

ORCID 0000-0001-5338-3912

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.45-53>

СИНКРЕТИЗМ ДАВНІЙ І СИНКРЕТИЗМ НОВІТНІЙ

Скуратівський

Вадим Леонтійович

доктор мистецтвознавства,
професор, академік
Національної академії мистецтв
України, Київський
національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ
vchenarada.iknamu@gmail.com

Скуратовський

Вадим Леонтійович

доктор искусствоведения,
професор, академік
Національної академії
искусств України, Київський
національний університет
театра, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенко-Карого,
г. Киев
vchenarada.iknamu@gmail.com

Vadym Skurativskyi

Doctor of Arts, Professor,
Full Member of the National
Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv
vchenarada.iknamu@gmail.com

Анотація. Появу кінематографу (в 1890 рр.) відразу ж супроводжує чи не планетарний резонанс довкола доволі небаченого комунікативного феномена «рухомого зображення». Резонанс, на жаль, і досі не доволі досліджений у всіх першопричинах.

Але сьогодні, вже з огляду на досягнення цілого комплексу гуманітарних і (не тільки) наукових дисциплін, постає очевидним: «рухоме зображення», винайдене інженерами Едісоном і Люм'єрами, постає відтак, передовсім, як поновлення за зовсім нових естетичних, технологічних та інших умов людської культури давнього феномену так званого «первісного синкретизму». Цього ніби світанку художньої і взагалі семіотично-комунікативної культури людства. Той синкретизм поєднує в собі всі рецептивні засоби людини для створення цілісної просторово-часової картини світу. «Рухоме зображення», яке характерно постало чи не синхронно з появою зусиль тогочасної науки (школа академіка Александра Веселовського та інших) довкола явища первісного синкретизму з дивовижною послідовністю поновлює рішуче всю семіотичну його суму — але зрозуміло, вже на цілком новій технологічній так званій основі.

Відповідним чином ця обставина відразу ж кидає нове когнітивне світло на всю історію «рухомого зображення» — від згаданого його дебюту до нашого сьогодення.

Ключові слова: синкретизм давній, синкретизм новітній, «рухоме зображення», семіотично-комунікативна культура, просторово-часова картина світу.

Насамкінець тепер уже позаминуло століття у європейській науці — у режимі вкрай інтенсивної інтелектуальної активності — постає сума (а чи точніше комплекс, ансамбль) «взаємнених» поміж собою уявлень щодо присутності людини-на-Землі як особливого феномену, що всі його складові так чи так, але пов'язані поміж собою. Складові різного характеру, різного походження (і взагалі ніби зовсім різної буттєвої спрямованості), але саме пов'язані одне з одним — пов'язані самою людською життєдіяльністю, цим антропологічним знаменником усього огрому тих складових. То була епоха, коли за «мовної» появи головного термінологічного паролю того намагання віднайти згаданий «антропологічний знаменник» згаданого «особливого феномену» залишалось, сказати б, кілька інтелектуальних кроків: у 1920-их нарешті з'являється той «пароль» — в осередку академіка В. І. Вер-

надського та його тодішніх французьких однодумців: «Ноосфера» (Скуратівський, 1988, с. 183–185; Скуратовський, 1988, с. 244). Власне, то вочевидь не стільки науковий термін, скільки саме ніби «псевдонім» інтелектуальної чи не «імперії», що в ній може постати до якоїсь цілісної або принаймні якоїсь систематизованої маніфестації чи не все (!) феноменологічне багатство людської творчості й самого перебування людини в «біосфері» (то термінологічний ніби «переддень» «ноосфери»). Інтелектуальна генеалогія уявлень про «ноосферу», а власне наукової дисципліни, їй присвяченій (і загадковим чином аж досі так чи так навіть не названій!) — це особливий «сюжет» європейської думки десь від Просвітництва та романтизму аж до деяких напрямів позитивізму, ніби свого роду «периферія» — і Просвітництва, і романтизму, і позитивізму. Цей «сюжет» і досі не доволі досліджений = систематизований. А проте сьогодні ми вже впевнено можемо назвати хоча б хронологічний (молодий інженер В. І. Вернадський уперше замислився, за його словами, над «страшними силами», схованими в «глибинах світової речовини»). А по тому — початок 1910-х років: ніби завершення того прологу до «інституалізації» роздумів про можливу драму людства (уже професор Вернадський у ті роки — уперше у світовому часі — замислюється над тим, чи ж людство вціліє внаслідок своїх спроб викликати згадані «страшні сили» із глибин світової речовини — вже на поверхню світової історії...).

