sup> Вишневский, В. (1945). *Художественные фильмы дореволюционной России: Фильмографическое описание*. Москва: Госкиноиздат, 21.

Згодом В. Старевич, І. Можухін, О. Волков, Г. Азагаров та багато інших російських кіноемігрантів почнуть плідно працювати у європейському кінематографі, здебільшого на студіях Берліну та Парижу, а сама тема еміграції у поєднанні з темою «кіно в кіно» знайде майстерне втілення у фільмі німецького кіноемігранта до Голівуду Йозефа фон Штернберга «Останній наказ» (The Last Command, 1928, США). Драматична розповідь про долю колишнього царського генерала (блискуча акторська робота Еміля Яннінгса), який після зустрічі на зйомках з колишнім режисером «київського імператорського театру» починає згадувати події минулого життя.

На думку російського культуролога К. Разлогова, «у сфері екранного мистецтва оголення конструкції, що включає багатократні фільтри (на кшталт «кіно в кіно»), прямо співвідноситься з осмисленням досвіду «епічного театру» Брехта»<sup>1</sup>. Можна навести з цього приводу художню стрічку вже згаданого раніш Макса Мака «Фільм одного дня» (Ein Tag Film, 1928, Німеччина). Цікаво, що кінорефлексивні настанови у той час знайшли відбиття не лише в художніх, але й в документальних формах, приміром, екранна антологія «Фільм у фільмі» (Der Film im Film, 1925, Німеччина) Фрідріха Поргеса, де було зібрано майже увесь цвіт раннього німецького кіно: Фріц Ланг, Ф.В. Мурнау, Роберт Віне, Пауль Вегенер, Едвард Андре Дюпон, Марія Якобіні, Еміль Яннінгс, Гаррі Лідтке, Аста Нільсен, Хенні Портен, Вальдемар Псіландер, Конрад Вейдт та ін.

Посилена кінорефлексія – характерна риса кіноавангарду 1920-х років. Для різних абстракціоністських течій і кіношкіл джерелом натхнення була навіть «профанна» американська «німа комічна», що знайшло своє відображення у багатьох виступах і фільмах-маніфестах. До прикладу, ФЕКСи («Фабрика Ексцентричного Актора» Козинцева й Трауберга) у своєму першому маніфесті, «Параді ексцентрика» (1922), безапеляційно декларували: «Зад Шарло нам дорожче рук Елеонори Дузе»<sup>2</sup>. Звернувшись до кіно, художник-карикатурист Олександр Довженко також планував присвятити себе виключно жанру ексцентричної комедії, у стилістиці якої і здійснив свої кінодебюти: сценарій «Вся-реформатор» (1926), в одному з епізодів якого церква перетворювалася на кінотеатр, а піп на кіномеханіка, і режисерську розвідку «Ягідка любові» (1926), теж багату на кінорефлексії. У планах митця залишилася нездійсненою ідея фільму «Загублений Чаплін» – про життя Чапліна на безлюдному острові<sup>3</sup>.

Бурхливий розквіт німого кіно в другій половині 1920-х років переконливо демонстрував зростаючу всемогутність екранного мистецтва. Здавалося, що вже не існує такої теми, яку не можна перенести на екран. Самореференція у формі грайливих екранних пародій більше не задовольняла кіномитців. Ейзенштейн розробляв теорію «інтелектуального кіно» і навіть збирався екранізувати «Капітал» Маркса, обмежившись, щоправда, метафоричними вишуками «Жовтня» (1928). Вертов замахувався на «теорію відносності» А. Ейнштейна. Кіномистецтво дозріло для дослідження самого себе екранними засобами й виведення на екран уже не кінокритики, а справжньої кінотеорії.

1928 року Дзига Вертов фільмує для ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) своєрідний кіноманіфест «Людина з кіноапаратом» (випуск 1929 р.), у якому бачить «не лише практичний, а водночас і теоретичний виступ на екрані»<sup>4</sup>. На думку Л. Козлова, фільм Вертова «був найочевиднішим актом «самоусвідомлення кіно», по-справжньому оцінити який стало можливим лише значно пізніше»<sup>5</sup>. Численність й оригінальність кінорефлексій, як і складність конструкції, донині вражають дослідників цього шедедру – «Людину з кіноапаратом» було названо на XIII МКФ у Мангеймі (ФРН) в 1964 році серед 12 кращих документальних фільмів усіх часів). Тож не дивно, що вертовський меседж виявився співзвучний багатьом наступним кіноманіфестам – від французької «Нової хвилі» до датської «Догми».

