

УДК 791.4:791.221.1](477)"19/20"

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2024.21.120>

ЧЕРКОВ ГЕОРГІЙ

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, доцент кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-5057-1691>

SHERKOV HEORHI

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Screen, Stage Arts and Culturology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, an associate professor at the Film Theory and Ethnology of I. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: 0000-0002-5057-1691

Бібліографічний опис:

Черков, Г. (2024) Екранний образ в історичному часі: механізми (ре)конструювання змісту (соціокультурний контекст). *Українське мистецтвознавство*, 21, 120–130.

Cherkov, H. (2024) The Screen Image in the Historical Time: Mechanisms of Meaning (Re)construction (Socio-Cultural Context). *Ukrainian Art Studies*, 21, 120–130.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ЕКРАННИЙ ОБРАЗ В ІСТОРИЧНОМУ ЧАСІ: МЕХАНІЗМИ (РЕ)КОНСТРУЮВАННЯ ЗМІСТУ (соціокультурний контекст)

Анотація / Abstract

У статті розглянуто особливий аспект сприйняття екранного образу – діапазон трактувань, які виникають протягом існування екранного твору. У центрі уваги – механізми конструювання та деконструювання змісту (сенсу) екранного твору впродовж історії в широкому соціокультурному контексті.

Мистецький твір як форма естетичного осмислення дійсності конструює сенс утілених подій чи явищ, стає меседжем для широкої аудиторії. Уже на цьому рівні закладено суб'єктивність і об'єктивність у співвідношення факту і вигадки. Сприйняття твору також поєднує категорії суб'єктивного та об'єктивного: критерії мистецької цінності, специфіка різних аудиторій, чинники формування суспільної думки, зацікавленість певних груп тощо.

У ретроспективі історичного часу фільм стає і артефактом, носієм відомостей про минуле, і об'єктом для нових трактувань. Екранний твір для кожної епохи щоразу постає в контексті нових умов (соціальних, економічних, політичних та ін.). Кожна епоха лишає свій слід інтерпретацій, з яким «передає» твір прийдешнім поколінням. У цій «діалогічності» епох зміст твору ніколи не набуває усталеності.

На думку автора статті, кінематограф відкриває особливу можливість *ретроспективно спостерігати інтерпретацію кінотекстів упродовж епох* і досліджувати механізми сприйняття в масовій свідомості. Історія кіно в певному сенсі є *галереєю інтерпретацій екранних творів*. Екранний твір по суті являє собою **відкриту систему змісту**, яка характеризується

варіативністю комбінації і зіставлення елементів, обраних як домінуючих для відповідного змістоутворення.

У статті на прикладах продемонстровано, як з окремих змістовних фрагментів щоразу перекопуюється нове ціле, відбувається «фрагментація» матеріалу твору, перебудова, зміщення акцентів. Можна казати про «життя» кінотворів у масовій свідомості у формі уявлень про ці твори, «трансльованих» образів, здатних до змін у часі. Це дає підстави вбачати іманентну властивість екранного мистецтва в його здатності до специфічного «блукаючого» змістоутворення, що дає додатковий матеріал для осмислення феномена екранного образу.

Це складний комплекс питань, розв'язання яких є актуальним для сучасного мистецтвознавства і для вивчення художньої культури в цілому.

Ключові слова: кіномистецтво, міф, екранний образ, інтерпретація, історія кіно, масова свідомість.

The article focuses on a particular aspect of the perception of the screen image, namely, the range of interpretations that arise over the lifetime of a cinematic work. The emphasis is placed on the mechanisms of meaning construction and deconstruction of a cinematic work throughout history in a broad socio-cultural context.

As a form of aesthetic understanding of reality, an artistic work constructs meaning around the events or phenomena it represents and becomes a message for a wide audience. Even at this level, subjectivity and objectivity are embedded in the interplay between fact and fiction. The perception of a work also combines the categories of subjective and objective: the criteria of artistic value, unique features of different audiences, the factors that shape public opinion, the agendas or ideological perspectives of specific social or political groups, etc.

In the historical retrospective, a film becomes both an artefact, that is, a carrier of information about the past, and an object for new interpretations. For each era, a cinematic work stands in the light of new circumstances (social, economic, political, etc.). And each new era leaves a different interpretation trail when passing the work to the next generations. In this «dialogue» of epochs, the meaning of a work remains perpetually open to reinterpretation.

According to the author, cinema offers a special opportunity to *observe the interpretation of film texts through the ages retrospectively* and to study the mechanisms of their perception in the mass consciousness. In a sense, the history of cinema is *a repository of evolving interpretations of cinematic works*. A cinematic work is essentially an **open system of meaning**, characterised by the variability of the combination and juxtaposition of the elements chosen as dominant for the relevant meaning-making.

