

Олена Коваленко

кандидат мистецтвознавства (Київ)

XXI СТОЛІТТЯ. ДЕКОМЕРЦІАЛІЗАЦІЯ РЕЖИСУРИ ЯК ПОВЕРНЕННЯ ДО КЛАСИЧНОГО ІДІЮСТИЛЮ?

(Net-огляд)

Сьогодні, перебуваючи на межі тотальної окупації соціуму цифровими технологіями, переходу світового телебачення й поліграфії до 3D технологій, а кінематографу до технологій 4D, у час приходу на театральну сцену, зокрема, потужної багатофункціональної відеоапаратури, маємо чергову нагоду поміркувати на тему — чи змінить технологічний прогрес наші уявлення про сутність мистецького буття й місця у ньому Людини. Людини — не як артефакту, або носія біологічних функцій, а як харизматичної істоти з певним рівнем як етичної, так і естетичної реалізації, запитами моралі та духовності. Ми навіть вкотре можемо себе запитати: наскільки змінилися культурні універсалії й чи змінилися вони взагалі, чи вони не стали більш латентними, затіненими «новими цінностями»? Чи можлива культурна дифузія, коли ми досліджуємо повернення духовних цінностей, скажімо, — ста-, або двохсотлітньої давнини? У чому полягають основні активи класичних мистецьких творів? Чи справді, слідом за Т. Кітано, ми

вигукнемо на початку ХХІ ст. — «Банзай, режисер!» і... перетворимося на дерев'яних ляльок [1].

«У кіно та музику ринули дилетанти. Іноді з успіхом. Те саме можна сказати і про образотворче мистецтво, ТБ, театр. Це можна пояснити не тільки технічною доступністю, а й тенденцією постмодернізму, який свідомо розірвав спадкоємний зв'язок з традиціями світової культури. Цей розрив дозволив художнику позбавитися того, що називають „культурною асоціацією“. А саме культурна асоціація і дає художньому образу багатовимірність і глибину»¹ [2]. Але... держава (зокрема, як Росія, так і Україна) нам пропонує «реформу», суть якої перефразовано у такий спосіб: тепер видання книги, журналу, постановка вистави — все це називається «наданням послуг». Культура переведена із сфери піднесення людини у сферу розваги. Ось суть реформи [3].

Сучасна культура характеризується еkleктичністю, індивідуалізмом, стандартизацією, приматом матеріальних цінностей над духовними і зовнішнього світу над внутрішнім, безрелігійним, торжеством науки як способу перевірити і підтвердити чуттєвий досвід, розважальним характером художньої творчості. Втім культура «дихає», тобто існує у ритмі «вдих—видих».

Теоретики культури сформулювали надзакони розвитку метакультури. Одним із варіантів є теорія «сенситивного типу культури» російсько-американського соціолога П. Сорокіна. В середині двофазового дихання культури розміщуються три стадії її проявів. У фазі «вдих» розташована ідеаційна установка (орієнтація на ідею, Бога і надприродне), між фаза-

¹ Тут і надалі пер. мій. — О. К.

ми проглядає ідеалістична установка (поєднання ідеального і матеріального підходу до світу), а у фазі «видих» проступає сенситивний тип культури [4]. Якщо рухатися у цій логіці, а ми обираємо саме її — сучасна культура початку XXI-го століття перебуває на стадії глибокого «видиху» й початку «вдиху», тобто підходить до етапу формування ідеаційної установки. У який спосіб це відбувається й чи відбувається взагалі — тема нашого дослідження.

За законами теорії культурних циклів логічно було б припустити, що теорія, а головне, — практика мистецтва «великого стилю», за якою майже століття жило радянське мистецтво, довгий час сповідуючи переконливі взірці моральності й духовності, зокрема, у формі «поетичного» — не зникне в нікуди, і через певний проміжок часу відродиться в нових мистецьких формах. Період конструктивного хаосу, досягши точки біфуркації, лишає по собі на піску часу рештки «великого стилю», як бурштинові розсипи, що не розчинилися у солоній воді й отримали додаткове гранування часом. Таке твердження виглядало б метафорично-спрощеним, якби не тенденції, які щодня проступають дедалі ясніше й вимагають уваги. Ми бачимо активний розвиток некомерційного позадержавного мистецтва, яке, між тим, сповідує ту саму ідеологію, що й інше крило мистецького руху, яке, хоч як це дивно, якраз цю підтримку від держави має. До перших віднесемо, феномен малобюджетного фестивального кіно, кіно на релігійні теми, у театрі — зокрема, явище театру *Verbatim*, переживши розвій котрого один з найцитованіших практиків нового пострадянського театру І. Вирипаєв стверджує на початку XXI ст.: «Наступають часи театру не соціаль-

ного, не економічного й не політичного, а театру неонекласицизму. <...> Загалом я переконаний, що виникнення високого жанру в театрі сьогодні знову можливо. Поетичний текст може бути живим, піднесеним й хвилюючим. <...> По-справжньому цікаве тільки незримо» [5].

До другої тенденції, яка співпадає за спрямованістю, але йде врозріз у засобах реалізації, належить пошук мистецтвом ...державної підтримки, як не дивно це прозвучить, з тією ж метою — збереження духовних надбань. За це починають голосувати не тільки визнані метри радянського мистецтва, але й глядачі. «Ногами». Вони втрачають інтерес до блокбастерів, а тому їх починають спокушати технологіями, й зокрема, технологіями 3D.