«Кінокомпозитор» Вертов визначив жанр свого твору як «зорова симфонія», підкресливши в передмові до фільму його експериментальний характер і мету – створення «суто міжнародної мови кіно»<sup>6</sup>. Не менш показовою в ракурсі кінорефлексивних стратегій є ще одна особливість вертовського творіння. Це не лише пошук нової кіномови, але й фільм-хрестоматія, завдання якого показати останні досягнення кіно-техніки у нас та за кордоном. Як свідчила заявка: «Фільма

<sup>1</sup> Разлогов, К. (1982). *Искусство экрана: проблемы выразительности*. Москва: Искусство, 158.

<sup>2</sup> Козинцев, Г. (1983) *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Ленинград: Искусство, 3, 74.

<sup>3</sup> Довженко, О. (1983). *Твори: В 5-ти томах*. Київ: Дніпро, 1, 28.

<sup>4</sup> Вертов, Д. (1966). *Статьи, дневники, замыслы*. Москва: Искусство, 109.

<sup>5</sup> Козлов, Л. (1980). *Изображение и образ: Очерки по истории поэтики советского кино*. Москва: Искусство, 49.

<sup>6</sup> Вертов, Д. (2008). Из наследия. Москва: Эйзенштейн-центр, 2, 146.

«Людина з кіноапаратом» повинна відрізнятися від звичайної «культурфільми» значно вищим рівнем знімальної техніки і монтажу. Тут повинен бути використаний весь минулий досвід Кіно-ока плюс останні слова закордонної техніки»<sup>1</sup>.

Позначена подвійність справді існує. З одного боку, ми бачимо високий ступінь езотерики, замкнутості на власну творчість. Автор, розвиваючи ідеї «кіноока», ніби-то знімає продовження одного й того ж фільму. Звідси велика кількість автоцитат і саморефлексій, що інколи доходять до відвертої самореклами. З іншого боку, наявна співзвучність як з передовою вітчизняною кінематографією (С. Ейзенштейн, О. Довженко), так і з провідними кінотечіями різних країн і континентів (Америка, Англія, Франція, Німеччина), що зумовлюється загальною спрямованістю у пошуках оновлення кіномови і засобів екранної виразності.

Чимало досліджень присвячено порівнянню вертовської «кіносимфонії» з документальним фільмом В. Рутмана «Берлін – симфонія великого міста» (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Німеччина). Зокрема, в доповіді О. Брюховецької «Монтажне кіно: українська і німецька симфонії» для семінару «Вертов – Рутман» як елемент «взаємозв'язків німецької і української кінокультури 1920-1930 років» аналізується суттєва відмінність кінематографічної мови і завдань, які перед собою ставили режисери. На думку авторки: «Творчі еволюції двох режисерів-документалістів, Вальтера Рутмана і Дзиги Вертова, становлять своєрідну симетрично-вигнуту траєкторію. Починаються вони з різних відправних пунктів: одна – з «абсолютного» кіно, друга – з кінохроніки, одна – з абстрактних нефігуративних анімацій, друга – з «фабрики фактів». Ці два протилежні напрями йдуть назустріч одне одному»<sup>2</sup>.

Відгуки на фільм Рутмана свідчать й про наявну схожість загальної композиції з ним фільму Вертова, а також про безліч співпадаючих образів і деталей: броунівський рух натовпів, потяги в кожному акті, транспорт та інша машинерія (від машин, автобусів, велосипедів до катафалків і ліфтів), пивні, мюзик-холли і знову ж таки кіноремінісценції: Чарлі Чаплін, кіноковбой Том Мікс<sup>3</sup>.