The article uses examples to show how a new whole is reconstructed from individual fragments of content, how the material of an art work is «fragmented», restructured, and shifted in emphasis. «The life» of cinematic works in the collective consciousness can be understood as a set of ideas about these works – as ‘circulated representations’ that are capable of evolving over time. This gives us grounds to believe that the immanent property of screen art is its ability to create specific «shifting» semantics. This provides additional material for understanding the phenomenon of the screen image.

This is a complex set of issues relevant to contemporary art history and the study of artistic culture in general.

Keywords: cinematography, myth, screen image, interpretation, film history, mass consciousness.

Вступ. Актуальність. Матеріал, покладений автором в основу художнього твору, може зазнавати значних трансформацій у процесі мистецького осмислення, а явища життя – отримувати різні авторські інтерпретації та трактування. Так само широким може бути й діапазон трактувань твору мистецтва під час сприйняття аудиторією. Ці явища – трансформації матеріалу, трактування та інтерпретації явищ життя і мистецтва – лежать в основі художньої творчості і є загальновідомими. Водночас у межах цих явищ діють різні механізми, які належать до різних сфер суспільного життя: естетика, ідеологія, політика, економіка.

Мистецький твір (як форма естетичного осмислення дійсності) конструює сенс утілених подій чи явищ і стає меседжем для широкої аудиторії. Уже на цьому рівні співвідношення суб'єктивного і об'єктивного, факту і вигадки, закладені інтереси окремих груп (бізнес, політика) є складним для визначення. Так само і сприйняття твору поєднує категорії суб'єктивного і об'єктивного: критерії оцінки мистецької цінності, соціальний контекст, визначення аудиторії, формування суспільної думки, зацікавленість певних груп тощо. Мистецький твір, крім актуального моменту його першого оприлюднення, існує і в часі: «життя» мистецького твору триває впродовж років. Ця відстань, плин часу примножує звернення людей, незрідка поколінь, до твору, кількість його «прочитань», а з ними – і потенційно нові трактування, можливість і підстави для яких можуть створюватися новим виявленими фактами, обставинами, відомостями, які раніше не існували або ж свого часу були прихованими, тощо.

Викладене вище пояснює, чому аналіз конкретних механізмів, вивчення на конкретних прикладах різних аспектів трансформації і інтерпретації, механізмів конструювання і реконструювання сенсів, значень екранного образу і твору в цілому є актуальним для кінознавства.

Ступінь дослідженості. Проблемам аналізу екранного твору присвячено чимало наукових розвідок, у яких створено певні концептуальні підходи: семіотика, психоаналіз, інтертекстуальність, іконографія. Розмаїття підходів обумовлено тим, що мистецтво як різновид знакової системи, маючи «означуване» і «означення», завжди містить діапазон можливих інтерпретацій і трактувань. Зокрема, серед підходів до аналізу творів кіномистецтва окреме місце займає герменевтика кіно.

Співвідношення фактів і вигадки, трансформація матеріалу, підходи до інтерпретації текстів художньої культури завжди лишаються в центрі уваги дослідників, зокрема і в інтердисциплінарних підходах. Межі позначеного явища дуже широкі. У руслі постмодернізму погляди на текст і автора набувають чи не найрадикальнішого перегляду. У знаменитому есе Ролана Барта «Смерть автора» (1967), роботах структуралістів та постструктуралістів (Мішель Фуко, Жак Дерріда та ін.) задум автора і сенси, закладені в авторський текст, позбавляються взаємозв'язку і стають незалежними категоріями, а сенс тексту створюється незалежно від автора; текст стає потенційно відкритим – новий сенс виникає щоразу під час прочитання, що відкриває і нові можливості для аналізу мистецьких творів, з відповідними аналітичними прийомами і методами (деконструкція) та термінологічним апаратом, і перспективи для мистецьких практик і концепцій. Поряд із філософськими поглядами постають і суто мистецькі практики («автоматичне письмо» сюрреалістів), проголошені представниками різних течій ХХ ст. (Андре Бретон, Філіпп Супо та ін.), які додатково розширюють межі трактувань та інтерпретацій художнього твору.

Необхідно зазначити й еволюцію поглядів на мовну комунікацію: від класичної схеми, яка передбачала лише «оратора», «аудиторію» і «мову» як засіб комунікації, до значно ускладнених моделей (Карл Бюрер, Роман Jakobson), у яких долучено додаткові складові («контекст», «код», «канал зв'язку»). У своєму розвитку це виходить за межі суто лінгвістичної науки й торкається в тому числі і сфери масмедіа.