Спробуймо бути непопулярними. У чому полягав феномен переконливої *митецької духовності* за радянських часів? Чим він був зумовлений? З одного боку, ідеологізація, читай, підпорядкованість, ієрархізація моральних та етичних норм, культурних універсалій «виховувала» масового споживача культури й обмежувала формотворчі шукання й, передусім, митецького загалу. З іншого — матеріальна незалежність творчого цеху від законів ринку, зокрема, фінансова матеріальна підтримка — державні замовлення, дотації, програми, централізовано фінансована матеріально-технічна база, фіксована державна оплата праці всієї технічної, ба й творчої частини персоналу (хай за відсутності відсоткових роялті), нарешті фінансовані державою рекламні заходи вивільняли митця від матеріальної залежності передусім. Як не парадоксально, митець не був залежний від приватного капіталу, а отже, й був захищений від свавілля «замовника». На тлі нестихаючого потоку комерцій-

ного бойовика, мильного серіалу, радянське мистецтво починають називати хіба що не найдуховнішим за останнє століття. Хоч як це дивно, але сьогодні, коли хибно зрозуміла демократія у спосіб, добре знайомий співвітчизникам, звела роль держави до мінімуму, маємо феномен повернення до досягнення втрачених цінностей. Й зокрема, цінності державної підтримки мистецтва як запоруки стабільності, принаймні творчого процесу. Можна заперечувати й наводити приклади української катастрофи із державою профінансованим «Мазепою» Ю. Ілєнка, але тут якраз вирішальну роль відіграв зруйнований інститут державного контролю, бо державними грошима розпорядилися в логіці приватного капіталу — на свій страх й ризик. Саме відсутність професійної колегіальності в процесі державної підтримки цього проекту й призвела до розчарування.

Що показово — ця тенденція проступає сьогодні як у європейському, так і в азіатському мистецтві, й зокрема, у кінематографі. Там у світі, де держава знайшла за можливе фінансувати його розвиток, кінематограф не тільки відроджується як феномен власної культури, а й стає частиною загальносвітової, займаючи помітні сходинки на міжнародних фестивалях, отримуючи досить великі касові збори. Ця тенденція нарешті стала настільки очевидною, що навіть доволі інерційна машина українського законотворення нарешті відреагувала «сильно запізним», за визначенням Р. Балаяна, законом, що надає пільги вітчизняній кіноіндустрії та її спонсорам.

Фінляндія. А. Кауросмякі, визнаний гуру фінського кіно, хоча й живе постійно в Португалії, відмовився від «Оскара» за свій фільм на знак протесту про-

ти комерціалізації кінематографу. У своїх фільмах Акі робить фінську екзотику та провінційність головними пунктами своєї естетичної декларації, виводить провінціального фіна, романтичного варвара з його сентиментом до скупі фінської природи — в ряд героїв, поруч з американськими ковбоями та спецназом. Зростає попит на такого роду фільми й у внутрішньому прокаті. У 2000 р. лише на кілька тисяч фінських марок голлівудський кінохіт «Зоряні війни» обійшов національний продукт «Дорога на Рукаярві» О. Саарелли, в якому заборонена впритул до горбачовської відлиги тема російсько-фінської війни подана як праведна боротьба дванадцяти фінських солдат (аналогія з дванадцятьма апостолами) за святу справу.

Втім, якщо говорити про стійкі тенденції, то вже визнаний критиками фінський «кінобум» після вступу країни до Євросоюзу, зумовлений *політикою держави*. Вона спрямована на необоротне фінансування кінопроектів і дозволяє сьогодні країні з населенням в один Петербург знімати до п'ятнадцяти фільмів на рік.

Останніми роками Європою поширилася тенденція розвитку кіноархівної справи на зразок фінської, де з 1979 р. кожен фільм, випущений з використанням коштів державного Кінофонду, мусить бути переданий режисером до державного архіву, щоб, щонайменше, уникнути величезних штрафів [6].

Цікаві процеси тривають й у *східних культурах*, зокрема, сьогодні вже стало загальноприйнятним говорити про феномен іранського кіно.

Вважається, що завдяки своїм особливостям іранський кінематограф пропонує альтернативу панівній тенденції кіно Голлівуду і знаходить всесвітню аудиторію. Вже на початку 1980-х років з'явилися перші

роботи молодих іранських режисерів, без участі яких сьогодні не обходиться жоден більш-менш серйозний кінофестиваль. Безліч іранських фільмів виграло на них головні призи, наприклад, у Каннах — «Смак вишні», «Біла повітряна куля» (до речі, «Діти неба» отримав «Оскара»). У середньому в Ірані знімається сьогодні близько 60-ти повнометражних ігрових фільмів на рік, з них близько 5—6 — про дітей. Приблизно 10% іранських фільмів так чи так потрапляють на світові екрани. Урядова політика, особливо в останні роки, спрямована на те, щоб підтримувати кіновиробництво і залучити публіку в кінотеатри. На думку режисера Б. Пайамі, іранське кіно вирізняє увага до сюжетного матеріалу, історії, реальності. Він вважає, що кіно стало наступним етапом розвитку найдавнішої *перської поезії*. «У комерційного кінематографу сюжет підпорядкований режисерові, який обирає ту чи ту фактуру для досягнення своїх цілей. А в Ірані режисери з особливою повагою ставляться до свого сюжету, смиренно зводять себе нижче його. Наслідком цього стала повна зневага іранських режисерів до мейнстріму. Ми випробували все, що виходить за рамки звичайного комерційного кіно», — говорить він [7].