Хоча сам Вертов підкреслював, що ніколи не був прихильником «абстрактної фільми», у його творі є й елементи чистих кіноабстракцій, коли на екрані кінозалу розцвітають химерні хвилі зигзагоподібних переливів (подібною колірмузикою сьогодні в кінотеатрах заповнюють паузи перед сеансами). Цікавою є й парочка співпадаючих біографічних моментів. Рутман був постановником багатьох анімаційних стрічок експериментального характеру (численні «Опуси» 1921-1924 рр. та ін..) і навіть здійснив мальований мультепізод «Сон про сокола» для «Нібелунгів» (Die Nibelungen, 1924) Ф. Ланга. За тих же часів Вертов звернувся до мультиплікації, зробивши перші радянські мультфільми – «Сьогодні» (1923), «Радянські іграшки» і «Гуморески» (1924). Причому «Гуморески» містили кінопародійні мотиви у вигляді шаржів на ігрові фільми про пригоди Фантомаса та інших героїв детективно-пригодницького жанру. У 1929-му Рутман ставить фільм «Мелодія світу» (Melodie der Welt). Схожі ідеї відвідували й Вертова (заявки «День світу», «Хвилина світу»), але вони так і залишилися на папері. У 1940-му році Р. Кармен і М. Слущкий скористалися ними для фільму «День нового світу».

Та все ж зовнішня схожість документальних кіносимфоній Рутмана і Вертова не завадила З. Кракауеру чітко вловити корінну відмінність настанов німецького і радянського режисерів у написаній відразу після перегляду рецензії 1929 року на «Людину з кіноапаратом»: «Щось подібне є і в «Берліні – симфонії великого міста» Рутмана, але якщо його асоціації суто формальні (вони й у його звукових картинах зводяться до простого зчеплення елементів), то Вертову за рахунок монтажу вдається вкласти особливий сенс у поєднання скалок реальності. Рутман дає просту послідовність, не намагаючись роз'яснити її, натомість Вертов її тлумачить»<sup>4</sup>.

Нагадаємо також про міжнародний скандал, коли в Німеччині режисер Блюм під власним ім'ям випустив (і небезуспішно) фільм «Тіні машин» (Um Schatten der Maschinen, 1928, Альберт Віктор Блюм), змонтований здебільшого з кадрів «Одинадцятого» (1928) Д. Вертова та останньої частини «Звенигори» (1928) О. Довженка<sup>5</sup>. Звісно, така «популяризація» нівелювала ідейно-

<sup>1</sup> Вертов, Д. (2000). Из истории рождения «Человека с киноаппаратом». Новые документы. *Киноведческие записки*, 49, 199-205.

<sup>2</sup> Брюховецька, О. (2005). Монтажне кіно: українська і німецька симфонії. *Кіно-Театр*, 6 (62), 54.

<sup>3</sup> Сидор-Гібелінда, О. (2005). «Берлін. Симфонія великого міста» Вальтера Рутманна. *Кіно-Коло*, 26, 121-122.

<sup>4</sup> Кракауер, З. (2003). Людина з кіноапаратом. *Кіно-Коло*, 20, 65-66.

<sup>5</sup> Вертов, Д. (1996). Творческая карточка. *Киноведческие записки*, 30, 174-175.

художній меседж оригінальних кінотворів, а часом і оберталася проти їх авторів. Так, при появі «Людини з кіноапаратом» у Німеччині самого Вертова звинувачували в наслідуванні фільму В. Рутмана «Берлін – симфонія великого міста», і режисерові довелося публічно відстоювати власну гідність (див. «Лист з Берліна»<sup>1</sup>, що був, за підтримки З. Кракауера, надрукований у «Франкфуртер Цайтунг»).

«Міська симфонія» Вертова підіймає ще один широкий пласт кіноасоціацій на тему «великого міста», особливо популярну в ті часи як в документальному кіно (окрім берлінського, можна згадати відомі міські кінопортрети «урбаністичної документалістики» – фільми «Москва» (1927) І. Копаліна і М.Кауфмана, «Образи Парижу» (1928, Франція) А. Соважа, «Єлісейські поля» (1928, Франція) Ж. Лодса, остросоціальну міську хроніку Ж. Віго і Б. Кауфмана «З приводу Ніцци» (1930, Франція) та ін.), так і в художній кінематографії. Чого варті «Метрополіс» (Metropolis, 1926, Німеччина) Ф. Ланга, у створенні якого, до речі, також брав участь В. Рутман, або «Натовп» (The Crowd, 1928, США) К. Відора.