У межах екранного мистецтва, насамперед ігрового кіно, увагу дослідників спрямовано на широке коло проблемних питань, пов'язаних із трансформацією матеріалу у форму екранного твору та сприйняттям твору. Окрему увагу в роботах приділено історичним фільмам, оскільки сучасні (дигітальні) технології да-

ють змогу створювати видовищні реалістичні історичні фільми, а масовість жанрового кіно забезпечує широке транслявання цих образів історії. Унаслідок цього ігрове кіно стає складовою формування уявлень про історичне минуле, чинником при формуванні соціальних міфів. Значна кількість робіт не тільки західних, але й вітчизняних (О. Стасевська, Ю. Бондаренко, О. Соколова) дослідників присвячена саме проблемам соціального міфу. Низку робіт присвячено інтерпретації історії в контексті ігрового кіно (Robert A. Rosenstone, Sabine Moller, Cait Behan McCullagh, Marvin Levich).

Актуальність підходів до розуміння і трактувань творів кіномистецтва з урахуванням зміни епох підсилена зокрема й тим, що в сучасній культурі особливого значення набуває медіаграмотність (серед робіт вітчизняних дослідників – Медіа-освіта і медіаграмотність : підручник / ред.-упоряд. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк ; за наук. ред. В. В. Різуна. Київ, 2012 та ін.). Екранні мистецтва є ключовою складовою медіапростору, який зараз вивчають уже на рівні шкільної освіти. Для контексту цієї роботи важливо, що окрему увагу в зарубіжних освітніх підходах приділено саме аспекту співвідношення факту і вигадки в ігровому кіно, зокрема в історичних фільмах (Gerry Everding, Sharda Umanath).

Мета пропонованої роботи – у межах ігрового кіно розкрити на конкретних прикладах діапазон трактувань, закладених сенсів, які відповідають різним типам механізмів (ідеологія, естетика тощо) трансформацій. Головну увагу приділено часовій відстані як фактору, що впливає на сприйняття фільму.

Виклад основного матеріалу. У вивченні історії кіномистецтва, поряд із необхідним завданням пошуку та систематизації фактографічних відомостей, особливо важливим методологічним аспектом, на нашу думку, є врахування трансформацій змістів, накопичених у часовій відстані.

Час, що минає з моменту виходу фільму, не лише віддаляє фільм від сьогодення, перетворює на артефакт історії. Час створює додаткові умови для сприйняття: часова перспектива і додає нових фактів, і складає ширший контекст. За цих умов художній твір можливо розглядати з більшої кількості ракурсів – він може отримувати нові значення, інші акценти тощо. Якщо використати вираз «виробництво змісту», яким визначають функцію масової культури, то саме в історичному контексті зміст цей може бути розкритий найповніше.

Поняття «історії» як часової протяжності для європейської цивілізації є ключовим. На цьому, зокрема, наголошував Освальд Шпенглер у роботі «Присмерк Європи» («Занепад Європи») («Der Untergang des Abendlandes») (1918, 1922). Однак у галузі мистецтва, особливо екранного, дуже тісно переплетено такі категорії, які, наприклад, у згаданій роботі Шпенглера слугували ознаками різних типів цивілізацій, при цьому саме в питанні ставлення до факту, міфу, часу. Шпенглер указує, що найбільшим контрастом між відчуттям історизму (західним і античним) є римська історія, яка була фальсифікована значною мірою, тому що «романи про Александра [Македонського. – Г. Ч.] зчинили стосовно змісту сильний вплив на серйозні політичні та релігійні праці з історії. Ніхто й не думав про те, аби принципово відрізнити їх зміст від документальних даних». На особливому значенні часу, на трансформації змісту залежно від тривалості існування твору в історичному часі наголошував М. Бахтін у контексті ідеї «діалогічності». Він висунув поняття «великий час» – тривалість, у якій існують створені визначні сенси (ідеї, твори). Ідеї М. Бахтіна в певному сенсі протистоять поглядам Шпенглера щодо замкнених культурних світів. Як

стверджував М. Бахтін, «навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих століть смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди змінюватимуться (оновлюючись) у процесі подальшого, майбутнього розвитку діалогу» [7, р. 170].

Однак кіномистецтво значною мірою і є інструментом продукування міфів – і цілком відоме явище, коли екранні образи реальних постатей більше впливають на масове уявлення, ніж фактичні біографічні дані, причому це однаково справедливо і для історії (згадати хоча б фільм О. Довженка «Щорс» 1939 року та його вплив на уявлення про конкретну історичну постать), і для сьогодення (екранні образи «зірок»). Хоча Шпенглер у першому томі «Присмерку Європи» згадує кіно зневажливо, як «кінодраму що поза сумнівом замінює пізньоантичний мім». Певно, причиною тут є надто «незрілий вік» кіно на момент написання книги (1918).