Хоч як дивно, але й А. Кончаловський називає східний кінематограф перспективою світового. «Продовжують зберігати свої традиції Китай, Індія, Японія, Арабський Схід. Великі держави стародавніх цивілізацій — індуїстської, мусульманської, конфуціанської — ще не втратили своїх цінностей, виплавлених століттями. Вони занадто повільно відмовляються від своїх традицій і люто, іноді надто запекло, опираються впровадженню західних цінностей. Тому на сьогоднішніх фестивалях беруть призи китаець Чжан Імоу або іранець Мохсен Махмальбаф» [2].

Тут варто згадати й великий масив кінопроцесу, який пішов *слідом* за перським кіно, хоча й не отримав тотожної державної підтримки. Це кінематограф країн Середньої Азії, серед яких чільне місце (й не випадково) посідають кінематографи пострадянських держав. «Щодо Таджикистану можна говорити не стільки про зміну, скільки про повернення його в лонно таджицько-перської культури. Це не єдиний приклад. Там цілком очевидний вплив турецького кіно на азербайджанське. Узбецьке кіно, безумовно, наслідує індійське, але тут ідеться не про культурний і геополітичний, а радше про чисто кінематографічний вплив: індійські фільми і за радянських часів були надзвичайно популярні в Узбекистані <...> У таджицькому кінематографі сьогодні присутнє яскраво виражене тяжіння до сучасного іранського кіно. По-перше, це прості оповідання з *сильною людською та емоційною складовою*. По-друге, це схильність до створення художніх узагальнень, які підводять до того, що повідана історія прочитується як *метафора епохи або життя* якоїсь соціальної групи. По-третє, це абсолютна внутрішня культурна самодостатність, коли матеріал для фільмів береться тільки з *життя певної спільноти*» [8].

Є й інші тренди у світовому, й зокрема, європейському кінематографі. Різновид *малобюджетного фестивального фільму*, який вбирає традицію інтернет-ресурсів, більш відвертих у засобах виразності й темах. Або *фільми-апологети відомих режисерських кінобрендів*. Серед таких режисерів, які не опікуються надприбутками, а тому й не знімають комерційне кіно, — француз Ф. Гранрійє, з фільмом «Озеро» (2008). Як пише кінознавець, — «у суворі

часи комерціалізації кіно <...> він, не маючи особливо гучного імені, лише кілька вторинних призів на міжнародних фестивалях, живе як справжній художник. Знімає кіно раз на два-три (чотири-пять-шість) років. Працює професором паризької кіношколи *La Femis*. Відверто епігонствує, проте робить це грамотно — так, що хочеться сказати: не плагіат, а традиція» [9]. Ф. Гранрійє цікаво досліджувати традицію А. Тарковського й О. Сокурова. Якість фільмів-апологетів, напевно, річ спірна, втім тенденція очевидна й говорить сама за себе.

Ще одне, що має динаміку до посилення тенденції світового мистецького руху, зокрема, в кінематографії, й має безпосереднє відношення до теми декомерціалізації мистецтва, — прихід у нього людей з яскраво вираженим *релігійним баченням* світу.

У зв'язку з цим феноменом варто дослухатися до слів режисера Г. Реджіо, що прийшов до кінематографу, маючи за спиною значний досвід чернечого життя у французькій католицькій громаді Мексики: «Я не передбачаю майбутнього, але можу констатувати: як наркомани виявляються рабами героїну, так людство виявилось рабом технологій, які в наші дні стали способом життя. Більше того, вони стали для людей новою релігією, Господом Богом, зайнявши місце Ісуса, Мухаммеда, Будди. Новоявлений бог спокушає, обіцяє нам чудеса і вирішення всіх проблем. На жаль, я не бачу виходу з цього божевілля і не вірю, що найближчим часом людство зможе позбутися цього дійства. На мій погляд, сучасний фашизм — це не Гітлер, не тоталітарний лад. Фашизм сьогодні — це технологічна агресія, яка поглинає і винищує світ. І зараз це для мене найголовніше, найболючіше питання, задля вирішення

якого варто робити кіно. Фільм, який я зараз знімаю, — про цивілізаційне насильство, насильство прогресу» [10]. Авторське загострене сприйняття викликів, загроз сучасного світу, втім, свідчить про один із численних шляхів, спрямованих «від» мейнстріму. Релігія, багато в чому перебравши на себе роль психотерапії для мас, несе в собі ідеали, з якими сучасне суспільство поспішає розлучитися занадто швидко. Течія релігійного кіно дедалі частіше стає предметом дослідження теоретиків.