Відкрита багатовекторність «Людини з кіноапаратом» вражає ще й тим, що адресатами вертовської рефлексії є не лише фільми його кіносучасників. Режисер застосовує унікальні прийоми, що демонструють технологічний ракурс – кіно в його генеалогічному зрізі. Як зауважив французький історіограф українського кінематографа Л. Госейко: «Вертов намагається фактично зробити з цього фільму щось на кшталт морфології кіна»<sup>2</sup>. Можливо, саме тому «Людина з кіноапаратом» легко проектується не лише на минуле, але й на майбутнє екранного мистецтва, на етапні фільми поствертовського періоду. Так, в «Людині з кіноапаратом» цілу частину (близько 10 хв.) віддано під демонстрацію різних видів спорту. Незвичайні ракурси, красиві повтори-рапіди, стопкадри й т.і. нагадують хрестоматійний для синефілів гімн спорту – «Олімпію» (Olympia, 1936-1938, Німеччина) Лені Ріфеншталь, прообраз сучасних спортрепортажів. Цікаво, що З. Кракауер у своїй рецензії 1929 року навіть запропонував скоротити спортивні епізоди, що «несумірно розрослися, певно, в силу педагогічного запалу»<sup>3</sup>.

Вітчизняні опоненти Вертова були більш категоричними. С. Ейзенштейн: «Метод Вертова може знадобитися лише тоді, коли людина досягне свого всебічного «розвитку»... Не кінооко нам потрібне, а кіноулак. Радянське кіно повинне розбивати черепи, а не тільки об'єднувати мільйони очей»<sup>4</sup>. Прикриваючись зовнішньою подібністю хронікальності, показове в цьому плані використання натурників як однієї зі складових методу, Ейзенштейн активно оперував масами (цей підхід довела до естетичної досконалості Лені Ріфеншталь у «Тріумфі волі» (Triumph des Willens, 1935, Німеччина). Однак революційний переворот у кіномистецтві він зробив, коли висунув колективного героя на передній план, а сам бунтівний броненосець із об'єкта перетворив на суб'єкт. Могутня енергетика «повстання мас» породжувала небачений раніше емоційний імпульс-посил.

Раціонал Вертов від ілюстративності хроніки занурювався углиб матеріалу, що висувався, до «метафізики» речей і явищ. За Кракауером, «Кіно-око» в його картині здійснює, якщо завгодно, метафізичну функцію. Воно проникає під зовнішню оболонку»<sup>5</sup>. При цьому людська маса у Вертова виступає як об'єкт, а суб'єктом стає кінооко, око апарату. Ця настанова на домінуючу роль-місію екранних інструментів і технологій, які структурують стихію масового хаосу, додаючи їй впорядкованості і спрямованості, інколи породжувала у «головного кінока» надмірну ідеалізацію засобів екранного вираження і навіть одушевлення кінотехніки (досить пригадати анімаційний танець кіноапарата в «Людині з кіноапаратом»). Це ж зумовлювало і докорінне зміщення акценту: не «повстання мас», а «повстання мас-медіа» визначало особливості фільму Вертова. Як зауважила Ноїт Гева: «Мабуть, Вертову краще, ніж будь-кому у мистецтві вдалося втілити у своєму творі найвідоміший у світі слоган, що його через багато років виголосить Маршалл Маклюен: «Медіа – це і є повідомлення»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Вертов, Д. (1966). *Статті, дневники, замысли*. Москва: Искусство, 120-121.

<sup>2</sup> Госейко, Л. (2005). Історія українського кінематографа. 1896-1995. *Кіно-Коло*, 26, 54.

<sup>3</sup> Кракауер, З. (2003). Людина з кіноапаратом. *Кіно-Коло*, 20, 66.

<sup>4</sup> Эйзенштейн, С. (1964). К вопросу о материалистическом подходе к форме. *Собрание сочинений: в 6 томах*. Москва: Искусство, 1, 115.

<sup>5</sup> Кракауер, З. (2003). Людина з кіноапаратом. *Кіно-Коло*, 66.

<sup>6</sup> Гева, Н. (2005). «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова. *Кіно-Коло*, 26, 123.

Отже, Н. Нусинова цілком обгрунтовано підкреслила у статті «Новий погляд на радянське кіно періоду розквіту (1925-1928)»: «Перехід до другої половини 1920-х років позначений відбитком інтересу кінематографа до техніки як своєрідної форми ототожнення себе з нею і навіть автометаопису кіно»<sup>1</sup>.