Фактори, які впливають на сприйняття фільму й розкриваються в часовій перспективі, можна поділити на кілька типів. Одним із ключових є політичні обставини – лише плин часу і зміна політичного курсу дозволяють об'єктивно побачити баланс естетичних та ідеологічних якостей. Фільм Густава Учицкі «Повернення додому» («Heimkehr», 1941 р.) в гітлерівській Німеччині був визнаний «фільмом нації», отримав кубок Венеційського фестивалю, однак він позбавлений якихось виразних естетичних якостей. Фільми О. Довженка, тематично пов'язані із цілком певними ідеологічними аспектами (колективізація, індустріалізація, «оборонна» тематика, громадянська війна та ін.), лишаються видатними творами світового кіномистецтва, у яких політичні ознаки несуть слід історичного артефакту.

У фільмі «Правила гри» («La Règle du jeu», 1939 р.) Жана Ренуара вбачають передчуття Другої світової війни, віддзеркалення стану суспільства перед катастрофою, однак це розкривається лише згодом, коли фільм займає місце в широкому контексті історичних подій.

Інший аспект – естетичний: сприйняття фільму в контексті розвитку мистецтва, виникнення та зміни стилів, течій та ін. Мистецький процес є невинним живим явищем. Саме часова відстань дає можливість із найбільшою об'єктивністю знаходити ознаки, окремі риси чи деталі, у яких проглядаються або можуть проглядатися витоки чи поштовх для пізніших стилів чи напрямів. Наприклад, фільми 1930-х – «Пепе ле Моко» («Pépé le Moque», 1937 р.) Жульєна Дювів'є, «Місто шукає вбивцю» («М», 1931 р.) Фріца Ланґа – згодом стають такими, у яких вбачають витоки самостійного стилістичного явища – «фільму-нуар».

Аналіз екранного твору з урахуванням дистанції часу, що минув з моменту його створення, є складним завданням. З одного боку, протягом історичного часу твір набуває нових трактувань, інтерпретацій, а крім того, закарбовує артефакти зниклих епох. Наприклад, фільм А. Роома «Суворий юнак» («Строгий юноша», 1935 р.) дає змогу побачити архітектурні споруди й локації Києва 1930-х років, «Еротикон» («Erotikon», 1920 р.) Моріца Стіллера розкриває світську атмосферу й демонструє атрибути життя Європи 1930-х років, фільми Хіроші Сімідзу, Ясудзіро Одзу, Хейноске Госьо дають змогу зазирнути в життя довоєнної Японії. Та разом із цим можуть втрачатися первинні сенси, які зникають разом із відповідним контекстом, і їх відтворення стає нелегким завданням, особливо з урахуванням національних особливостей мистецтва різних країн. Мистецький, зокрема екранний, твір існує для кожної епохи, і в кожній із них твір постає перед її унікальним обличчям, в особливій атмосфері, що утворена комплексом соціальних, економічних, ідеологічних,

політичних та інших обставин. І кожна епоха в певному розумінні лишає свій слід інтерпретацій, з яким «передає» твір прийдешнім поколінням. Відтак у цій «діалогічності» епох зміст твору ніколи не набуває усталеності. Зазначені аспекти разом утворюють складний комплекс питань, розв'язання яких є актуальним і для мистецтвознавства, і в галузі кіноосвіти.

На нашу думку, кінематограф відкриває особливу можливість *ретроспективно спостерігати інтерпретацію кінотекстів упродовж епох*, а з цим і розкривати механізм сприйняття його в масовій свідомості, яка здатна змінювати кут зору на твір (або погоджуватись на це під впливом тих чи інших факторів), незрідка радикально й у найстисліший термін. Ці особливості тісно пов'язані з такими особливостями кіно, як масовість, зручність використання як ідеологічним інструментом. Не менш важливими є і комерційна складова, і залежність від суб'єктивних оцінок критики чи суспільно-політичного моменту. Історія кіно в певному сенсі є *галереєю інтерпретацій екранних творів* – успіх фільму «Велике життя» («Большая жизнь», Л. Луков, 1939 р.) та нищівна критика і зняття з екранів другої серії фільму (1946) через те, що в нових умовах повоєнного відновлення промисловості фільм для керівництва країни виявився таким, що суперечить вимогам часу; фільм «Закон життя» («Закон жизни», 1940 р., реж. О. Столпер, сцен. О. Авдеєнко), що отримав прихильні відгуки у пресі, зокрема і в ідеологічному сенсі, однак за кілька днів був розкритикований з тих-таки ідеологічних позицій і знятий з прокату, а тепер належить до «класики» радянського кіно. Стислі межі не дозволяють продовжити приклади, яких багато в різних країнах, у різні епохи.

Зафіксована форма екранного твору на матеріальному носії також позначається на особливостях інтерпретації. Із цього погляду кіно подібне до літератури, друкована форма якої розтягує в часі «життя» твору й підходить до нього, про що слушно зауважують літературознавці.