Отож десь на перетині позаминулого й минулого століть має місце до краю важливе самоосмислення людства в напрямі його самоідентичності, як особливого космічної ваги явища, позначеного наскрізною цілісністю всіх його компонентів, їхнім невинним поміж собою «діалогом». Відповідним чином розпочинається свого роду саме перегук поміж різними царинами набутого тоді знання з метою виявлення у ньому, сказати б, «ноосферного» коефіцієнта, розуміння кожної із тих царин як такого чи такого змісту, того чи того «чисельника» — згадуваного «антропологічного знаменника» (Скуратівський, 2016).

Відразу ж зазначимо, що то становлення цілісного знання мало місце лише в окремих мало помічених тоді робітнях окремих найбільш сильних європейських і (частинно) американських інтелектів.

Бо взагалі-то тодішній розумовий ландшафт цивілізації здебільшого позначає його роздрібненість: величезна кількість фактів, нагромаджених наукою Нового часу, драматично тоді «поседнувалася» їхнім саме «неувзасмненням», їхньою когнітивною ізоляцією одне від одного. Популярна тих часів метафора тієї роздрібненості: сучасний вчений нині схожий ніби на царя Пріама, який оплакує неозорі руїни його Трої.

А проте в згаданих окремих робітнях цивілізації, де поступово, а подекуди стрімко кристалізується і методологія, і сама речовина, сама «субстанція» цілісного знання, ті чи ті його аргументи, ті чи ті способи до цих аргументів. Адже навіть сам термін — «пароль» — «ноосфера» — виникає, образно кажучи, у мінералогічних кабінетах — у «мінеральному» царстві (скорочена назва докторської дисертації В. І. Вернадського, 1898 рік, коли московський приват-доцент захистив її у Санкт-Петербурзькому університеті).

Але ж саме в тому ж університеті незадовго до того продовжував свій грандіозний цикл «історії поетики» академік Александр Веселовський, що в ній вчений подав чи не всю світову панораму художнього дебюту людства — у вигляді так званого «первісного синкретизму», себто тієї чи тієї міфологічної картини світу, до створення якої першолюдство долучило обов'язково всі свої «рецептивні» можливості. Слух, зір, тактильне сприйняття довколишньої дійсності, навіть нюхове. І відповідне оформлення через них — у вигляді жесту, споріднених з ним знаків (так звана «кінетична» або «лінійна мова»), звукової власне мови, міміки, музики, танку. Словом, усі комунікативні ресурси людини були покликані до того творення синкретичного представлення нашого першодосвіду.

По тому, у режимі повільної, але неухильної еволюції із тієї первісної синкретичної маси, що в ній узаємодіяли всі знаки, усі тодішні, сказати б, «ідеологеми» цього «ноосферного» дебюту культур, один за одним вичленяються ті знаки й ті «ідеологеми», «спеціалізуючись» то в суверенну словесність (спочатку усну, а потім письмову), то вже в усамостійнені музику, танок, пантоміму і т. д. Так само розділяються перед тим невіддільні колись у тому синкретизмі «релігійне» й «секулярне», колективне й індивідуальне, підкреслено, умовно кажучи, «містично» = «потойбічне» і так

само підкреслене поцейбічне-матеріальне, «свято» й «буденщина». Словом, народжується та культура, яку ми спостерігаємо й понині, культура, аж переповнена суверенними своїми артефактами — продуктами того давнього розпаду, первісного синкретизму (Скуратівський, 1995, с. 383–386; Скуратівський, 2018).

Впадає в око чи не загадкова, але очевидна синхронія появи тих чи тих, найбільш обґрунтованих уявлень про космічне гіперявище, невдовзі назване «ноосферою», і про конкретну знаково-семіотичну техніку останньої, у вигляді становлення у ній вищеподаного «первісного синкретизму».

... Як уже зазначалося, 1898-го року приват-доцент Вернадський захищає у Санкт-Петербурзі дисертацію «О явлениях скользяния в минеральном царстве» — ось-ось вчений розпочне свій титанічний цикл про те, як із того «царства» розпочнеться «сковзання» його — у царство вже «живої речовини» (основна тема подальшого Вернадського), а відтак — загадкове, але очевидне «сковзання» тієї речовини в ноосферу.

... А наступного, 1899-го року, у стінах тієї ж названої установи, були оприлюднені ті епохальні розділи «історичної поетики» академіка Вернадського, що у них — особливо доказово, виразно, чітко — постають контури «синкретичного» дійства, облаштованого людством на самому світанку ноосфери, на всьому просторі тодішньої «ойкумени» (Скуратовский, 1993, с. 8–20; Скуратовский, 1994, с. 184–191; Скуратівський, 1997).

