

МИСТЕЦТВО КІНО

Ганна ЧМІЛЬ,
*член-кореспондент НАМ України,
доктор філософських наук*

ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІДНОСИН «ЛЮДИНА — ЕКРАН»

Г. Чміль. Філософсько-антропологічні інтерпретації відносин «людина — екран».

У статті здійснюється логіко-семантичний аналіз кіномови та обґрунтовується можливість кіноантропології як галузі філософської антропології, втіленої у намаганні за допомогою кіно віднайти у видимому світі щось глибше за його видимість, тобто саму людину.

Ключові слова: кіноантропологія, «зображуване — глядач», «людина — екран».

А. Чміль. Философско-антропологические интерпретации отношений «человек — экран».

В статье осуществляется логико-семантический анализ киноязыка и обосновывается возможность киноантропологии как области философской антропологии, воплощенной в стремлении с помощью кино найти в видимом мире что-то более глубокое, чем его видимость, то есть самого человека.

Ключевые слова: киноантропология, «изображение — зритель», «человек — экран».

H. Chmil'. Philosophical and anthropological interpretations of relations "man — screen".

In the article the logic and semantic analysis of cinema language is carried out and possibility of cinema anthropology as industry of philosophical anthropology incarnated in an attempt to find by means of the cinema in the visible world something deeper than its visibility, id est man, is grounded.

Keywords: cinema anthropology, "represented — spectator", "man — screen".

Кіноантропологія, на відміну від, скажімо, антропології чи філософської антропології, є певним типом кіномови, що повідомляє через великий чи довгий план, портрети, пейзажі, натюрморти, які змінюють один одного за допомогою кадрування (екранного письма).

Кіноантропологія — це намагання за допомогою кіно віднайти у видимому світі щось таке, що лежить глибше від його видимості, саму людину, для якої все видиме, зображене є лише епіфеноменами. Перше, на що зверне увагу кіноантрополог, — зображення людського обличчя. Воно по-різному проблематизується на екрані кінематографічними напрямками. Семіозис обличчя актора, який володіє ним, коли очі, лоб, рот, брови жестикулюють і цю жестикуляцію можна читати як текст, із якого ми дізнаємось про емоційний стан персонажа, і є підміною обличчя маскою. Зображення, фотогенічне чи метафоричне, постає своєрідною метафізикою зображення, що вчить глядача бачити себе і вказує на світ, який має властивість бути зображеним. У цих актах зображення мистецтво перевершує людське око, яке, як вказує теорія фотогенії, нездатне вловлювати нестійкі, плинні, розмиті образи. Мистецтво може це робити (імпресіонізм), на це здатне кіно, що фіксує такі образи і вчить око отримувати задоволення від можливості їх сприйняття.

Є режисери, які люблять, коли обличчя актора виражає гру, а є й такі, які вимагають, щоб актор «не грав, а робив» (О. Довженко), тобто перебував у летаргічному стані. Обличчя в такому стані, як відомо, не виражає нічого. У цій ситуації має значення те, що знаходиться по той бік обличчя — спокій як запорука стабільності життя та її вираження. У філософській традиції спокійне обличчя пов'язувалося з божественним ликом, ситуацією, коли у ньому просвічується лик Бога (Августин Блаженний, Микола Кузанський), а світ, із яким взаємодіє людина — носій обличчя, дружній і зрозумілий. Для П. Флоренського обличчя — поверхня, де розігруються взаємодії суб'єктивного й об'єктивного, це іконопис, у якому спрацьовує схема «лик—лице—личина», коли лице знаходиться між полюсами чистої знаковості, маски, личини чи перетворюється на божественний лик [1].