Екранний мистецький твір по суті являє собою **відкриту систему змісту**, яка характеризується не стільки глибиною пошуку (хоча, звісно, не виключаючи цього в окремих видатних творах), скільки варіативністю комбінації і зіставлення елементів, обраних як домінуючих для відповідного змістоутворення.

Масовість кіномистецтва та особливості створення й демонстрування фільмів складають комплекс факторів, які спричиняються до «існування» творів у масовій свідомості як «трансльованого» уявного змісту, символічних образів. Додатковим фактором стає особлива зацікавленість кіномистецтвом з боку влади в ідеологічному сенсі як чи не найефективнішим інструментом пропаганди – засобом розповсюдження (лат. *Propagare* – розповсюджувати) ідей. Усе це разом призводить до того, що твори кіномистецтва чи не найбільше за твори інших мистецтв зазнають змін у сприйнятті, інтерпретації і прямих маніпуляцій упродовж історичного часу. У сучасному мистецтвознавстві поширений герменевтичний підхід до аналізу інтерпретацій змісту кінотворів. На нашу думку, поряд із таким широким соціокультурним підходом важливим є також аналіз безпосередньо властивостей екранного твору, бо можливість інтерпретацій не стільки закладена культурним контекстом, скільки є властивістю самого екранного твору, його монтажно-будови, фрагментації і здатності до (пере)конструювання.

Навіть короткий аналіз дозволяє виділити кілька шаблів чи рівнів інтерпретацій чи маніпуляцій із фільмом як художнім цілим: від зміщення акцентів під час аналізу до прямого втручання («вирізання», дознімання, монтаж) у твір. Прикла-

ди охоплюють широкі межі інтерпретацій: від ідеологічних, політичних до комерційних. Ідеологічне втручання в роботу над фільмом «Мічурін» (1948) О. Довженка і відмінність наявного зараз фільму від авторського задуму, продюсерський перемонтаж фільмів Орсона Уеллса («Леді з Шанхаю» / «The Lady from Shanghai», 1947 р.; версії фільму «Печать зла» / «Touch of Evil», 1958, 1976 та 1998 рр., включене до початкових пояснювальних титрів критичне висловлювання Уеллса щодо монтажу фільму), здійснена Роджером Корманом та Пітером Богдановичем переробка для американського ринку радянських фантастичних фільмів «Небо кличе» (О. Козир, М. Карюков, кіностудія ім. О. Довженка, 1959 р. – амер. «Битва за межами Сонця» / «Battle Beyond the Sun», 1962 р.) та «Планета штормів» («Планета бурь», П. Клушанцев, Леннаукфільм, 1961 р. – амер. «Подорож на доісторичну планету» / «Voyage to the Prehistoric Planet», 1965 р. та «Подорож на планету доісторичних жінок» / «Voyage to the Planet of Prehistoric Women», 1968 р.); анекдотичний випадок із фільмом про шкоду паління марихуани «Розкажіть своїм дітям» / «Tell Your Children» (1936), який було перероблено в діаметрально протилежне «Косякове безумство» / «Reefer Madness»; чи не курйозне протиріччя з представленням в СРСР створених у нацистській Німеччині фільмів «Парацельс» («Paracelsus», Георг Вільгельм Пабст, 1943 р.) та «Дядечко Крюгер» («Ohm Krüger», Ганс Штайнхофф, 1941 р.): у шостому томі «Всезагальної історії кіно» («Histoire générale du Cinema», 1954 р.) Жорж Садуль критикує фільми і режисерів з ідеологічних позицій – при цьому в радянському виданні 1963 року немає жодної згадки про те, що обидва фільми з успіхом ішли в кінопрокаті в СРСР як трофейні під назвами «Чудесний зцілитель» та «Трансвааль у вогні» відповідно; після створення Пабстом фільму «Останній акт» («Der letzte Akt», 1955 р.), яскравого антифашистського фільму за сценарієм Еріха Марія Ремарка, наприклад, енциклопедичний словник «Кино» (1987) взагалі не містить жодних згадок про період творчості Пабста у фашистській Німеччині і про «Парацельса» зокрема.

Інші приклади зміни сприйняття в часі: «Бонні та Клайд» («Bonnie and Clyde», Артур Пенн, 1967 р.) спочатку був сприйнятий як твір низького художнього рівня (Бослі Краузер), однак швидко став уособленням естетичних змін і ознакою Нового Голлівуду (про це писала, зокрема, відома кінокритикиня Паулін Кейл); «Врата раю» («Heaven's Gate», Майкл Чіміно, 1980 р.) – один із величезних провалів і через 32 роки – визнання; фільми А. Роома («Суворий юнак», 1936 р. – звинувачення в ідеологічних помилках, зняття з прокату, його естетичне значення як помітного твору українського кіно 1930-х років; «Ескадрилья № 5», 1939 р. – типовий оборонний фільм, з одного боку, і при цьому містить окремі фрагменти поетичного символічного стилю, зокрема й завдяки оператору М. Топчію).