Зрозуміло, що зазвичай ми у своїх оцінках цих надзірких постатей, ось так зосереджених на першовитоках людини й потому на самому подальшому «мейнстрімі» її життєдіяльності, її культури, що не встигаємо самим собі нагадати про попередників, провісників чи просто «асистентів» тих постатей. Скажімо, польський видатний математик — і великий католицький мислитель — Юзеф-Марія Гене-Вронський (доба ніби на згаданому на перетині Просвітництва й романтизму).

Або о. Павло Флоренський — великий православний мислитель, який намагався поєднати інтелектуальні здобутки Нового часу і світоглядні, скажімо так, попередньої доби.

А проте справді серйозний перелік імен і положень, які були, сказати б, саме провісниками того, що так переконливо-ґрунтовно представили у своїх

зусиллях В. І. Вернадський і А. Н. Веселовський — цей перелік ризикує перетворитися на свого роду «паралельну» історію культури. Спробуємо ж між тим звернути увагу на інше — на вкрай своєрідний, але очевидний рефлекс європейської, а невдовзі всієї світової цивілізації означеної нами епохи (перші побудови Веселовського-Вернадського докола того, що пізніше й буде названо «ноосферою»).

Йдеться тут про безліч порівняно недавніх зусиль світового загалу в напрямі творення, в умовах уже цілком сучасної цивілізації, якого ніби особливого «дублету», своєрідного знаково-семіотичного «двійника» саме того, здавалося б, до краю «до сучасного» — «первісного синкретизму».

Зусилля в абсолютній часовій паралелі з зусиллями, емблематично кажучи, Веселовського=Вернадського (Кинематограф. *Энциклопедический словарь*, 1895, с. 75–76).

Йдеться про появу — теж насамкінець тепер уже позаминулого століття — «рухомого зображення» (кінематографа) і — теж на початку століття минулого — про певні зусилля цього «зображення», які аж загадково ототожнюються з загальною структурою «первісного синкретизму». Думаємо, що такий погляд на «дебют» «рухомого зображення» дозволить нам зрозуміти появу останнього не лише як щасливу інженерну знахідку цивілізації, а як її буттєву необхідність.

Отож, до очевидної відтак синхронії інтуїцій гуманітарної науки кінця XIX-го століття — і згадана поява того парадоксального «зображення» у той же період.

...У червні 1891-го р. американська спочатку казкова, а потім уже й «рекламна» періодика повідомила про черговий винахід невтомного Томаса Альви Едісона — «кінетограф», «кінетофон». Російський енциклопедичний словник Брокгауза-Ефрона, зрозуміло, з необхідним запізненням у 1895 р. подає коротку, але ділову довідку про цей винахід, який, «напевне, ще і тепер не доведений до кінця і з подробицями не описаний» (Кинематограф. *Энциклопедический словарь*, 1895, с. 75–76). Зважимо, що те коротке енциклопедичне «гасло» (з певного часу загальноприйнятий термін «довідок» такого жанру) — це чи не перше у «кириличному» друкованому «космосі» метаописання «рухомого зображення» як такого. Власне, «кінематографа».

Автор «гасла» розповідає про основний принцип винайденого приладу. «За допомогою фотографічної камери постає на стрічці із целулоїда безперервний ряд маленьких знімків якої-небудь сцени (46 зображень за секунду)». Необхідним чином «одна третина сорок шостої частини секунди кожного знімок стоїть у фокусі чарівного ліхтаря; джерело світла ліхтаря залишається незакритим тільки в періоди зупинок знімків. Таким чином глядач бачить на екрані предмети у русі, подібно до того, як у стробоскопі...»

Перед нами, отже, ніби «першотом» майбутнього кінознавства, «першослово» довкола першого «рухомого зображення». Через кільканадцять подальших сезонів цивілізації те «першослово» буде повторено=тиражовано міриади разів.

Але в тому скромному, але по-своєму епохальному «гаслі» подибуємо ще одну дивину дивовижного винаходу. Виявляється великий інженер те дивовижне, ніким ніколи ще не бачене «зображення» одразу ж поєднав зі звуковим його супроводом — за допомогою іншого свого великого винаходу: з фонографом. Унаслідок чого глядач не лише бачить те зображення, а й «чує водночас відповідні звуки».

Нагадуємо: саме тоді, коли писалися-друкувалися ці рядки, коли перед тим Едісон уже демонстрував свій винахід на всесвітній виставці в Чикаго, професор Санкт-Петербурзького університету, мобілізуючи величезний історико-літературний, загальномистецький, етнографічний-етнологічний матеріал, прагне віддати естетичний дебют людського першочасу — «первісний синкретизм», що в ньому те чи те «зображення» поєднується з тим чи тим «звуком»: з мовою, музикою та іншими «відповідними звуками», як написав скромний, але вельми кваліфікований фізик-лаборант (Веселовский, 1994; Веселовский, 1998).

