
Література

1. Генон Р. Символика креста / Р. Генон. - М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 704 с.
2. Дени М. Определение неотрадиционализма / М. Дени // Мастера искусства об искусстве в 7 т-х. – М.: Искусство, 1969, – Т. 5. –Кн. 1. – С. 191-200.
3. Лучук В. В. Сучасний український натюрморт: проблема співвідношення традиції та новаторства / В. В. Лучук // Вісник. – К., 2009. – Вип. 20. – С. 73-79.
4. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису ХХ ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Н. В. Мархайчук; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Х., 2006. – 21 с.
5. Нестеркова О. Міф «ідеальної України» Катерини Білокур / О. Нестеркова // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2002. – Вип.1. – С. 210-213.
6. Половіна О. А. Формування естетичного ставлення до природи засобами образотворчого мистецтва у старших дошкільників (на матеріалі ознайомлення з пейзажним живописом): Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.08 – дошкільна педагогіка. – Інститут проблем виховання АПН України. – Київ, 2007. – 248с.
7. Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): Автореф. дис... канд. філос. наук: 17.00.01 – теорія й історія культури / Г. Б. Рудик; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – К., 2001. – 182 с.
8. Тард Г. Социальные законы. Личное творчество среди законов природы и общества / Г. Тард; [пер. с франц. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского]. – 2-е изд. – СПб.: Губинский, 1900. – 120 с.
9. Bell Clive, Art (Illustrated Edition) / Clive Bell. - London, UK: Dodo Press, 2007. – 164 p.

Summary

Hotsalyuk A. Philosophical and Aesthetic Polyconceptualism of the Modern Painting. *The new conceptual paradigm of the philosophical and aesthetic perception of the contemporary art in the context of the increasing of the neotraditionalism tendencies in the culture are grounded in the article. The study of this phenomenon polyconceptualism of the modern painting is accompanied by a number of the components of the modern socio-humanitarian knowledge: social philosophy, history and theory of the culture, ethnology and ethnography. In the Ukrainian cultural sciences no comprehensive study on the issue problem is still presented, which as a system of artistic and logical phenomenon continues to be relevant. Therefore, the aim of this study is the disclosure of the modern painting's polyconceptualism in the organic connection with the mechanisms of the cultural neotradition and neomythologism. The basis for studying of the problem is systemically and activity approach using the basic research methods: analytical, historical-comparative, systematic, discursive, and others. Keywords: concept, polyconceptualism, paradigm, painting, neotraditionalism, neomythologism.*

УДК 130.2+791.43

© Іван Чорноморденко,

© Ельмаз Смаїлова

Київський національний університет будівництва і архітектури

СОЦІАЛЬНЕ КІНО ЯК ПРЕДМЕТ ФІЛОСОФУВАННЯ: ОСНОВНІ ЗАСАДИ, СТРУКТУРА І ФУНКЦІЇ

Автори досліджують основні засади формування соціального кіно, його місце в системі кінематографу та притаманні йому структуру і функції. Запропоновано диференціювати кінематограф як вид мистецтва і своєрідне видовище за метою його створення та впливом на суспільство і особистість, особливостями формування культури і духовності – на комерційне та соціальне кіно. Відповідно до цього розмежування осмислюються притаманні їм структура та функції. Ключові слова: засади, кінематограф, мистецтво, соціальне кіно, структура, функції.

У процесі життєдіяльності у будь-якому суспільстві виникає, загострюється та розв'язується найрізноманітнішими засобами велика кількість суспільних суперечностей.

Метою нашого дослідження є аналіз одного, вельми істотного, на нашу думку, засобу, а саме мистецтва кінематографу, точніше – одного із сучасних його складників – соціального кіно,

яке малопомітно, але ефективно здійснює свою місію, формуючи людину громадянського суспільства, людину нонконформічну, творчу, ініціативну – самодостатню особистість.

Так історично склалося, що в економічно розвинених країнах із високим рівнем культури виробництва та мислення кінематограф як різновид видовища має на меті не задоволення потреб власне дозвілля, а шалене збагачення. Такий кінематограф і когорта ділків, які спекулюють на ньому, оцінюють власний «витвір» не за рівнем художньої цінності, а за рівнем касового збору.

Очевидним є те, що цей вид мистецтва, а саме комерційний кінематограф, не виконує властиві йому позитивні функції, а натомість, хоч і не прямо, а дотично, виконує інші, негативні функції. Зокрема, впливаючи на масову аудиторію, він «культивує» насилля, жорстокість, насаджує страх, деформуючи тим самим особистість, не спонукає її до розвитку і творчості.