Отже, лице — поверхня, де переплетене зовнішнє й внутрішнє, суб'єктивне й об'єктивне, воно є темою феноменологічної філософії ХХ ст. [2]. Філософія екзистенціалізму М. Мерло-Понті, Ж. П. Сартра, психоаналіз Ж. Лакана вказують на появу абстрактної машини лицевості, що олицевлює, олицетворює інші об'єкти. Речі набувають ознак обличчя не через уподібнення з обличчям людини, а за допомогою перекодування машинної лицевості за бінарною опозицією «біла стінка — чорна дірка». Така машина дозволяє «читати лице» та його інтерпретацію на максимально абстрактному рівні. Виділяючи прототип лица як культурного артефакту серед інших, пов'язаних із ним, таких як «інший», «комунікація», «означування», «суб'єктивація», «об'єктивація» тощо, можна перекодувати й перевизначати, знаючи, що один елемент неможливий без іншого, бо порушується достатня умова виникнення обличчя, але через кожний з цих елементів проходить свої незалежні семіотичні лінії в універсумі тілесності, коли тілесність є надречевою й надсуб'єктною сутністю світу [2, с. 327–339]. В умовах «поверхні» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі вважають ці опозиції рівноправними й рівнозначними. В. Подорога вважає, що «біла стіна» у європейській культурі утримує знаки, а в «чорній дірці» знаки зникають у глибині абсолютної суб'єктивації. «Чорна дірка» постає загадковою замкнутістю, герметичною метафорою, в якій пояснення кожного моменту лише розмиває картину.

Від актора вимагається вміння «володіти лицем», «залишатись лицем», демонструючи людську душу, яка сьогодні маркована тілесністю. Можна говорити про тілесність лицевості актора — той мінімум міміки, коли погляд уникає погляду камери, щоб остання не зафіксувала носія обличчя — звичайну людину, яка повинна «зникнути», залишивши тільки обличчя-знак. Це ситуація, коли треба підсилити ліплення обличчя світлом, яке протиставляється випадковостям перемінного освітлення і тому вище умов емпірії унаочнює щось метафізичне: форма обличчя дана світлом, а не світлотінню, світло — це не освітлення земним джерелом, а всепроникаючий і формопокладаючий океан сяючої енергії [1, с. 168]. Це талант актора, виражений у здатності стати іконописцем власного обличчя.

За П. Флоренським, іконописна техніка потребує «просанкірування» ікони: це дія, яка значною мірою визначає основний характер ікони та її стиль. Санхіром, чи санкірем, називається основна кольорова суміш для прокладки обличчя. Це не фарба певного кольору, вона є потенцією майбутнього кольору обличчя, але оскільки колір обличчя безмежно повнокольоровий і може бути витлумаченим по-різному, то зрозуміло, що санкір різних іконописних стилів набував різних відтінків і різних сумішей. Просанкірене обличчя є конкретним його ніщо» [1, с. 140–141]. Таким чином, освітлення лише виводить за рамки матеріальності, а світлова поверхня не утримує знаки людського. Санкір — техніка не можливості світла, а лише його потенція, коли завдяки безкольоровості й кольоровій умовності санкіра виникає

відчуття нематеріальності облич і речей; іконопис пише обличчя світлом, а не освітлює їх [1, с. 152], тому ікона випромінює, і це випромінювання є істотним для релігійного культу й впливає на православне мистецтво, яке має генетичним витоком традиції неоплатонізму й Візантії, де світло є еманациєю божественного слова. Іконопис є метафізика — своєрідний іконопис слова як поєднання лику, світла й слова [1, с. 156–157].

Таке, подібне до божественного лику, акторське обличчя не належить людині, воно — першофеномен, елемент, покладений у підвалини світобудови. Саме намагання вийти на рівень першофеноменів визначає нарративну афазію, для якої зяюча німота сутностей виявляється більше мовою, ніж мова рухомих мінливих знаків. Такими обличчями-ликами, як правило, підкреслюється та духовна, релігійна основа фільму, розрахована на нарративні зв'язки «зображуване — глядач», у яких обличчя виконує комунікативну функцію через знак-обличчя, що належить і людському тілу, і трансцендентності, сприймається простір обличчя не як абстракція, а як те, що торкається глядача «шкірою речей», їх текстурою. Людське сприйняття обмежене, і обмежений набір текстур поверхонь сприйняття, через які виникає контакт із світом, заснований на тактильному знанні. Можна сказати, що світ подібний до того, яким ми його бачимо. Коли відбувається збільшення речей у кадрі до такої межі, що вони втрачаються як ціле, як знак самих себе, залишається лише поверхня, що не належить речам, а є своєрідним мікроландшафтом, одним з облич світу. Так поєднуються духовна й ментальна сутності світу, в якому присутня людина, котра надає йому антропомірності, людина сконцептуалізована кіноантропологією. Глядач і актор зіштовхуються лицем до лица у просторі екранної взаємодії як творець і реципієнт чи Людина Телематична.