Перші звукові фільми як образи в історичній пам'яті. Прихід звуку в кіно на межі 1920–1930-х років приніс радикальні зміни в кіноестетику й технологію кіновиробництва. Перші звукові фільми стали знаковими явищами для кіномистецтва країн, для творчості видатних кінорежисерів. Відтак і в історичній пам'яті ці фільми займають особливе місце, на якому факти здатні поступатися образам і уявленням у масовій свідомості, а історія – міфологізуватись. У контексті цієї роботи це є показовим.

«Співак джазу» («The Jazz Singer», 1927 р.), знятий у США Аланом Крослендом на кіностудії «Warner Brothers», прийнято вважати першим звуковим фільмом в історії кіно. Однак технологія «звукового кіно» передбачає, що зображення й фоногра-

ма розміщені на спільному носії (за винятком особливих видів, як системи панорамного кіно). У технології ж «Вайтафон», що використана у фільмі, зображення на «німій» кіноплівці проектувалось зі стандартного кінопроектора; звук був записаний на грамофонній платівці, яка програвалась на електрофоні, синхронізованому з «німим» проектором. Технологія мала відповідну назву: «sound-on-disk» / «звук на диску». Крім того, «Співак джазу» не був і першим фільмом, створеним із використанням цієї технології: за рік до нього вийшов фільм «Дон Жуан», знятий тією самою студією, також Крослендом.

Утім, поряд із цими фактами були обставини, які сформували значення фільму як «першого звукового». Технологію «Вайтафон» було представлено широкій аудиторії 6 серпня 1926 року. Презентація складалась із чотирьохвилинної зафільмованої промови президента Асоціації кінопродюсерів і кінодистриб'юторів Америки Вільяма Гаррісона Хейса; короткометражок зі співом та грою на музичних інструментах (синхронний звук); повнометражного фільму «Дон Жуан» (фонові шуми та закадрова музика). Усі ключові властивості звукового кіно – синхронна мова, музика, звуковий фон – було представлено в окремих творах. Тому «Дон Жуан» не набув статусу першого звукового фільму: у ньому не було мови персонажів. У 1927 році вийшов фільм «Співак джазу», у якому з'явився ключовий елемент звукового кінематографа – головний герой, який розмовляє з екрана. Для масової аудиторії кіно вперше постало як цілісне аудіовізуальне екранне видовище. Так, попри роздільні носії, технологія «Вайтофон» увела кіно до *формату* звукового: в очах глядача саме з нею кіно стало таким, яким воно існуватиме всі майбутні десятиліття. Отже, «Співак джазу» насамперед для аудиторії, а відтак і в масовій свідомості, справді став «першим звуковим фільмом».

Фільм «Путівка в життя» («Путевка в жизнь», реж. М. Екк, 1931 р.) відомий як перший радянський повнометражний ігровий звуковий фільм. Створений з використанням технології П. Г. Тагера «Тагефон» (оптична фонограма). В основі сюжету – здійснений у СРСР експеримент з перевиховання малолітніх злочинців організацією «трудових комун» за принципом самоуправління. Коли створювався фільм, трудномуни проголошувалися взірцем новаторського підходу, реалізацією ідей українського педагога А. Макаренка. Про них схвально писала радянська преса, відомі іноземці (Бернард Шоу, Андре Жид та ін.) були почесними гостями «комунарів».

Фільм про новаторський підхід радянської системи до виправлення малолітніх правопорушників, створений на реальному матеріалі, відігравав роль позитивного чинника для репутації радянської держави. Міжнародну аудиторію десятків країн фільм вразив, зокрема, саме пафосом людяного ставлення й уваги до особистості, проголошеними з екрана (і втіленими у виразних образах) принципами викорінення зла добром, ставленням до безпритульних дітей. Однак між образом реальності і її фізичним буттям виник великий розрив.

Комуни було створено в системі ОГПУ. Болшевська комуна № 1 – прототип комуни у фільмі – від 1933 року носила ім'я Г. Ягоди, очільника НКВС. Коли в 1937 році Ягода був заарештований і страчений, комуни потрапили під удар масових репресій. Коли читачі в перевиданнях Жоржа Садуля роками продовжували читати про «нові педагогічні методи “виправлення”, засновані на співдружності з дітьми», «виховні заклади, звідки були залучені головні актори – безпритульні діти», сам оспіваний заклад уже багато років, як було знищено, його керівництво і велика частина «комунарів» репресовані та розстріляні. Прототипи головного героя, Мустафи, розстріляні в

1937 році. Того самого року репресовано й виконавця ролі Мустафи, марійця Йивана Кирлу (він загинув у таборі). Загалом було репресовано 400 вихователів і учасників Болшевської комуни. У фільмі в особливій категорії художнього простору ідеалізована інтерпретація життєвого матеріалу продовжувала існувати тоді, коли сам матеріал уже був знищений ущент державною машиною. Так образ реальності, сягнувши у сферу уяви масової свідомості, жив цілком окремо від реального перебігу подій.