«Из света и мрака рожденное», — сказав його великий предок-поет. Та ж сама «синкриза» світлотіней світу й мови, те ж саме, що намагався зробити (і з рештою, зробив!) інженер із штату Огайо. То, що прагнув віднайти (і з рештою віднайшов!) у давноминулому часі петербурзький вчений.

А відтак, повертаючись до подальшої долі «рухомого зображення», не зайве звернути увагу на очевидну домінанту в його історії: від лабораторної спроби американського інженера поєднати в тому експерименті власне «зображення» і «звук»

закладена вся ніби перфокарта тієї історії, безліч у ній колізій, спрямованих або на повне узгодження «зображення» і «звуку», або на її особливу «асинхронію». Або навіть на опозицію «до звуку», на намагання зберегти «дозвуковий» період кінозображення.

Отже, що робить новітня цивілізація у своїх непомильних ноосферних інстинктах?

На новій, або точніше на новітній (суто технологічній, інструментальній) основі, вона ніби повертається до першопочатків людської життєдіяльності, до художньо-інформаційного першооформлення останньої у вигляді того «первісного синкретизму».

Маємо нарешті визнати — уся історія кіно, від перших його лабораторних «сплесків» і до біжучих його сезонів, то, серед іншого, фактично беззастанний процес саме поновлення — за нових, новітніх, аж модерних умов — того синкретизму. Під таким кутом безліч феноменів і «старовинного», і вже навіть злободенного кінопроцесу так чи так прояснюються у напрямі їхніх автентичних змістів.

Скажімо, наївна, але технологічно вже вповні облаштована Едісоном синхронізація зображення і звуку по-своєму була продовжена — в особливій формі — у вітчизняному винаході «рухомого зображення» у Новоросійському університеті. Себо цей винахід Тимченко і Фрейденберг збиралися використати передовсім для точної фіксації роботи людської ротової порожнини, яка реально й здійснює нашу мовну активність. Відповідна галузь медицини — отоларингологія — «докінематографічної» доби, зрозуміло, не могла, за визначенням, справді переконливо простежити конкретну діяльність ротової порожнини і її мовного апарату — апарат же одеських винахідників дозволив медикам справді ефективніше здійснювати те стеження, ту чи ту патологію того апарату¹.

Так давня синкретична інтуїція людини, тисячоліття потому, виказала себе в схожих зусиллях на шляху поєднання «зображального» і «звукового», але, зрозуміло, уже у зовсім іншому інструментарії культури.

Академік Веселовський, вивчаючи архаїку, необхідний пролог останньої, при цьому підкреслив, що в ній має місце, за його словами, ніби «несвідоме», котре особливо виразно виявляє себе саме в мовній діяльності. Погоджуючись з цими

тезами петербургського вченого, ми вповні можемо екстраполювати їх і в нашу царину, в історію кінематографічного дебюту культури. Ні Едісон, ані Тимченко-Фрейденберг, зрозуміло, не стільки думали про себе, як про реставраторів давнього колосального естетично-інформаційного феномену, скільки «просто» розв'язували-здійснювали свої інженерно-технологічні, суто «цехові» завдання і проблеми. Але ось тут і має місце так зване «несвідоме» — не лише в мовному космосі, а й у всій культурі взагалі.

І все ж таки характерно, що дядько поета Бориса Пастернака, інженер Фрейденберг усе своє подальше життя присвятив уже проблемам звукозапису, зокрема, і в царині кінематографії. (А донька інженера, професор Ольга Фрейденберг, за фахом філолог, спеціаліст з класичної філології, залишила грандіозну за своїм значенням спадщину, присвячену, трохи спрощено кажучи, відгомону «первісного синкретизму» в більш пізніх масивах світового письменства. Характерно, що Ольга Михайлівна теж пов'язана і своїм науковим становленням, і своєю подальшою відповідною діяльністю з петербурзьким університетом, який, зрештою, тоді стрімко-драматично перетворювався на «петроградський», а потім і «ленінградський»)².

Так само емблематично «рухоме зображення» у своїх зв'язках з кольором резонує масивною присутністю останнього в «синкретичній» давнині, яка чи не віртуозно розробила його семантику, його символологію. Безліч досліджень присвячено цій проблемі. Але відтак належить уже віднайти відповідні паралелі в самій історії кінокольору, місце в ній відповідним пошукам, вдалим і невдалим, але завжди напруженим. Не зайве нагадати, що брати Люм'єри поставили свій автентичний, власний винахід на таку широку комерційно-підприємницьку ногу, щоб з часом присвятити себе батьківському заповіту — розв'язати проблему кольорової фотографії, а з часом і такої ж кіноплівки.