Так, зокрема, у книзі П. Грейс «Релігійний фільм» розглядаються: «Релігійне кіно як розрада», «Музичне релігійне кіно», «Альтернативне релігійне кіно» тощо [11]. Правду кажучи, мусимо назвати й фільми мейнстріму, у яких режисери вдавалися до релігійної тематики. Занадто потужний первісний поштовх для зацікавлення масового глядача у фільмах такого спрямування. Зокрема, фільми про розповсюдження послання Пророка Мухаммеда «Заклик», про життєвий шлях останнього Далай-лами «Кундун», про життя Ісуса «Страсті Христові» <...> залишили сліди в думках масового глядача [12]. Проте мейнстрім все одно змушений акцентувати більшою мірою зовнішні ефекти, зокрема, фізіологічні аспекти («Пристрасті Христові»), приділяти увагу «видовищності» релігійних подій, ніж сакральному сповідальному розумінню релігійних почуттів й призначення релігії.

«Якщо в 2008 році діячі кінематографа були в основному захоплені політичною і соціальною проблематикою, то цього року ми занурилися в стихію духовних шукань: словосполучення, майже забуте з часів Бергмана, Фелліні і Тарковського, але ось знову актуальне, — пише у своєму огляді фестивального кіно 2009 р. А. Плахов. — Тому сприяли дві кризи —

криза постмодернізму та економічна криза. В останні два-три десятиліття кінематограф з властивим йому тотальним скепсисом якщо і виявляв бодай якийсь інтерес до релігійної тематики, то ретельно приховував його, а відкрита духовність стала сприйматися майже як пародія. Серйозне ж кіно шукало корені всіх проблем у матеріальній і політичній сферах. <...> Останній Канський фестиваль міг здатися суцільним релігійним диспутом. Екуменічне журі нагородило антипризом Ларса фон Трієра, але і його провокаційний „Антихрист“ знайшов у результаті своєрідну форму богошукування (упереміж з богоборством). Недарма головну роль в „Антихристі“ виконує Віллем Дефо, який грав свого часу Христа у Мартіна Скорсезе. Тепер пошуки бога проходять на тлі тотального триумфу зла. А в „Білій стрічці“ австрійця М. Ханеке (Золота пальмова гілка) зло визріває в добропорядному німецькому селі, яке живе за заповідями протестантської моралі. Але діти не слухають прикладів богомольних батьків і тероризують село спалахами невмотивованого насильства» [13].

Так чи так, але у поле впливу релігійної тематики потрапляють фільми й інших фестивалів. Зокрема, з венеціанського фестивалю австрійський фільм — «Бурд» Дж. Хауснер (приз ФІПРЕССІ — міжнародної критики). На багатьох фестивалях звернув на себе увагу фільм «Хадевейх» француза Б. Дюмон (приз ФІПРЕССІ в Торонто), де відбувається зіткнення релігій — старої нежиттєвої та молодой агресивной [13]. Отже, релігійні диспути стають у кінематографі західному, східному дедалі більш затребувані.

Дещо подібні тенденції відчуває *російський пострадянський* кінематограф. Спеціальний приз Московського кінофестивалю дістався фільму «Чудо» О. Прош-

кіна, в якому вступають у суперечність радянська та православна традиції. Фільм «Цар» П. Лунгіна викликав недвозначну реакцію православної спільноти через ідею тотальної неспроможності духовного змінити криваву природу російської тиранії.

«Ніколи не думав, що буду захищати необхідність державного регулювання у кіно та мистецтві загалом. Але життя розвертається у такий спосіб, що це стає необхідним, — вважає автор «Острова» та «Царя» П. Лунгін. — З'являється так звана хвиля продюсерського кіно. Пихаті молоді люди — вчора у нього було два пивних рундуки, а сьогодні він говорить, що я буду продюсером й в мене все буде як у Голлівуді. І вже виходить економічна цензура, коли він, вкладаючи свої гроші, вимагає, аби все було так, а не інакше» [14]. Диктатура малоосвіченого продюсера для метра кінематографа, безумовно, є принизливою. З іншого боку, ЗМІ просто таки культивують образ неосвіченого героя. Засилля телевізійних шоу, які вітають відсутність будь-якої, а не тільки професійної освіти, для того щоб «стати зіркою», в яких право виступу перед мільйонною аудиторією в якості «зірки» отримують люди уже через кілька годин ходіння по крамницях чи салонах краси, спонукає до роздумів на тему — кому це сьогодні потрібно? Криза масової свідомості? Безумовно.

«До Інтернету і ЗМІ, починаючи від Мойсея, Христа та закінчуючи Шаляпіним, Крючковим або Солженіциним, цінності вироблялися століттями. На їх вирощування йшли століття. Вони створювалися поколіннями творців, поетів, художників, мислителів. Вони затверджувалися в повсякденній свідомості саме як загальні цінності, властиві цивілізації в цілому. Ця поступовість їх створення і вrostання в життя і ро-

била їх такими стійкими. <...> Сьогодні цінності можуть бути створені на замовлення платоспроможної корпорації або окремої особи. Тих, хто зацікавлений у їх поширенні, очікує від цього політичних або матеріальних дивідендів і платить за свої майбутні вигоди. Тобто відтепер цінності не виробляються зсередини суспільства — вони впроваджуються в нього ззовні. Сьогодні може уважатися цінністю толерантність, завтра — безкомпромісність, післязавтра — самовдоволений гедонізм. Відповідно будуть пропагуватися ті іміджеві постаті, які ці цінності втілюють. Сьогодні — одна людина, завтра — інша, а післязавтра їх обох забудуть, щоб піднести третю» [2].