Черговою ілюстрацією цієї тези міг би бути задуманий та режисований С. Ейзенштейном і його колегами Гансом Ріхтером та Айвором Монтегю на Першому конгресі незалежного кіно (1929, Швейцарія, Ла Сарраз) наскрізь кінорефлексивний фільм з промовистою підназвою «Боротьба незалежного кіно з комерційним» (The Storming of La Sarraz, 1929). За спогадами Ганса Ріхтера у фільмі знімалися Бела Балаш, Вальтер Рутман, Леон Муссінак та інші відомі кінодіячі<sup>2</sup>. Жартівний фільм-пародія цілком міг стати «лебединою піснею» європейського кіноавангарду. На жаль, від фільму залишилися тільки фотокадри (за однією з версій, Ейзенштейн і його оператор Е. Тиссе знімали апаратом, у якому не було плівки).

Тож в 1930-ті роки корінне переосмислення ролі й місця мистецтва й відповідно підходів до його аналізу продовжилися вже з урахуванням уроків європейського авангарду. Показова позиція Вальтера Беньяміна в програмному есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1936). Німецький теоретик мистецтв застерігав, що тиражування сучасного мистецтва й масовий характер його споживання ведуть до втрати аури й культової цінності, властивих традиційним мистецтвам, і бачив у сучасній епосі радикальне збільшення числа цитувань<sup>3</sup>.

Натомість Клемент Грінберг у статті 1939 року «Авангард і кітч»<sup>4</sup> писав про підвищену увагу авангарду до механізмів самоописування, стверджуючи, що абстракціоністська культура – це імітація імітації, і якщо кітч імітує вплив художнього твору, то авангард імітує сам процес мистецтва. За Грінбергом, абстракціоністський твір не просто цитує претекст, як це робить класичний твір мистецтва, а фіксує саму ідею репрезентації. Теорія «самоусвідомлення» авангарду у Грінберга перегукувалася з теорією авангарду Георга Лукача та співвідносилася з визначенням авангарду Петером Бюргером: авангард – це самокритика мистецтва, доведена до радикальної межі авторефлексивна медіальність художнього твору<sup>5</sup>.

Розглядаючи відображення на екрані історичного розвитку кіно, С. Ішевська відзначила: «Роль метаописовості у формуванні історії кінематографа засобами самого кінематографа досить очевидна, на наш погляд. І можна вишикувати історію кіно, зафіксовану у формах самого кіно, як послідовний ряд творів, у яких об'єктом зображення ставав кінематограф. ...простежувати розвиток кіномистецтва від метафільму до метафільму на прикладах Кітона, Вертова, Бергмана, Фелліні, Годара, Трюффо, Дельво, Макавеева, Фассбіндера, Аллена, Клюге, Вендерса»<sup>6</sup>.

Додамо, що й в наш час постать та ідеї того ж Вертова не залишають байдужими кінематографістів. Серед недавніх прикладів наведемо зроблену у вертовський стилістиці документальну стрічку Томаса Тода «В країні кіноветеранів: кіноекспедиція до Дзиги Вертова» (Im Land der Kinoveteranen: Filmexpedition zu Dziga Vertov, 1995, Німеччина) та присвячений «Людині з кіноапаратом» фільм Максима Суркова «Зображення» (2004, Україна).

Зазначимо також, що звертання до екранного саморефлексування (на кшталт «кіно про кіно») вкорінене у самій природі кіноексперименту. Як свого часу ефект Кулешова ілюструвався автором кадрами з Можухініним (не в останню чергу через їх упізнанність), так і сучасні новатори небайдужі до стрічок «архівного» кіно. Приміром, кращим кіноекспериментом 2007 року багатьма критиками визнана аргентинська стрічка «Антенa» (La Antena, Аргентина) Естебана Сапіра, талановита стилізація під німі шедеври 1920-х років, зокрема фільми Фріца Ланга й Дзиги Вертова.

Як бачимо, кінорефлексивні настанови набувають все більш осяжний характер. Сьогодні така практика є не лише предметом постмодерністських ігор, але й важливою складовою творчості багатьох сучасних майстрів кіномистецтва.

<sup>1</sup> Нусинова, Н. (2004). *Новый взгляд на советское кино периода расцвета (1925-1928). История кино: современный взгляд*. Москва: Материк, 31.

<sup>2</sup> Рихтер, Г. (2002). С.М.Эйзенштейн. *Киноведческие записки*, 58, 202-204.