Потому починаються спроби розмальовувати кіноплівку «від руки», це робить, зокрема, Жорж Мельєс, а за тим, продовжуючи цю ініціативу «генеального Мельєса»³, автор такого поштового епітету власноруч розфарбовує у червоний колір прапор у своєму «Броненосці «Потьомкін»». А потім у своєрідній гонитві за кольоровими ефектами

досучасності розпочинаються лихоманкові пошуки ніби їх відповідників у кінематографічному сьогоденні. А також кіно вочевидь повторює у тих пошуках якщо не найбільш високу організованість колористики давніх художніх традицій, що у них будь-яка фарба обов'язково узгоджувалася з усіма іншими техніками тих традицій, то принаймні виказує нахил до такої узгодженості. Історія кіно — це, серед іншого, намагання його й технологічно, і естетично вирішити проблему останньої. Так, незникло чорно-біле кіно 1895–1930-их зрештою ніби схиляється до конвенції, за якою такий «колір» є вже чи не навічною, «онтологічною» ознакою-осною «рухомого зображення». Драма цілої генерації кінодіячів, які в першій половині 1930-их якщо не біографічно, то естетично «не пережили» появу звукового кіно, а в другій половині того ж десятиріччя — появу кіно кольорового⁴. Зрештою, передсуду проти останнього залишалися чи не до початку 1970-их, коли, між іншим, великий філолог і навдивовижу проникливий кінознавець Юрій Лотман поставив «просто» питання: якщо матеріальна дійсність світу цього вочевидь різнокольорова, то чому ж тільки чорно-біле має бути візуальною домінантою, головним «барвником» кінематографічного сколку з цієї дійсності?!

Треба віддати належне тій ролі, яку зіграло українське кіно в цій грандіозній драмі поступового, але неухильного процесу «семантизації» кінокольору, його увзаємнення з самим кінозображенням — від найвних, але героїчних спроб Миколи Екка з участю такого майстра як Василь Кричевський київського його періоду, попри колосальні технологічні труднощі, а все ж таки досягти бодай певного ступеню такого увзаємнення (в екранізації режисера гоголівської «Полтавської» прози, від легендарної колористики довженківського «Життя у цвіту», загубленою історією, до «Тіней забутих предків», що в них, за свідченням усієї світової кіноеліти, нарешті була геніально завершена проблема згаданого увзаємнення, щасливо завершений перший період автентичних пошуків у царині кінокольору.

І вельми характерно, що це має місце у фільмі, семантика якого цілком пов'язана зі світом «забутих предків» з його геніальними інтуїціями та здобутками у своєму «первісному синкретизмі».

Так само довгий час розгорталась епопея он-

тологічно неунікного присвоєння «рухомим зображенням» не лише мови та взагалі звукової сфери буття, але й — музики. Досі залишається, по суті, так і не висвітленим свого роду «інститут» первісного музичного супроводу «первісних» кіносеансів, що на них тапер, у режимі нескінченної виконавської імпровізації, невтомно працював на, як виявляється, непогамовний «синкретичний» інстинкт маси («а чи романтично виражаючись, народу» — Томас Манн «Доктор Фаустус»), на її, цієї маси, «синкретичну пам'ять» неймовірної часової глибини⁵. Потому лише з'являється цехова кіномузыка різних її родоводів і напрямів...

Зрештою, повторюємо, чи не вся (а чи вся?) історія кіно постає як особливе діалектичне навернення ніби зовсім нового, аж модерного засобу людської комунікації до найдавніших засобів останньої. Те, що цілком справедливо видавалося новим кроком цивілізації у прийдешність, так само справедливо видається нині тим наверненням, сказати б, у самий «плюсквамперфект» цієї цивілізації (Скуратівський, 1974, с. 181–182). Але чому вся ця значлива культурна сума (поява «рухомого зображення»? грандіозний, неймовірного обсягу й щонайретьельніше простежений=продуманий планетарний ландшафт «первісного синкретизму» в академіка Веселовського? перші «ноосферні» інтуїції приват-доцента Вернадського?) — чому, чому все це з'явилося вочевидь одночасово, у якійсь навіть аж тривожній синхронії?

Нагадаємо: «первісний синкретизм» — це головне семіотичне знаряддя давнини, найповніший за своїм смисловим наповненням тезаурус тодішнього людського досвіду, ніби колосальний «записник» першолюдства.