I. Масленніков, режисер відомих фільмів «Зимова вишня» та «Пригоди Шерлока Холмса та доктора Ватсона», зокрема, вбачає у *джержаві* — захисника серйозного кіно. За його словами, «є фільми гламурно-сексуальні, відверто „глянцеві“ <...> А ще, інший напрям <...> — така „тарантіновщина“ без таланту Тарантіно. Це все знижує рівень кінематографа. <...> за низького культурного рівня продюсерів, держава може зіграти позитивну роль <...> Тому нам прощатися із державою — зарано».

Цікаві й тривожні тенденції вбачають у російському кіно й критики. Хоч як це дивно, але падають збори, й блокбастери не приносять прибутку. «Так, він («Залюднений острів». — О. К.) зараз гордо стоїть у четвертому рядку у рейтингу найбільш касових фільмів 2009 р. Але жоден економіст не погодиться із застосуванням до цього випадку слова „прибуток“. <...> З нашим кінематографом давно відбувається щось не те: у нього криза без початку

й кінця, причому криза системна <...> Колись той же Бекмамбетов своїм „Нічним дозором” радикально змінив ставлення до російського кіно. З 2004 р. воно регулярно потрапляло до трійки лідерів прокату. В цьому році — не ввійшло. Потрібен новий прорив, який зміг зрушити інерційну машину нашого кінематографу з місця. На мій погляд, його можна підготувати де завгодно, тільки не у тому місці, де до самозабуття ділять гроші. Тому що продуктивна ідея — всьому голова» [15].

До речі, не останнє зауваження — найприбутковіше кіновидовище останнього сезону «Аватар», принаймні на теренах нашої держави, активно рекламувався через... мережу фаст-фудів, а саме через МакДональдс, з традиційними вже конкурсами, призами, системою заохочень. Кінематограф стає додатком до пересмажених бургерів? Один французький філософ сказав — наступне сторіччя буде або релігійним, або його не буде взагалі...

Отже, декомерціалізація кіно здійснюється кількома шляхами. Один з них — ми вже означили — керування з боку держави, яке складається з державного фінансування, з одного боку, й ідейного, або ідеологічного (яким одіозним не здавався б цей термін) контролю, з іншого, впливу різного рівня й спрямованості, але — позитивного, тобто соціоорганізуючого, а не соціоруйнівного. Інший шлях розвитку декомерціалізації мистецтва — мистецтво режисури, яке не опікується надприбутками, точніше, цікавиться прибутками набагато менше, ніж проблемою самопізнання й пізнання світу, сенсу буття. У середовищі режисерів такого напрямку є професіонали (люди зі спеціальною освітою), але й багато (тенденція ця посилюється) людей, які зробили себе режисерами

самі — через послідовну самоосвіту й непереборний потяг висловити своє ставлення до буття мовою кінематографа. Чи сприяє цьому процесові прямо пропорційне зростання доступності технологічної бази для створення фільмів — безумовно, але рушійною силою процесу є все ж схильність до духовного самовираження. Невипадково у світі з'являється дедалі більше фестивалів, до участі в яких запрошуються як любителі, так і професіонали кіно, як, зокрема, фестиваль фільмів, знятих одним кадром (Хорватія), без застосування будь-яких спецефектів, навіть при титруванні. Красномовно, чи не так?

Не пасе задніх у названих процесах й рідна кінематографія. Цікава течія сформувалась нещодавно серед кіномолоді Києва. Тут виникли так звані Нові Режисери, «спадкоємці Гріффіта та Ейзенштейна», авторів «нової хвилі», «роздратованих» та ін. груп, що дотримувалися основ авторського, некомерційного кіно. У своїх лавах вони об'єднують не тільки професіоналів, які отримали академічну кіноосвіту, але й режисерів, які сформували себе самі, через самоосвіту, вивчення спеціальної літератури й перегляди кіно від Люм'єрів, «до останнього метра арт-хаузу». Боронь боже вчитися на «блокбастерах», декларують вони, хіба що коли мова зайде про опанування принципами монтажу. Їхній Маніфест звучить так: «Першим Кіномеханіком був Господь Бог, що сказав: «Хай буде світло!». А Люм'єри, Едісон, Пате, Мельєс, Гриффіт, Чаплін, Ейзенштейн, Вертов були ангелами, що принесли цю благу звістку людям. Так розпочинався світ кіно, що змінив за останні сто років буття й свідомість людей. Шок, який пережили перші глядачі кіно, перетворився в умілих руках, ручках всіляких лакиз від кіно у спосіб одурманен-