Тематизація поля, означеного нарацією «зображуване — глядач», передбачає аналіз мистецької свідомості, яка у своєму підґрунті спирається на феноменологічну онтологію «чистої» свідомості, актуалізуючи поняття духовності як людської сутності, яке у філософії ХХ ст. було витіснене поняттям свідомості, що не потребує світу вічних ідей (Платон), а вдовольняється предметами. Цей предметний світ, у центрі якого перебуває індивідуальний суб'єкт, призводить до зникнення безвідносності, бо предметність потребує відношення. В результаті з культури зникає тема істини, а натомість з'являється тема смислу — породження метафізики смислів на відміну від метафізики сутностей. Цю ситуацію фіксує онтологія Е. Гуссерля й М. Гайдеггера, перетворена на феноменологію, в якій аналізу підлягають смисли феноменів, до яких належать і феномени екранних мистецтв. Побудована на таких засадах кіноантропологія виходить із людського типу, названого Ж. Бодрійяром Людиною Телематичною. Поява такої людини змінила парадигму чуттєвості, розвинула її тактильні здатності: читаючи екранне письмо, застосовувати пальці, у той час коли око рухається простором екрана, а екран постає комунікативним співбесідником, зв'язок з яким носить пошуковий характер. Навіть голос у кадрі доступний відчуттю, функціональний, фальшивий. З огляду на появу Людини Телематичної, яка прийшла на зміну глядачеві-реципієнту, це феномен суб'єкта, який виставляє себе, екзистує, характеризує відкритість існування, структуру якого задає свобода [3].

Людина Телематична обирає те, чому вона, в екзистенційному смислі, сучасна, і лише це складає її світ. Ті, хто створює реальність екрана, мають власне існування, свій «життєвий світ». І якщо ми звернемося до окремих екранних творів, до їх образу в свідомості Людини Телематичної, а від них до мистецьких форм і зануримось у їх розгляд, то побачимо, що мистецьке дійство є результатом взаємодії глядача й автора, їх «спільної домовленості». Глядач і автор не є заданостями, які, впливаючи один на одного, продукують мистецькі форми. Світ глядача подібний до світу автора: спочатку вони створюють кожний себе як буття в мистецькому просторі, позначаючи власний топос, непроникливий для інших, перетворюючись на глядача-реципієнта і автора-творця як дві субстанційно розділені сутності, потім вони спілкуються за допомогою виробленої екранної мови та існують в єдності доти, доки не забажають розійтися чи розлучитися.

Екранні мистецтва є тією культурною формою, за допомогою якої вибудовується світ сучасної культури й наповнюється відповідними смислами. Виступаючи символічною формою, екранні мистецтва є шляхом до свідомості і емоційної сфери глядача-реципієнта, вони продуктивні у тому розумінні, що через них формується його самосвідомість і свідомість. Недаремно Е. Кассіерер вважав, що дослідження людини є логікою наук про культуру [4]. «Людина розуміє лише остільки, оскільки вона творить, і ця умова виконується повною

мірою лише в світі духу, а не природи» [4, с. 15]. Отже, занурюючись усе глибше в особливу природу екранних мистецтв, питання пізнання дійсності набуває складної структури. Просякнута й кодована екраном, Людина Телематична починає думати й жити екранними образами, засвоює мову екрана, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви. Ця уява розширюється й збільшується, збагачується життєвий досвід, набутий за допомогою екранних форм, що стає підставою для нової організації життєвого й споглядального досвіду.

Таким чином, екранні мистецтва є складовою частиною системи «символічних форм», які здатні виконувати свою специфічну функцію за умови підтримки іншими мистецтвами, що у поєднанні виконують завдання духовного синтезу. Вироблені культурою символи і смисли порожні без унаочнення. Світ культури й світ мистецтва, які передують екранній символіці й лежать у її основі, дозволяють створювати власні принципи організації простору, подібно до живопису, архітектури, скульптури, спільним предметом яких є чисте споглядання простору й своя специфіка його організації, своє просторове «бачення». Режисер у кіновові розробляє нову форму сприйняття, і в цьому відношенні продукує «філософію символічних форм», яка може служити методологічною підставою спроби світорозуміння в кіноантропології. «Окремі «символічні форми»: міф, мова, мистецтво, наукове пізнання — є своєрідними засобами, створеними людиною для себе, щоб з їхньою допомогою відокремитись від світу й одночасно з'єднатися з ним ще тісніше» [5, с. 31].