Зрозуміло, що подальша історія і створена нею культура здійснювалися в інший спосіб. А проте насамкінець позаминулого століття постала необхідність у створенні такої комунікації, якої ніби-то у попередньому обігу людства, схоже, ще не було. Зрозуміло, неможливо віддати ту «семантику», яка з певного часу аж переповнювала світ — і вже не тільки європейський... «Страшний потік нашого часу», — слова уважного спостерігача того часу Генрі Джеймса, спостерігача кризового стану цивілізації американської, західноєвропейської і російської (зрозуміло за «джерелами» ро-

сійської літератури, головню російського роману).

Уся сума подієвості в цій цивілізації збільшується за вкрай стрімкою експонентою — і та репліка американо-англійського письменника постає як свого роду мотто до тієї вже всесвітньої моторики (Скуратівський, 1972). Кінематограф у тій своїй появі був покликаний до відповідного світозапису, і, як виявилось, єдиною протопарадигмою для абсолютно «нового» постало ніби справді «абсолютне» «минуле», як колись, на порозі того століття, сказав (зрозуміло, з іншого приводу) Фрідріх Шиллер. Ще раз нагадаємо про категорію «несвідомого» академіка Веселовського: він фундаментально «пригадав» те «синкретичне» минуле, так само фундаментально почав «записувати» сучасність кінематограф, так само «несвідомо», поновлюючи знаково=семіотичні засоби того минулого. Епос цього світовідтворення, уже в нових, зовсім нових технічних техносинхронних формах продовжується і сьогодні, безперестанно набираючи нових, комунікаційно ще могутніших способів, усе більших «накладів». Відтак «рухоме зображення» записує, уже з участю чи не всього людства, від дітей, озброєних технічними засобами, що їх Едісон чи Льюїс не могли навіть уявити, до останніх великих репрезентантів «авторського кіно», які, здається, уже нещодавно чи не всі пішли з життя. Але «синкретичний» новохронограф людства продовжує свою роботу — та все ще в усе більших і більших числах та обсягах (Скуратівський, 1976, с. 189–193).

Так дебют «ноосфери» постає у якійсь аж дивній симетрії з винайденою 125 років тому новокомунікацією, регістратором «страшного потоку» вже нашого часу.

В. І. Вернадський у своїх побудовах — у тій же згаданій синхронії — осмислив потік уже всього планетарного часу — з доволі пізнім, за космічним годинником, входженням до того часу — часу «ноосферного», суто людського. Він відразу вказав на його цілісність — і на цілісності в ньому. «Бог зберігає все» — старовинний вислів, який вповні пасує до розуміння самої структури «ноосфери», що її кожна складова резонує з усіма іншими.

Що й засвідчує представлений нами відгомін «первісного синкретизму» в «синкретизмі» новочасному.

Примітки:

¹ Див. про винахід Тимченка-Фрейденберга цикл ґрунтовних робіт харківського кінознавця Володимира Миславського — від власне реконструкції біографії винахідників до створення реально діючої моделі того винаходу.

² Ще більш характерно, що саме в Петроградському-Ленінградському університеті на самому порозі його деякого «декадансу» впевнено заявила про себе група його вихованців і частинно навіть викладачів у циклі піонерських робіт, але світового значення робіт, присвячених виникненню і самій поетиці кіно (В. Б. Шкловський, Ю. М. Тинянов, Б. М. Ейхенбаум).

³ Пор. характерну назву документального фільму Жоржа Франжю «Великий Мельєс» (1953 р.).

⁴ Див. повосенне листування видатного теоретика кіно естетики Рудольфа Арнгайма до так само видатного в тій же царині Гвідо Арістарко: перший запевняє, що давно вже не дивиться біжуче псевдокольорове кіно, другий загалом погоджується з такою поведінкою колеги.

Пор., зрештою, так само дуже агресивне ставлення Ейзенштейна до фільму «Кам'яна квітка» Александра Птушко (1946) (велика міжнародна премія за колір першого канського фестивалю, а за словами Ейзенштейна, катастрофа в кольорі).

⁵ Варто добрим словом згадати останніх великих майстрів тієї виконавської імпровізації на «німих» сеансах у московському «Люзіон».