ня та відбирання грошей у довірливої маси. Коли в кінотеатрі віддає попкорном, хіба можна очікувати від сеансу та глядача справжнього занурення й вогню?» [16]. Три основні принципи декларують Молоді Режисери: «Принцип перший — кіно, як сенс життя (Е. Кустурица). <...> Другий принцип — треба знімати кіно, яке не тільки зачіпає глядача за живе, а просто вбиває його (П. Грінвей) й, нарешті, третій принцип — кіно це <...> певне моральне послання (К. Кесьлевський), яке автор приніс людям й за яке несе перед собою й ними повну відповідальність. <...> Питання про існування кіно як мистецтва на початку XXI ст. й два століття самого кінематографа актуальне так само, як і за часів нікельодеонів і ярмаркових показів» [16]. Орієнтир на широкий спектр кінематографічних імен і течій, безумовно, виводить Молодих Режисерів за рамки арт-хаусу. Режисура знову, а може, й як завжди, відчуває нагальну потребу повернутися до універсальних цінностей — боротьби добра й зла, відповідальності за скоєне, підзвітності людини — людству, відповідальності перед природою тощо. До цих цінностей дедалі частіше долучаються режисери, що свідомо воліють балансувати на межі між пошуком універсальної формули іномовлення, що зробить його доступним і цікавим великій кількості кіноглядачів, й необхідністю бути чесними перед самим собою й максимально наближати питання й відповіді у розв'язанні проблем Розуміння Світу до глядача.

Опікуються новими рішеннями вічних тем й театральні фестивалі, режисери, драматурги. Скажімо, російський малобюджетний фестиваль «Нова драма» (Перм) рухався в експериментальному напрямку од-

разу трьома шляхами. Першим був шлях створення бліц-драматургії одразу після знайомства з місцевими робітниками безпосередньо у цехах. «Наприкінці буде неочікуваний, неформатний результат. Вже зараз ми бачимо перехід інтересів від екзотичної натури заводу до надуважного погляду на життя простої людини, автори спантеличені людьми», — зізнається один із організаторів фестивалю. Другим — постановка реп-драми, за творчістю пермського «гопо-репера» Сяви, якого цитують сьогодні... московські бібліотекарі. І третій, репрезентативний, «коли документальний театр стає художнім». У рамках *Work-in-progress* московський театр запропонував постановку п'єси про віртуальний простір «Однокласники», про самотніх втрачених людей, що знаходять сенс у віртуальному житті й соціальному павутинні, зустрівшись на сайті [17].

Загалом мистецтво «соціального шоку», яке активно розвинулося на початку XXI-го століття на пострадянських теренах, презентувало наперекір критиці, що нерідко відносила його до «скандальної хроніки», московський «Театр.doc». Цей театр свідомо декларував свою некомерційність, низькобюджетність, свободу від фінансових потоків, а отже, й цензури як з боку держави, так і з боку спонсорів й масового глядача. «Низка вистав театру („Злочини пристрасті“, автор проекту Г. Синькіна, „Яблука землі“ К. Нарши, режисер А. Романовська), зроблених у техніці *Verbatim*, були поставлені на основі інтерв'ю з ув'язненими жіночої колонії суворого режиму. Один з *Verbatim*-проектів „Театру.doc“ „Бомжі“, ініційований на перших семінарах з документального театру, яку провадив у Москві британський театр *RoyalCourt*, оснований на текстах, зібраних у бездомних (у „Те-

атрі.doc" було поставлено виставу „Пісні народів Москви", режисер Г. Жено) [18].

Цей напрям експериментального, некомерційного театру отримав свій розвиток широко по території Росії. Зокрема, й челябінський театр «Майстерня нової п'єси „Баби"» поставив *Verbatim*-виставу «Солдатські листи», «засновану на листуванні солдатів, що служать у Чечні, з їхніми домашніми — дружинами, матерями та на бесідах актрис з цими жінками. Вистава Я. Глембоцької й кемеровського театру „Ложа", вперше показана на сцені „Театру.doc", теж зроблена на основі розмов з шахтарями кузбаських міст. Такі вистави традиційна театральна публіка не приймала, вважаючи, що високе мистецтво має досліджувати „високі" теми. З іншого боку, розірваність або відсутність сюжету, інтриги утворює новий ефект „структурного розриву між попитом та пропозицією"» [19], а отже, й принципово *нове мистецтво*, що не має меж між «фактом життя й фактом п'єси» [20]. Перспективи ж сучасної драматургії автори проекту вбачали у формулі — «нон-фікшн». «„Театр.doc" — це справжній некомерційний проект, який існує взагалі без грошей. Нам на сьогоднішній день дають якісь гранти на випуск спектаклів, але вони зовсім невеликі. А в рік у нас по 10—15 прем'єр: не всі з них прекрасні, це живий процес. Найголовніша витрата театру — це оренда, і якщо нам завтра не дадуть грошей, то ми знаємо, як вирішити цю проблему: оренда ділиться на 30—40 учасників театру (це невеликі гроші) — і театр знову існує. Якщо людина хоче написати п'єсу, зняти фільм, йому, в принципі, нічого не заважає»².

² Із репліки О. Греміной у дискусії «Искусство без денег. Деньги без искусства», що відбулася на фестивалі «Новая драма» у Санкт-Петербурзі 21.09.2004 р.

З усього вищенаведеного нас цікавлять, щонайменш, такі аспекти.

Перше й принципове. Сучасний пострадянський молодий митець, хай навіть кожен сотий, сам доходить висновку, що мистецтво існує не заради грошей. Тобто де комерціалізація виступає як свідомий принцип, як гасло й слоган творчої акції.

Друге — пошук екзотики змістився з ескапічних дуже «далеких країв», до власної глибинки. «Мистецтво — це діалог <...> У межах Садового кільця живе дуже мала частина населення. А країна зовсім інша. Нещодавно я був в Іркутську, в будинку, де жив і де досі мої однолітки сидять на лавці. І там все погано... там процвітає героїн, там бідність, і це — наша країна, а не той світ, де зараз живу і спілкуюся я» [21]. Пострадянська провінція, її спосіб і рівень життя виявилися набагато екзотичнішими за будь-яку заморську дивину.