Західне суспільство в силу своєї природи, на різних рівнях свого розвитку не позбавлене недоліків і суперечностей, які потрібно розв'язувати. Існуючий комерційний кінематограф певний час виконував роль буфера, відволікаючи суспільство від нагальних проблем. З часом суперечності загострюються, старі культурні конструкти руйнуються, стаючи підґрунтям для нових. На цьому наголошував Евальд Іл'єнков, даючи характеристику суспільним суперечностям: «Для людини ж поява суперечності – це сигнал для спалаху «мислення», а не істерики» [5, с. 21].

Будь-яке суспільство не позбавлене суперечностей, а тому несвоєчасне їх виявлення та розв'язання гальмує прогресивний розвиток. І наразі сучасний комерційний кінематограф не є таким, який силою свого мистецтва мав би допомагати суспільству й особистості розвиватись і довершуватись. Але в умовах тотального засилля капіталу та комерційного кінематографу зокрема неможливо зупинити розвиток нових форм видовищ, таких, наприклад, як соціальне кіно. Зрештою, свідомі, освічені та патріотично налаштовані митці (актори) створюють таке видовище, яке силою свого мистецтва не лише розкриває існуючі суперечності, а й пропонує шляхи їх розв'язання, здійснюючи тим самим позитивний вплив на маси, культивуючи новий рівень культури, свідомості, людяності та вихованості.

Візьмемо для прикладу фільм Бернардо Берталучі «Конформіст» (1970), який виховує в людини не прагнення змін і будь-чого нового, а свідомого культивує примирення з будь-якими обставинами, що склалися. Це суто комерційний продукт.

У сучасному світі – світі постійного зростання капіталів, а потім і злиття їх в один єдиний моноліт, який розвивається за своєю власною логікою, рухається до абсурду і здатен на фізичне знищення всього живого на своєму шляху заради наживи та збагачення, ця тенденція загострюється буржуазним суспільством і знаходить своє відображення у драматургії – спочатку в «театрі абсурду», а згодом і в кіно, виливаючись у сюрреалістичний погляд на світ і місце в ньому людини.

Натомість соціальне кіно як специфічний вид мистецтва має прямий, безпосередній стосунок до культури, є її структурним елементом, оскільки створюється не задля наживи чи слави, а задля виявлення процесів і явищ, які мають латентний характер, а тому не дають змоги позбавитися їх на шляху прагнення до довершення суспільного буття й особистості зокрема. Інакше кажучи, соціальне кіно допомагає культурному і духовному зростанню спільноти. Щодо культури, то вона наділена певними сутніми характеристиками, які відрізняють її від інших явищ. Це справжній світ із предметів, процесів і явищ та відповідних їм символів, які змінюють людське оточення. Елементи культури повторюються. Джеймс Форд писав, що «культура може бути в цілому визначена як потік ідей, що перетікає від індивіда до індивіда за допомогою символічної поведінки, вербального навчання чи імітації» [6, с. 92]. Ці найкращі ідеї та їх утілення закріплюються у традиції, через які культура транслює цензуровані, діючі артефакти і структури. Самовідтворення культури передається через виховання та навчання. Взагалі культура розуміється як чинник творення та організації життя суспільства.

Дошкільні навчальні заклади, школи, коледжі, інститути були створені для здобуття та пошуку знань. При цьому слід зауважити, що сучасні інститути та університети стали, на жаль, навчальнимикладами, які дедалі більше перетворюються на ринок збуту знань за гроші, при чому не турбуючись про отримання цих знань тими, хто платить. Це ганебне суспільне явище знайшло відображення та поширення у тому числі й у соціальному кінематографі. Йдеться про соціальний фільм Джейсона Баркера «Маркс: перезавантаження» (2011). У фільмі наголошується

на тому, що знання хоч і стає «товаром», але товаром ефективним і антикапіталістичним, тобто загальнодоступним і безкоштовним.

У сучасному соціальному кіно піддаються критиці застарілі підходи і принципи в освітньому просторі щодо методів навчання та заохочення, про що свідчать такі фільми як заснований на реальному експерименті «Експеримент-2» (2008) режисера Деніса Ганзеля та фільм Тоні Кея «Вчитель на заміну» (2011).

На нашу думку, культура – це весь накопичений духовний потенціал суспільства, який, охоплюючи собою весь світ, не повинен залишатися статичним утворенням, а має постійно відтворюватися, нарощуватись і поширюватись. Якщо культура припинить зростання, то вона почне деградувати, породжуючи натомість безкультур'я, що веде до невігластва та забуття. Культура зберігається та розвивається завдяки існуванню традицій. Традиційність є засобом збереження накопиченого досвіду. Звісно, за певних обставин вона може стати засобом своєрідного консервування культури, але традиція сама собою не заперечує її постійної трансформації, зростання, творчого вдосконалення.