Людина Телематична мислить образами й сприймає функціонування символічного у різних відгалуженнях, стимулюючи створення всередині них нових утворень, які в сукупності характеризують життєвий світ людини як «світ образів» («світ дії»), що набуває все більшої влади над людиною [4, с. 33]. У розділі «Розмова душі з собою» Е. Кассієр вказує, що у монолозі переважає функція роздвоєння, а в діалозі переважає функція воз'єднання. «Адже «розмова душі з собою» неможлива, якщо душа при цьому не підлягає відповідному роздвоєнню. Вона повинна взяти на себе завдання говорити й слухати, запитувати й відповідати. У цій розмові з собою душа перестає бути просто окремою, «індивідуумом». Вона стає «особою» («Person»), в основному етимологічному значенні цього слова, яке нагадує про маску (личину) й роль актора» [4, с. 62]. Справжнім носієм і творцем діалогу з погляду філософії є завжди тільки одна особа, яка розпадається на під-особи (Unter-Personen). Сповідь Августина Блаженного можлива лише в релігійних образах — образах, які з символів перетворюються на догмати, що, власне, тотожне відчуженню. Кінообрази як символи — це аксіоматика кіно, яка формує сприйняття Людини Телематичної. Як зауважив Е. Кассієр, «у цьому доля, й, до деякої міри, іманентна трагедія кожної духовної форми, яка не здатна подолати цієї внутрішньої напруги. Із зникненням напруги згасло б і духовне життя, суть якого — роз'єднати розділене» [4, с. 63]. Е. Кассієр виокремлює «лінійність» і «живописність» стилю, протиставляючи їх як різні форми бачення, за Вольфліном, на тій підставі, що вони охоплюють різні аспекти просторового.

«Лінійність» з пластичної форми речі створює стійкий образ речі самої по собі, а «живописність» — плинний, змінюваний, рухливий. Разом вони характеризують зображення як таке [4, с. 68]. Тобто існує стиль, який намагається зробити речі дієвими, відповідно до їх міцних, чуттєвих відносин. Також існує стиль, що ґрунтується на уявленні про речі, артикульовані здатностями ока, спрямованими не на індивідуальне, а на основопокладене й анонімне: на зміну просторового бачення й на обумовлену тим самим зміну зорового відчуття простору. На основі цього випрацьовуються чисті структурні поняття кіноантропології, яка керується ідеєю створення науки про форми.

Вони, як і кожна форма екранних мистецтв, формують і виражають певний спосіб загальної орієнтації, налаштованості ока, у контексті «феноменології сприйняття» (М. Мерло-Понті). Екранна продукція підлягає членуванню на екранні мистецтва відповідно до специфіки символічного й смислового ряду, а окремі мистецькі цінності поєднуються із загальними надіндивідуальними цінностями (Г. Ріккерт). Ця ідея є досить евристичною для визначення Людини Телематичної. Е. Кассієр, зазначивши, що індивідуальне до деякої міри впорядковується за допомогою загального, але не підпорядковується йому, наводить приклад з Я. Буркхардтом, який у своїй книзі «Культура Ренесансу» дав класичний портрет «людини Відродження». Ця людина, на відміну від «людини середньовіччя», характеризується чуттєвістю, зверненістю до природи, вкоріненістю у «цьому світі», відкритістю до світу форми, індивідуалізмом, язичництвом, аморалізмом. Безпосередній пошук такої буркхардтівської «людини Відродження» закінчився невдачею, бо не знайшли жодної історичної особи,

яка поєднувала б такі складові риси, які Я. Буркхардт вважає притаманними «людині Відродження». А тому, вказує Е. Кассіер, життя й устремління всього Відродження не можна вивести з одного принципу, індивідуалізму й сенсуалізму [4, с. 79].