І ще одна тенденція, що збігається з тенденціями у кінематографі, — це вже згадуваний раніше нами прихід до професійного мистецтва нової хвилі самоуків-аматорів, яких веде в мистецтво його первісна сакральна сила.

Самопізнання й пізнання світу, на цих підвалинах тримається фактор буття призабутої нині видової ознаки глибокого духовного мистецтва — власного індивідуального стилю митця. Адже якщо повернутися до класичних визначень ідіостилю, він якраз й вбирає у себе два основні критерії — широкий світогляд митця з усталеним розумінням світу, з одного боку, а з другого — відстояна на власному досвіді методологія творення. Відхід від диктатури мейнстріму, самовиштовхування за межі комерціалізованого маскульту, освоєння територій на зламах тра-

дицій, очікувана девіантність до постмодерністських цінностей — все це ознаки повернення до ідіюстїлю, можливо, на новому витку його розвитку, оскільки постає він з ентропійного конструктивного хаосу й надбань постмодерністського розширення свідомості. З цієї причини, з одного боку, ідіюстїль постає більш зміцненим, з іншого — він цілком відповідає новим викликам суспільства, що вже давно екстремально балансує на межі духовного виживання.

Естонський журналіст К. Куду, пройшовши чистилище студентського театру, прийшов до цілком затребуваних постановок там Достоевського, Беккета, Іонеско, Мрожека, Хармса. «Мені взагалі цікаві катастрофи, соціальні та індивідуальні, їх причини та мотиви. Цікаво, чому люди стають бісами. <...> Вони всі хочуть знищити або суспільство, або себе. І мені цікаві мотиви, чому вони такими стають» [22]. Погодьтеся, не надто комерційна постановка питання. А на пропозицію сформуванати своє розуміння театру режисер дав таку відповідь «70—80 відсотків людей працюють не там, де вони справді хочуть працювати. Вони просто працюють заради грошей, заради сім'ї, заради чогось ще. Театр — це та професія, яка дає щастя, дає розуміння себе і світу» [22]. Цілком класична, чи то ба «класицистична» самоідентифікація.

Шляхи розвитку мейнстріму, комерційного й декомерціалізованого мистецтва, схоже, вже не нагадують міцний потік й слабкий струмок. Ці два напрямки стають рівнозначними. І якщо мейнстрім комерційної масової культури рухатиметься й надалі у бік фентезі, відвертого ескапізму, то декомерціалізоване мистецтво шукатиме себе у заглибленнях в:

гіперсоціальну документалістику,
лірику,
системні духовні пошуки,

а, отже, дослідження людини реальної, людини свя-
щенної (*homo sacra*) у всій складності її соціальних
й духовних, етичних проявів.

«Чи можна назвати індивідуальною мовою мову
Спілберга? Це не його мова. Це мова його розклад-
рувальника. Це мова його монтажера. Наважуся
припустити, що у Спілберга немає своєї мови. Точ-
ніше, вона є, мабуть, тільки в одній картині — „Вря-
тувати рядового Райана“, але й це мова не його, а
талановитого польського оператора Януша Камінсько-
го. Вони разом зняли кілька стрічок, у тому числі і
„Список Шиндлера“. Але як тільки Спілберг повер-
нувся до інших операторів, він повернувся і до роз-
кадрування. І стало зрозуміло, що це оператор ство-
рив його мову, а не він сам. У Спілберга немає мо-
ви, він досить складно бурмоче все, що сказано за
нього і для нього іншими. Я думаю, сьогодні мова
мистецтва зайшла у безвихідь — тому що зайшов у
глухий кут зміст» [2].

Дивовижним чином і у театрі, й у кіно поволі на
перший план виходить повернення до ідеалів «*поетич-
ного кінематографа*» й «*поетичного театру*» («неоне-
окласицизм»). Думаю, саме тут варто шукати згодом,
через певний час, мистецтво заглиблення у ліричний
внутрішній світ людини, тобто повернення до простих
й високих цінностей буття. Гадаю, це теж один із шля-
хів декомерціалізації мистецтва найближчої доби.

Наступне, що витікає з попереднього. Процес *де-
гуманізації* суспільства, про який активно на пост-
радянському просторі заявляла інтелігенція початку
перебудови (хоча тенденція ця — загальносвітова)

призупинено. Можливо, вийшовши з тоталітарної системи, пострадянські митці відчули його гостріше. Тож, як виявилось, дегуманізація не є фіналом розвитку людства, а є лише крайнім виразом хвилеподібного його розвою.

Глибока системна криза професійного виховання режисерів й у більш широкому сенсі — митців — призводить до того, що як у кіно, так і у професійний театр приходять велика кількість *професійних аматорів*, з високим рівнем самоосвіти, творців з інших видів людської діяльності — інженерів, фізиків, літераторів тощо. Доба високопрофесійних аматорів й глибоко непрофесійних професіоналів — парадокс мистецтва нашої історичної доби. Одна з тенденцій нового мистецтва. І чимдалі частіше в мистецтво цих людей приводить не жага надприбутків. Скоріше навпаки — жага самовираження, пізнання себе й світу — глибинна, декомерціалізована, латентна принада мистецтва. Некомерційного...