Оригінальна версія фільму зазнала радикальних цензурних втручань, зокрема фільм був переозвучений. У контексті нашої розвідки це особливо показовий факт: тривалий час фільм демонструвався з новим звуком, при цьому парадоксально лишаячись для аудиторії в статусі «першого звукового фільму», хоча фактично був позбавлений ключової складової – оригінальної фонограми. Сьогодні наявні дві версії фільму (1957 та 1977 рр.), з двома версіями звукового супроводу.

Висновки. На прикладах фільмів тоталітарних епох з особливою виразністю можна побачити, наскільки ставлення до фільму в суспільстві в певний історичний момент залежить від двох полюсів тяжіння: ідеологічного навантаження фільму та його естетичних якостей, з відповідними прецедентами наслідків – від різкої зміни оцінок до навіть фізичних перетворень (монтаж, вилучення та відновлення епізодів, переозвучування тощо).

Усі ці приклади демонструють, як з окремих фрагментів щоразу переконструюється нове ціле, відбувається своєрідна «фрагментація» матеріалу твору, перебудова, зміщення акцентів.

Трансформація змісту, якої зазнають екранні твори під впливом ідеологічних контекстів, стають предметом сучасного герменевтичного аналізу. Це дає підстави вбачати іманентну властивість екранного мистецтва в його здатності до специфічного «блукаючого» змістоутворення, що дає додатковий матеріал для осмислення феномена екранного образу. Навіть поза політикою всі ці механізми задіяні, наприклад, з комерційною метою та ін., що свідчить про те, що здатність до такого «блукаючого» змісту є специфічною властивістю кінообразності, і вивчення дії цих механізмів змістоутворення дає додатковий матеріал для осмислення феномена екранного образу.

Це лише окремі аспекти складного явища сприйняття та інтерпретації екранного твору, які є актуальними для підходів до сучасного вивчення художньої культури.

Джерела та література

1. Бондаренко Ю. Соціальний міф як об'єкт соціологічного аналізу: теоретичний аспект. *Соціологічні студії*. 2013. № 1 (2). С. 32–36.
2. Медіаосвіта і медіаграмотність: підручник / ред.-упоряд. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк ; за наук. ред. В. В. Різуна. Київ : Центр вільної преси, 2012. 352 с.
3. Соколова О. В. Соціальний міф як соціокультурний конструкт. *Концепти соціокультурної трансформації сучасного суспільства: матеріали III Міжнародної наукової конференції студентів, молодих вчених та науковців (Одеса, 24–25 травня 2019 р.)*. С. 38–39. URL : <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17129/1/Socolova.pdf>.
4. Стасевська О. А. Історична пам'ять та соціальний міф як форми інтерпретації минулого. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія : Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2019. № 1 (40). С. 165–181. DOI : <https://doi.org/10.21564/2075-7190.40.155891>.

5. Хоменко Г. І. Жак Дерріда: свобода інтерпретації як (не)можливість. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2018. Вип. 78. С. 165–173.
6. Шаповал Ю., Нагорна Л., Бойко О. та ін. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / за заг. ред. Ю. Шаповала. Київ : ІПІЕНД, 2013. 600 с.
7. Bakhtin M. M. *Speech Genres and Other Late Essays* / Trans. Vern W. McGee. Austin. Texas : University of Texas Press, 1986. DOI : <https://doi.org/10.7560/720466>.
8. Everding G. Historical movies help students learn, but separating fact from fiction can be challenge. 2009. August 4. URL : <https://source.wustl.edu/2009/08/historical-movies-help-students-learn-but-separating-fact-from-fiction-can-be-challenge/>.
9. Grainge P. (ed.). *Memory and popular film*. New York : Manchester University Press, 2003. 262 p.
10. Levich M. Interpretation in History: Or What Historians Do and Philosophers Say. *History and Theory*. 1985. Vol. 24. No. 1. P. 44–61. DOI : <https://doi.org/10.2307/2504942>.
11. McCullagh Cait Behan. Historical Instrumentalism. *History and Theory*. 1973. Vol. 12. No. 3. P. 290–306. DOI : <https://doi.org/10.2307/2504718>.
12. McCullagh Cate Behan. Interpretation in History. *Australian Journal of Politics and History*. August 1971. Vol. 17. Issue 2. P. 215–229. DOI : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8497.1971.tb00838.x>.
13. Moller S. Experiencing History in Film. An Empirical Study of the Link between Film Perception and Historical Consciousness. 23.11.2018. URL : <https://film-history.org/issues/text/experiencing-history-film>.
14. Rosenstone R. A. The Historical Film as Real History. *Film-Historia*. 1995. Vol. V. No. 1. P. 5–23.
15. Shepherd D. A Feeling for History? Bakhtin and “The Problem of Great Time”. *The Slavonic and East European Review*. 2006. Vol. 84. No. 1. P. 32–51. DOI : <https://doi.org/10.1353/see.2006.0149>.
16. Stringe J. Raiding the archive: film festivals and the revival of Classic Hollywood. *Memory and popular film* / Paul Grainge (ed.). Manchester University Press. 272 p.
17. Umanath S. Positive and Negative Effects of Monitoring Popular Films for Historical Inaccuracies. URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/acp.2827>.