Навіть невеликий перелік некомерційних, соціальних фільмів свідчить про те, що вони акцентують увагу на наявності в суспільстві суперечностей, присутність насилля заради блага, що з етичного погляду заслуговує на осуд, однак у більшості випадків соціальне кіно пропонує натомість моральні зразки і високий рівень міжкультурної комунікації.

У загальній масі світового кінематографу соціальне кіно, на жаль, охоплює не дуже великий простір, однак окремі яскраві зразки соціального кіно, зокрема японського, висвітлюють цілу низку сучасних проблем, таких як відсторонення людини у суспільстві, виснажлива понаднормова праця, безробіття, відсутність справедливості у судочинстві тощо. Наявність перелічених проблем не притаманна лише японському суспільству, вони мають місце в багатьох країнах світу, про що свідчать фільми Акіри Курасави «Жити» (1952), «Під стук трамвайних коліс» (1970), Тому Утідо «Нескінченне наближення» (1937), Тадасі Імаї «Люди рису» (1957), Сацуо Ямамото «Завод рабів» (1968) та Норіакі Цутімото «Мінамата: жертви та їхній світ» (1971). Сам Акіра Курасава наголошує на мінливій функції соціального кіно у фільмі «Історія японського кіно від Нагісі Осіми» (1995): «Погляньте, що може зробити кіно! Але що!? У той час, коли натовп студентів осаджували будівлю Діет, протестуючи проти розширення японо-американської угоди – вийшов мій другий фільм «Жорстока історія молодості» (1947)». Такі сміливі дії могли бути наслідком натхнення від другого золотого віку японського кіно.

Культура людини складається не лише із засвоєних і накопичених нею знань і досвіду, вона живиться щоденною, буденною пошуковою діяльністю. На неї впливають не лише позитивні, а й негативні процеси і явища. Сучасна особистість, аби не загубитись у вирі подій, потребує життєво важливого їй спілкування – як безпосереднього, так і опосередкованого. Аби не загубити себе, не стати своєрідним роботом, людина повинна бути ознайомленою зі зразками різного роду досягнень інших видів діяльності. Змагання та визнання не дають можливості людині ставити перед собою питання про смисл життя. Вона не шукає його ні в релігійних теоріях, ні в віртуальній реальності, а тільки у постійному пошукові нових знань. Вона бажає бути господарем своєї долі, мати свої власні мрії, власну мету та необхідні засоби для її досягнення. Людина прагне усвідомити своє місце у спільноті як самодостатньої особистості, гідної людини серед інших людей. Активна діяльність і постійна готовність до змін, усвідомлення соціальних законів, законів гармонії та іронічного ставлення до невдач сприятимуть повноцінності її життя та діяльності.

На нашу думку, одним із теоретичних видів знання є пошук і виявлення соціальних суперечностей з метою їх успішного подолання. Соціальне кіно як вид мистецтва, на відміну від комерційного, покликане стати потужним засобом своєрідної люстрації соціальних процесів. Творчі представники сучасної, зокрема української, еліти хоч і не зацікавлені в пріоритетному розвитку соціального кіно, надаючи за інерцією перевагу комерційному, та все ж інколи з приємністю сприймають завоювання ним призових місць на міжнародних кінофестивалях із врученням їм премій та інших відзнак, які свідчать про високий рівень мистецтва, з одного боку, та високу соціальну значимість – з іншого. Завдяки творчому, критичному, діалектичному мисленню режисерів, соціальне кіно демонструє не лише високий мистецький рівень, а й

глибокий, критичний аналіз, який свідчить про намагання не лише виявляти існуючі суперечності, а й оптимістично налаштовувати свідомість людей задля їх успішного розв'язання.

Якщо зануритися в історію ще слабких паростків соціального кіно, то можемо констатувати, що саме завдяки йому стала доступною та зрозумілою для широкого загалу небезпека поширення та зміцнення ідей фашизму. Воно намагалось попередити про наростаючу загрозу, що стало тоді провідною темою соціального кіно не лише в Радянському Союзі, а й країнах Європи, Америки та Сходу: «Звичайний фашизм» (1965) Михайла Рома, «Визволення» (1972) Юрія Озерова, «Попіл та алмаз» (1958) Анджея Вайди, «Генерал Дела Ровере» (1959) Роберто Роселіні, «Нюрнберзький процес» (1962) Стенлі Крамера, «Людина за сонцем. Загін 731» (1988) Тун Фей Моу. Саме соціальне кіно і його всевітня антифашистська позиція підготувало громадян світового співтовариства до боротьби з фашистською навалою.