І ще одна з тенденцій світового поступу культури. Дедалі більш осмисленим є погляд митців, сповнений сподівань, у бік *держави*, дедалі більш нагальною стає потреба її участі у справі підтримки некомерційного мистецтва. «І, звичайно, якщо держава не хоче, щоб народ здичавів, вона повинна підтримувати <...> мистецтво. Але не антрепризні форми» [3].

Тенденції збігаються, отже, світ рушив у бік «світла» у його класичному, й якщо хочете, класицистичному, розумінні.

Література

1. Розенштайн Т. Искусство унижения // Огонек. — 2007. — № 37.
2. Кончаловский А. Победа рынка над искусством: Как маркетологи берут верх над творцами // Российская газета. — 2005. — 9 февр.
3. Драма современной драматургии: Театр и литература утратили интерес к пониманию и осмыслению сегодняшнего дня. Почему?: (материалы очередного заседания «Писательского клуба в Доме Набокова») // Невское время. — 2008. — 15 февр.
4. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб: Изд-во РХГИ, 2000.
5. «Наступает пора неонеклассицизма» / Интервью с Иваном Вырпаевым // Коммерсант. — 2004. — 8 дек.
6. Артюх А. Финское кино как уровень жизни [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.kinoart.ru/file/theory/>
7. Иранская кинопоэзия [Электронный ресурс]. — Доступно з: http://www.islam.ru/culture/iran_kino/
8. Абикиева Г. Кино и культурные влияния в Центральной Азии // Нейтральный Туркменистан. — 2010. — 03 февр.
9. Любарская И. Красота — страшная сила // Итоги. — 2009. — 24 авг.
10. Реджио Г. Технологии — это фашизм сегодня // Искусство кино. — 2000. — № 12.
11. Grace P. The Religious Film [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.bogoslov.ru/biblio>
12. Шинаси Гундуз. Использование религиозных фигур в кино [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.posledniyprorok.info>
13. Плахов А. Спрос на душу населения // Коммерсант-WEEK-END. — 2009. — 18 дек.
14. Режиссеры Лунгин и Масленников заявили, что госрегулирование пойдет российскому кино на пользу [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.newsru.com/arch/cinema/26aug2006/lun.html>
15. Любарская И. Не видать кузькину мать // Итоги. — 2010. — 18 янв.
16. Манифест новых режиссеров [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://kinograf.org.ua/main.htm>
17. Свизева В. Дыхание на «Пападос» [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://www.59.ru>
18. Московкина Е., Николаева О. Европейский театр 2000-х годов:

Социальная критика и поэтика мистэрии: Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация в журнале // НЛО. — 2005. — № 73.

19. Бурдьё П. Рынок символической продукции / пер. с фр. Е. Вознесенской // Вопросы социологии. — 1993. — № 1/2.

20. Цит. по: Зензинов А., Забалуев В. HOTDOC, или Некоторые предпочитают погорячее // Русский журнал. — 2004. — 21 апр.

21. Дмитриевская М. Иван Вырыпаев: Я не Чацкий // Российская газета. — 2003. — 4 авг.

22. Дзюба С. Эстонский режиссёр в поисках украинской мистики [Электронный ресурс]. — Доступно з: <http://h.ua/story/101586/>

Анотація

Пропонується звернути увагу на нові тенденції у світовому мистецтві кіно і театру, які ясніше за все виявляються через режисерські шукання першого десятиліття XXI-го століття. Підвищена увага до духовного — характеристика часу. Дедалі частіше художники-практики говорять про смерть постмодернізму й повернення до класичних сенсів первинної природи мистецтва. І як акорд тенденцій — повернення у режисуру і в мистецтво в цілому концепції індивідуального стилю в його класичному розумінні — цілісності сталих світоглядних позицій автора, що базуються на безперервних традиціях світового мистецтва в сплаві зі знайденими і напрацьованими ним методиками створення художнього твору.

Аннотация

Предлагается обратить внимание на новые тенденции в мировом искусстве кино и театра, которые яснее всего проявляются через режиссерские искания первого десятилетия 21-го века. Повышенное внимание к духовному — характеристика времени. Все чаще художники-практики говорят о смерти постмодернизма и возвращении к классическим смыслам первичной природе искусства. И как аккорд тенденций — возвращение в режисуру и в искусство в целом концепции индивидуального стиля в его классическом понимании — целостности мировоззренческих устоявшихся позиций автора, базирующихся на непрерывных традициях мирового искусства в сплаве с найденными и наработанными им методиками создания художественного произведения.

Summary

In the article *The XXIst c. Decommercialization of direction as return to classic ideostyle? (NET-review)* the author calls attention to new trends in the world of cinema and theater arts, which are most clearly manifested through the director's quest during the first decade of the 21-st century. Increased attention to the spiritual occurs to be a characteristic of the time. Increasingly, artists practice talking about death of postmodernism and return to the classical sense of the primary nature of art. And as the chord of the tendencies — return of the concept of individual style in its classical sense to the direction and art in general — the integrity of established philosophical positions of the author, based on the continuous tradition of world art, with already explored and devised methods of creating the artwork.