Таким чином, Людина Телематична Ж. Бодрійяра, навіть з огляду на вагомні аргументи й фактичний матеріал, є образом загального бачення, зорового сприйняття, необхідного для історичного синтезу. Цей синтез дозволив Ж. Бодрійяру утворити «ідеїруючу абстракцію», яка не може бути ототожненою з конкретно людиною доби панування екранних мистецтв. Ця Людина Телематична перебуває в ідеальній залежності від епохи екранних мистецтв, а вони від неї. Кожна з цих сторін взаємодії певним чином впливає на формування образів і виражається в них. При цьому вони мають однакове спрямування, а не єдине буття. Живі емпіричні люди складають те суспільне й культурне ціле, завдяки якому продукують таке середовище, яке покладає смисл сучасної епохи інформаційного суспільства. Продукують, але не детермінують, тобто те особливе, що відноситься до них, з них не виводиться.

Існуючи поряд, вони конструюють один одного: у ландшафтах екрана, у міфах, образах, символах, з яких виростає мистецтво інформаційного суспільства. Синтез здійснюється шляхом активного обміну значеннями: чим далі розвивається сучасне мистецтво і чим більше ускладнюється екранний ландшафт, тим більше і різноманітніше оформлюється цей світ значень, у яких ми «впізнаємо» один одного. Людина Телематична й ландшафти екрана є формами, у яких відбувається, здійснюється людське життя. Як би не урізноманітнювалися екранні форми й не змінювалась поверхня екрана, заселеного впізнаваними образами, усі вони матимуть подібну структуру, оскільки, врешті-решт, це усе ж та сама людина, яка зустрічається в тисячах масок і соціальних ролей. Цю ідентичність ми впізнаємо, вона не потребує доведень, замірів, перерахувань рис, ми просто включаємо її у свій внутрішній світ, наповнюючи його бажаним змістом. Для кіноантрополога Людина Телематична є тим символом, прояснюючи зміст якого, можна відтворити культуру, символом якої виступає такий тип.

Досвід і мислення емпірика-дослідника й філософа-теоретика, визначаючи сутність людини, шукають не людину «саму по собі», а ті детермінанти, які визначають цю сутність. У нашому випадку ця сутність занурена в культуру, мистецьким дзеркалом якої є екран. Розмежування чи ідентифікація Людини й Екрана складає кінцеву, а не вихідну точку духовного життя сучасної людини. Якщо це так, то проблеми звинувачень у бездуховності сучасної людини набувають іншого значення. Закріпленість життя в екранних мистецьких формах постає опозицією відносно того, що кожна людина, в силу своєї природи, хоче зрозуміти себе, отже, конструює бажаний тип мистецькими засобами.

Е. Кассіер зазначає, що антропологічна філософія неоднозначна за своєю природою і, намагаючись «зрозуміти її реальний смисл і значення, ми повинні наблизитися не до епічно описової, а до драматичної манери розповіді, оскільки тут перед нами не мирний розвиток понять чи теорій і не зіткнення сил, які борються. Ця філософія стосується не тільки теоретичних проблем, навіть найширших — тут уся людська доля у напруженому чеканні останнього суду» [4, с. 452]. І у вирішенні цього завдання Е. Кассіер надає великого значення не стільки відкриттю нових фактів, скільки появі нових засобів мислення, вважаючи символ ключем до природи людини, її установкою, яку повинна дешифрувати філософія [4, с. 469]. Філософія символічних форм виходить з передумови, відповідно до якої, якщо й існує якесь визначення природи чи «сутності» людини, то це визначення може бути зрозумілим тільки як функціональне [4, с. 519]. Через види діяльності він пропонує визначати область «людськості» (мову, міф, релігію, мистецтво), коли «філософія людини» постає такою, яка здатна прояснити фундаментальні структури кожного з означених видів діяльності й дати можливість зрозуміти її як органічне ціле, тобто через систему значень здійснити філософський синтез.