Література:

- Веселовский, А. И. (1894). Из введения в историческую поэтику. *Журнал Министерства народного просвещения*, № 5.
- Веселовский, А. И. (1898). Три главы из исторической поэтики. *Журнал Министерства народного просвещения*. № 4–5.
- Кинематограф. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 томах*. (1895). Т. 15. Спб: АО «Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон». С.75–76.
- Скुरатівський, В. Л. (1972). *Мистецькі проблеми у німецькому романі ХХ ст.* Київ: Київський університет.
- Скुरатівський, В. Л. (1974). Біла витоків кінематографа. *Всесвіт*. № 11. С. 181–182.
- Скुरатівський, В. Л. (1976). Скільки тисячоліть кінематографу? *Всесвіт*. № 11. С. 189–193.
- Скुरатівський, В. Л. (1995). Міф. Міфологія. *Українська літературна енциклопедія*. Т. 3. Київ: Українська Енциклопедія. С. 383–386.
- Скुरатівський, В. Л. (1997). Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття (Гене́за. Структура. Функція). *Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Скुरатівський, В. Л. (2018). Мистецтво. Мімедис. Міф і деміфологізація. Міфологія. *Енциклопедія Сучасної України*. Т. 20: «Медична» — «Мікоян». Гол. редкол.: Дзюба І. М., Жуковський А. І., Железняк М. Г. та ін.. Київ: Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України.
- Скुरатівський, В. Л. (2016). Культура елітарна. Культура естетична. Культура матеріальна. Культура традиційна. Культурна традиція. Культурні цінності. Культурологія. *Енциклопедія Сучасної України*. Т. 16: «Куз» — «Лев». Гол. редкол.: Дзюба І. М., Жуковський А. І., Железняк М. Г. та ін.. Київ: Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrmk.vi27.52>
- Скुरатівський, Вадим. (1988). Ноосфера. Інтелектуальна генеалогія. Поняття: До 125-річчя з дня народження В. І. Вернадського. *Всесвіт*, № 3. С. 183–185.
- Скुरатовский, В. Л. (1983). Контакты, конспекты, цели. *Литературное обозрение*. № 5. С. 31–40.
- Скुरатовский, Вадим. (1988). К «физиократическим» истокам концепции ноосферы В. И. Вернадского. Учение В. И. Вернадского в ноосфере и глобальные проблемы современности: тезисы докладов Всесоюзной конференции. Москва: МФТИ. Ч. 1. С. 244.
- Скुरатовский, В. Л. (1993). Всемирная литература и язык культуры (аспект проблемы). *Collegium*. № 4. С. 8–20.
- Скुरатовский, В. Л. (1994). Мировая литература: смыслы в содержании. *Ренессанс*. № 7. С. 184–191.

References:

- Kinematograf [Cinematography]. *The Brockhaus and Efron encyclopedic dictionary in 86 volumes*. (1895). Vol. 15. St. Petersburg: AO «F. A. Brokgauz — I. A. Efron». P.75–76 (In Russian)
- Skurativskiy, V. L. (1972). *Mystetski problemy u nimetskomu romani XX st.* [Art issues in a German novel of the twentieth century]. Kyiv: University of Kyiv. (In Ukrainian)
- Skurativskiy, V. L. (1974). Bilia vytokiv kinematohrafa [At the origins of cinema]. *Vsesvit*. No. 11. P. 181–182. (In Ukrainian)
- Skurativskiy, V. L. (1976). Skilky tysiacholit kinematohrafu? [How many millennia is the cinema?]. *Vsesvit*. No. 11. pp. 189–193. (In Ukrainian)
- Skurativskiy, V. L. (1988). Noosfera. Intelektualna henealohiia. Poniattia: Do 125-richchia z dnia narodzhennia V. I. Vernadskoho [Noosphere. Intellectual genealogy. Concept: To the 125th anniversary of V. I. Vernadsky's birth]. *Vsesvit*. No. 3. P. 183–185. (In Ukrainian)
- Skurativskiy, V. L. (1995). Mif. Mifolohiia. *Ukrainska literaturna entsyklopediia* [Myth. Mythology. Ukrainian Literary Encyclopedia]. Vol. 3. P. 383–386. (In Ukrainian)
- Skurativskiy, V. L. (2016). Kultura elitarna. Kultura estetychna. Kultura materialna. Kultura tradytsiina. Kultura tradytsiia. Kulturni tsinnosti. Kulturolohiia. *Entsyklopediia Cuchasnoi Ukrainy* [Elit culture. Aesthetic culture. Material culture. Traditional culture. Cultural tradition. Cultural values. Cultural Studies. *Encyclopedia of Modern Ukraine*]. Vol. 16. (eds) I. Dzuiba, A. Zhukovskiy, M. Zhelezniak, and others. Kyiv: In-t entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.52>
- Skurativskiy, V. L. (2018). Mystetstvo. Mimedys. Mif i demifolohizatsiia. Mifolohiia. *Entsyklopediia Cuchasnoi Ukrainy* [Art. Mimesis. Myth and demythologization. Mythology. *Encyclopedia of Modern Ukraine*]. Vol. 16. (eds) I. Dzuiba, A. Zhukovskiy, M. Zhelezniak, and others. Kyiv: In-t entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. (In Ukrainian)
- Skuratovsky, V. L. (1983). Kontakty, konspekty, celi. *Literaturnoe obozrenie* [Contacts, notes, goals. *Literary review*]. No. 5. P. 31–40. (In Russian)
- Skuratovsky, Vadim. (1988). K «fiziokraticeskim» istokam koncepcii noosfery V. I. Vernadskogo [On the "physiocratic" origins of the concept of the noosphere by V. I. Vernadsky]. *Uchenie V. I. Vernadskogo v noosfere i globalnye problemy sovremennosti: tezisy dokladov Vsesojuznoj konferencii*. Moscow: MFTI. Part 1. P. 244. (In Russian)
- Skuratovsky, V. L. (1993). Vsemirnaja literatura i jazyk kul'tury (aspekt problemy) [World literature and language of culture (aspect of the problem)]. *Collegium*. No. 4, P. 8–20. (In Russian)
- Skuratovsky, V. L. (1994). Mirovaja literatura: smysly v sodержanii [World Literature: Meaning in Content]. *The Renaissance*. No. 7. P. 184–191.
- Skuratovsky, V. L. (1997). Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia (Henez. Struktura. Funktsiia) [Screen Arts in XX century Socio-Cultural Processes (Genesis. Structure. Function)]. *Thesis for a doctor's degree by speciality 17.00.01 — Theory and History of Culture*. Kyiv: P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (In Ukrainian)
- Veselovsky, A. I. (1894). Iz vvedeniia v istoricheskiju pojetiku [From an introduction to historical poetics]. *Journal of the Ministry of Education*. No. 5 (In Russian)
- Veselovsky, A. I. (1898). Tri glavy iz iz istoricheskoi pojetiki [Three chapters from historical poetics]. *Journal of the Ministry of Education*. No. 4–5. (In Russian)