References

1. BONDARENKO, Yurii. Social Myth as an Object of Sociological Analysis: Theoretical Aspect. *Sociological Studies*, 2013, no. 1 (2), pp. 32–36 [in Ukrainian].
2. IVANOV, Valerii, Oksana VOLOSHENIUK, ed.-compilers. Volodymyr RIZUN, scientific ed. *Media Education and Media Literacy: A Textbook*. Kyiv: The Centre of Free Press, 2012, 352 pp. [in Ukrainian].
3. SOKOLOVA, Oksana. Social Myth as a Sociocultural Construct. *Concepts of Sociocultural Transformation of Modern Society: Materials of the Third International Scientific Conference of Students, Young Scientists and Scholars (Odesa, May, 24–25, 2019)*, pp. 38–39 [online]. Available from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17129/1/Socolova.pdf> [in Ukrainian].
4. STASEVSKA, Oksana. Historical Memory and Social Myth as a Form of Interpreting the Past History. *Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series: Philosophy, Political Science and Sociology*, 2019, no. 1 (40), pp. 165–181. DOI: <https://doi.org/10.21564/2075-7190.40.155891> [in Ukrainian].
5. KHOMENKO, Halyna. Jacques Derrida: Freedom of Interpretation as (Im)Possibility. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series «Philology»*. 2018, iss. 78, pp. 165–173 [in Ukrainian].
6. SHAPOVAL, Yurii, ed. *The Culture of Historical Memory: European and Ukrainian Experience*. Kyiv: I. Kuras Institute of Political and Ethnonational Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2013, 600 pp. [in Ukrainian].

7. BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986. DOI: <https://doi.org/10.7560/720466> [in English].
8. EVERDING, Gerry. *Historical Movies Help Students Learn, but Separating Fact from Fiction can be Challenge*. 2009, August 4 [online]. Available from: <https://source.wustl.edu/2009/08/historical-movies-help-students-learn-but-separating-fact-from-fiction-can-be-challenge/> [in English].
9. GRAINGE, Paul, ed. *Memory and Popular Film*. New York: Manchester University Press, 2003, 262 pp. [in English].
10. LEVICH, Marvin. Interpretation in History: Or What Historians Do and Philosophers Say. *History and Theory*, February, 1985, vol. 24, no. 1, pp. 44–61. DOI: <https://doi.org/10.2307/2504942> [in English].
11. McCULLAGH, Cait Behan. Historical Instrumentalism. *History and Theory*, 1973, vol. 12, no. 3, pp. 290–306. DOI: <https://doi.org/10.2307/2504718> [in English].
12. McCULLAGH, Cait Behan. Interpretation in History. *Australian Journal of Politics and History*, August, 1971, vol. 17, issue 2, pp. 215–229. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8497.1971.tb00838.x> [in English].
13. MOLLER, Sabine. *Experiencing History in Film. An Empirical Study of the Link between Film Perception and Historical Consciousness*. 23.11.2018 [online]. Available from: <https://film-history.org/issues/text/experiencing-history-film> [in English].
14. ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film as Real History. *Film-Historia*, 1995, vol. 5, no. 1, pp. 5–23 [in English].
15. SHEPHERD, David. A Feeling for History? Bakhtin and “The Problem of Great Time”. *The Slavonic and East European Review*, January, 2006, vol. 84, no. 1, pp. 32–51. DOI: <https://doi.org/10.1353/see.2006.0149> [in English].
16. STRINGE, Julian. Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood. In: Paul GRAINGE, ed. *Memory and Popular Film*. Manchester University Press, 272 pp. [in English].
17. UMANATH, Sharda. *Positive and Negative Effects of Monitoring Popular Films for Historical Inaccuracies* [online]. Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/acp.2827> [in English].

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 22.10.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 07.11.2024