Екран, як будь-який інший знак, дозволяє здійснювати процесуальне та безпосереднє дослідження свідомості, виходячи з аналізу екзистенційних складників. Зустріч глядача з екраном є цінним актом, подією людської самоідентифікації, яка розкриває сутність унікальності та плинності людського життя. Напрацьована феноменологією методологія безпосереднього досвіду є саме тією, що дозволяє вивчати буттєвий аспект функціонування свідомості в єдності Людини Телематичної й екрана. Евристичною є інтуїція А. Бергсона, яка апелює до безпосереднього вживання, розуміння та опису [6]. Зазначимо, що А. Бергсон є

однією з найрепрезентативніших класичних постатей у царині філософської інтерпретації інтуїції, він став чи не найбільшим надбанням цієї традиції у філософії ХХ ст., яка вела боротьбу з раціоналізмом. Методологія інтуїтивізму побудована на можливості безпосереднього охоплення реальності у її неповторному індивідуальному змісті. Треба наголосити на тому, що сучасні визначення інтуїції у філософії та людинознавчих науках фіксують такий прояв людської сутності, для якої інтуїція є дійсним засобом віднайдення прихованого в кожній людині, яке дозволяє здійснювати пізнання світу безпосередньо, проникаючи до сутності явищ і сутності власного внутрішнього світу.

Аналіз процесу перегляду екранного дійства Людиною Телематичною відкриває можливість дослідити переведення пізнавальних результатів у статус знання про світ. Особливо важливим є те, що буттєвий аспект функціонування свідомості розкривається не тільки як ідея буття (поєднання знання про одиничне й загальне), а як мистецький горизонт життєвого світу особи, що перетворює екран на своєрідну смислбуттєву сферу реальності, функціонуючу за принципом *co-gito*.

Потрахована у парадигмі філософії життя концепція А. Бергсона дає підстави для прояснення смислу на основі безпосереднього знання людиною своїх буттєвих основ та для інтерпретації смислу, об'єктивованого в такому феномені, як екранні мистецтва, з яких Людина Телематична елімінує пізнання й формує новий стиль мислення, за допомогою якого прояснює смисл екранних феноменів. Через екранне дійство людина безпосередньо зливається з «життєвою реальністю» як видом буття (недаремно фіксують такий феномен, як «залежність» від телевізора, ототожуючи її з алкогольною та наркозалежністю). Така свідомість виступає спонтанною самочинною силою, «живою свідомістю», мінливою та плинною, вона констатує тяжіння до безумовного та абсолютного, але навчилася обходитися без поняттєвих конструкцій, бо абсолютне, за А. Бергсоном, не може стати внутрішнім світом особи, витоком її особистості, тривалості самості, стосовно якої можлива лише позиція безпосереднього вживання, інтерпретації та опису. Запропонований А. Бергсоном метод абсолютного досвіду вихідним початком життя вважає не пізнання, а дію як процесуальність, як життєву силу, яка, коли її підпорядкувати актам пізнання, втрачить життя в його неповторності та унікальності. Така теоретична установка дозволяє поглянути на взаємодію «людина — екран» як на подію, певний динамічний процес, досить складний тим, що не дає відповіді на питання: чи є цей процес буттям, абсолютним способом існування світу, а коли так, то у чому його сутність, зміст. Мабуть, у тому, що, як вважає Ж.-П. Сартр, буття і ніщо не існують відокремлено одне від одного, а перебувають у нерозривному зв'язку й тим самим утворюють єдиний процес, котрий і можна розглядати як абсолютний спосіб існування конкретного предмета (Ж.-П. Сартр). Тимчасовість, за екзистенціалізмом — це не позбавлена початку і кінця лінія, що нанизує необмежений потік феноменів-точок існування, а вже те, що виражає спрямованість і кінець людського буття. При цьому А. Бергсон визнає єдність визначеного буття й невизначеного ніщо в трансцендентному, абсолютному способі існування предмета, а ірраціональна філософія, як правило, це ототожнює з невизначеністю.