<sup>3</sup> Беньямин, В. (1989). Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Киноведческие записки*, 2, 156-157.

<sup>4</sup> Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 3-21.

<sup>5</sup> Burger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M., 139.

<sup>6</sup> Ишевская, С. (2005). Камера наблюдения. Кинематограф как сквозной мотив кинофестиваля. *Киноведческие записки*, 76, 138.

## References:

1. Benjamin, W. (1989). Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehničeskoj vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 2, 151-173. [in Russian].
2. Brjuhovec'ka, O. (2005). Montazhne kino: ukraïns'ka i nimec'ka simfonii [Cinema Editing: Ukrainian and German symphonies]. *Kino-Teatr* [Cinema-Theater], 6 (62), 52-56. [in Ukrainian].
3. Burger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde* [Avant-garde Theory]. Frankfurt/M. [in German].
4. Dovzhenko, O. (1983). *Tvori: v 5-ti tomah*. [Collected works in 5 volumes], 1. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
5. Vertov, D. (2008). *Iz nasledija*. [From the heritage.]. Moscow: Jezenshtejn-centr, 2. [in Russian].
6. Geva, N. (2005). «Ljudina z kinoaparatom» Dzigy Vertova ["A Man With a Movie Camera" by Dziga Vertov]. *Kino-Kolo*, 26, 123-124. [in Ukrainian].
7. Gosejko, L. (2005). *Istorija ukraïns'kogo kinematografa. 1896-1995* [History of Ukrainian cinema. 1896-1995]. Kyiv: Kino-Kolo. [in Ukrainian].
8. Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press. [in English].
9. Hake, S. (1996). *Self-Referentiality in Early German Cinema. A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam. [in English].
10. Jezenshic, B. (2002). Nemeckoe kino. 1895-1933 [German cinema. 1895-1933]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 58, 6-47. [in Russian].
11. Jezenshtejn, S. (1964). K voprosu o materialisticheskom podhode k forme [To the question of the materialistic approach to the form]. Moscow: Iskusstvo, 1, 115. [in Russian].
12. Ishevskaja, S. (2005). Kamera nabljudenija. Kinematograf kak skvoznoj motiv kinofestivalja [Surveillance Camera. Cinematography as a through motive of film festival]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 76, 136-144. [in Russian].
13. Kozincev, G. (1983). *Sobran. Soch. v 5-i tomah*. [Collected works in 5 volumes]. Leningrad: Iskusstvo, 3. [in Russian].
14. Krakauer, Z. (2003). Ljudina z kinoaparatom [Man With a Movie Camera]. *Kino-Kolo*, 20, 65-66. [in Ukrainian].
15. Mayne, J. (1986). Der primitive Erzähler [The Primitive Teller]. *Frauen und Film*, Heft 41, Dezember, 7-32. [in German].
16. Nusinova, N. (2004). Novyj vzgljad na sovetskoe kino perioda rascveta (1925-1928) [A new look at the Soviet cinema of the heyday (1925-1928)]. *Istorija kino: sovremennij vzgljad* [The history of cinema: a modern look.]. Moscow: Materik, 27-50. [in Russian].
17. Razlogov, K. (1982). *Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitel'nosti* [The art of the screen: the problems of expressiveness]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
18. Rihter, G. (2002). S.M. Jezenshtejn [S.M. Eisenstein]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 58, 201-204. [in Russian].
19. Sidor-Gibelinda, O. (2005). «Berlin. Simfoniya velikogo mista» Val'tera Ruttmanna ["Berlin: Symphony of a Great City" by Walter Ruttmann]. *Kino-Kolo*, 26, 121-122. [in Ukrainian].
20. Vertov, D. (1966). *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, Diaries, Ideas]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
21. Vertov, D. (1996). Tvorcheskaja kartochka [Creative card]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 30, 161-192. [in Russian].
22. Vertov, D. (2000). Iz istorii rozhdenija «Cheloveka s kinoapparatom». Novye dokumenty [From the history of birth "Man With a Movie Camera". New documents]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film critic's notes], 49, 199-205. [in Russian].
23. Vishnevskij, V. (1945). *Hudozhestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii: Fil'mograficheskoe opisanie* [Unknown movies of pre-revolutionary Russia: Filmographic description]. Moscow: Goskinoizdat. [in Russian].