Скुरатовский Вадим Леонтьевич**Синкретизм давний и синкретизм новейший**

Аннотация. Появление кинематографа (в 1890) сразу же сопровождается мало ли не планетарный резонанс вокруг довольно необычного коммуникативного феномена «движущегося изображения». Резонанс, к сожалению, до сих пор недостаточно исследован во всех первопричинах.

Но сегодня, уже учитывая достижения целого комплекса гуманитарных и (не только) научных дисциплин, возникает очевидным: «движущееся изображение», изобретенное инженерами Эдисоном и Люмьерами, возникает все же, прежде всего, как обновление в совершенно новых эстетических, технологических и других условиях человеческой культуры древнего феномена так называемого «первоначального синкретизма». Этого как бы рассвета художественной и вообще семиотически-коммуникативной культуры человечества. Тот синкретизм сочетает в себе все рецептивные средства человека для создания целостной пространственно-временной картины мира. «Движущееся изображение», которое характерно возникло мало ли не синхронно с появлением усилий тогдашней науки (школа академика Александра Веселовского и других) вокруг явления первоначального синкретизма с удивительной последовательностью восстанавливает решительно всю семиотическую его сумму — но понятно, уже на абсолютно новой технологической так называемой основе.

Соответствующим образом это обстоятельство сразу же бросает новый когнитивный свет на всю историю «движущегося изображения» — от упомянутого его дебюта в наше настоящее.

Ключевые слова: синкретизм давний, синкретизм новейший, «движущееся изображение», семиотически-коммуникативная культура, пространственно-временная картина мира.

Vadym Skurativskyi

The ancient syncretism and the modern syncretism

Abstract. The birth of the cinematograph (in 1890) was immediately accompanied by nearly global resonance around the concept of the "moving picture", a rather unusual communicative phenomenon. Unfortunately, all the root causes of the resonance have not yet been sufficiently studied.

Today, however, given the achievements of the whole range of humanities and (not only) academic disciplines, it becomes obvious that the "moving picture" invented by engineers T. A. Edison and the Lumière brothers arises, above all, as an upgrade to a completely new aesthetic, technological and other settings of the ancient cultural phenomenon of so-called "original syncretism", it being a kind of the dawn of the artistic and generally semio-communicative culture of the humanity. That syncretism combines all the receptive means known to a man to create a holistic space-and-time picture of the world. The "moving picture", which characteristically arose almost synchronously with the advent of the science of the time (the school of Alexander Veselovsky and others) around the phenomenon of original syncretism with a surprising sequence restores decisively the whole semiotic totality of it — but on a completely new so-called technological basis. Accordingly, this circumstance immediately casts a new cognitive light on the whole history of the "moving picture", from its debut to the present.

Keywords: ancient syncretism, modern syncretism, "moving picture", semiotic-communicative culture, space-and-time, picture of the world.