Заглибленість у тривалість складає філософський ідеал А. Бергсона: дискретність, зупинка життєвого потоку розкриває подію, допомагає тривалості розкритись як реальності. Ясність бачення, що виникає внаслідок випадіння з часу, у події, статистиці не дає нам сутнісного знання. Подія охоплює собою тривалість як регулятив, у ній виявляється як самознання, так і його обмеженість. А. Бергсон ототожнює життя з переживанням, тому найбезперечнішим фактом, що утворює вихідний пункт усякого філософування, є наше власне існування, котре виявляється в безпосередній зміні відчуттів, емоцій, бажань як станів психіки, що їх постійно переживає людина. І саме цей потік переживань утворює єдину справжню реальність і є предметом філософії. Цей напрямок не хоче істини для всіх, а підкреслює суто індивідуальний, неповторно-особистий, тимчасовий, конечний характер будь-якого буттєво-екзистенційного досвіду і його несумісність із загальнозначущими принципами, пропонує вибір, який здійснює Людина Телематична.

Отже, Людина Телематична, котра актуалізується, може бути дослідженою у парадигмі екзистенційно-феноменологічного постулату, коли акт актуалізації є актом вибору. Цей вибір перед дзеркалом екрана визначається природними психофізіологічними властивостями, соціально сформованими якостями та індивідуальним досвідом. Вибір визначає самореалізацію й напрямок самозміни особи, стає підставою формування світогляду,

поведінкових стереотипів, змінює й трансформує цінності, знання норми, за допомогою яких відбувається актуалізація особи. Дослідження й аналіз природи механізму вчинку-вибору, дає підстави стверджувати, що цей феномен визначає індивідуальні прояви особи в повсякденності життєвого світу. У цих проявах особа намагається за допомогою екрана засвоїти чи освоїти досвід Іншого у взаємодії «екран — глядач». Ж. Дельоз цього Іншого означає як Чужого, що діє в структурі сприйняття, коли особа здатна на автокомунікативну самооцінку (П. Рікер). Відповідно, взаємодія людини та екрана (Чужого) — це можливість присвоєння Чужого або відчуження Свого в актах вчинку-вибору (навіть коли він пов'язаний з натискуванням кнопок), що веде до самозміни особи. Як зазначають Н. Бергер і Т. Лукман, універсальна процесуальна складова, яка легітимує прояви індивідуального Я через когнітивну та нормативну обґрунтованість, дозволяє утвердитися людині в її життєвому світі. Існує два види легітимації. Безпосередня, яка є способом актуалізації індивідуальності людини у повсякденному життєвому світі і, як правило, без раціональної рефлексії, і раціоналізована, яка обумовлена раціональними дискурсами [7].

1. Флоренский П. А. Иконостас. — М., 1994. — 354 с.
2. Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. — М., 1995. — 382 с.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. — М.: Добросвет, 2000. — 258 с.
4. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М., 1998. — 784 с.
5. Кант И. Об изначальном злом в человеческой природе // И. Кант. Сочинения: В 6 т. — М., 1965. — Т. 4. — Ч. 2. — С. 40–41.
6. Бергсон А. Материя и память // Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 160–301.
7. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М., 1995. — 424 с.

Віктор ОЛЕНДЕР,
член-кореспондент НАМ України

ВОНИ БУЛИ ПЕРШИМИ

В. Олендер. Вони були першими.

У статті йдеться про історію студії Київнаукфільм та її працівників — творців українського наукового кіно, що здобуло заслужене визнання на світових кінофестивалях.

Ключові слова: Київнаукфільм, наукове кіно, Фелікс Соболев.

В. Олендер. Они были первыми.

В статье речь идет об истории студии Киевнаучфильм и ее сотрудниках — творцах украинского научного кино, которое снискало заслуженное признание на мировых кинофестивалях.

Ключевые слова: Киевнаучфильм, научное кино, Феликс Соболев.

V. Olander. They were the first.

The article deals with the history of Kyivnaukfilm studio and its workers — creators of the Ukrainian scientific cinema that won the deserved confession on world film festivals.

Keywords: Kyivnaukfilm, scientific cinema, Felix Sobolev.

Ще з початку тридцятих років минулого століття під дахом Київської кінофабрики (нині — Кіностудія імені Олександра Довженка) почали збиратися творчі працівники, які вважали, що знайшли для себе найважливішу справу на землі — створення фільмів, які б допомогли неписьменним зробити грамотними... грамотним — підказати, як стати ще більш освіченими... Випускникам шкіл — прищепити трудові навички... Працівникам з низькою кваліфікацією — допомогти стати висококласними фахівцями...