Маємо ось такі сумні зразки з історії соціального кіно. Його формування розпочалося з фіксації реальності та окремих об'єктів крупним планом, а не художнім відтворенням дійсності. Ми не виключаємо і той факт, що існують зразки і в художньому кіно, які відтворювали об'єктивну реальність з позиції соціального реалізму, наприклад, у фільмах Марка Хермана «Хлопчина у полосатій піжамі» (2008) та Роберта Бенін'ї «Життя прекрасне» (1997).

На думку екзистенціалістів, соціальне кіно отримує свою можливу на той час найяскравішу форму в екзистенційні моменти, у моменти наближення до смерті. Якщо комерційні фільми надихають і пропагують військові дії та насилля як засоби досягнення перемоги над «ворогами», підіймають, так звані, патріотичні настрої, демонструють «мужність» у знищенні людей і техніки, то натомість соціальні фільми мають на меті не отримання надприбутку, а не без ризику для себе виявити недоліки міжнародної політики, зокрема військової, демонструючи масштаби «зиску» на смерті людей, викриваючи злочини і зраду різних ланок управління та закликаючи до врегулювання військового конфлікту виключно мирними, дипломатичними засобами. Ці кроки завдяки ЗМІ сьогодні здійснює українська влада для врегулювання військового конфлікту на сході нашої держави і досягає, нажаль не без втрат, певних успіхів. Громадянське суспільство міцніє, набирає сил і поза всяким сумнівом буде розвиватися саме завдяки самоочищенню і не без допомоги усіх засобів мистецтва, включаючи і соціальне кіно.

Соціальне кіно має власну структуру, складається з певних сюжетних епізодів, у яких, найчастіше через традиційну форму кіномистецтва, участь людей, їхні дії, діалоги і монологи у кадрах виявляються соціальні суперечності та створюються умови, за яких мислення глядача налаштовується на важливість соціальних змін. Щодо загальної структури кіно, Ганс Ріхтер вважає, що її можна пояснити через структуру музики: «Він (про Вертова) вислідкував цей феномен (іноді співзвуччя двох сцен, які за змістом не мають між собою нічого спільного) і дійшов висновку, що це «співзвуччя» засноване на певній музикальності споріднених рухів у якій-небудь сцені, які як мелодія продовжувались і в наступній, за змістом же не обов'язково пов'язаній з першою» [7].

Соціальне кіно, якщо говорити про нього у поняттях загального й окремого, є тим частковим, яке оформлюється у загальному. Після опрацювання роботи Евальда Іль'єнкова «Філософія і культура», стає зрозумілим ідеальне співвідношення цих категорій – «кіно» та «соціальне кіно». Перед нами ще не виникає загальна картина соціального кіно, але його можливий образ вже стає реальним. «У розумінні закономірного зв'язку матеріальних явищ, у розумінні закону їх поєднання у складі тотальності, що саморозвивається, всі компоненти якої «споріднені» по суті справи, і не в силу того, що «всі» вони володіють однією і тією ж однаковою «ознакою», а в силу єдності генези, в силу того, що всі вони мають одного й того ж «загального прашура», чи, висловлюючись точніше, виникли як багатоманітні модифікації однієї і тієї ж «субстанції», маючої доволі матеріальний (тобто незалежний від думки і слова) характер» [4, с.20]. Інакше висловлює практично ту ж саму думку Жиль Делез: «Якщо говорити про мінливість сучасного світу у відношенні між словами і образами, то можна означити цей процес як «педагогіку перцепцій», протиставляючи її тій, що панувала раніше і дотепер, вкрай впливовою, але такою, що руйнується на наших очах «енциклопедією світу». І можна з упевненістю говорити, що кіно несе в собі цей виховний заряд. Педагогічна перцепція, або, якщо бажаєте, навчання

сприйняттю – ось це і є той основний постулат, який народжується із настільки проблематичного контакту філософії та кіно» [3, с. 62].

Перш ніж оформитись у соціальне кіно, йому має передувати текстуальна форма – сценарій, тобто думки автора, впорядковані та логічно вибудовані й відтворені у тексті. Але готовий сценарій може бути реалізований на екрані, а може й ні. Це залежить від багатьох факторів, у тому числі й лояльності влади до кіномистецтва. «Текст – це сфера існування ідеології. ... Якщо твір можна визначити як те, що «промовив» автор, то текст – це те, що «промовилось» у витворі незалежно від авторської волі, а частіше за все – і від авторської свідомості, мовилося саме тією мірою, якою будь-який індивід від народження занурений у визначену ідеологічну атмосферу, змушений читати і засвоювати ту Книгу культури, яку запропонували йому його епоха, оточення, соціальне становище, система виховання та освіти, що існує у наш час» [1, с. 16].

Окрім знаків культурного прогресу, соціальне кіно на базі існуючої ідеології створює складні образи та образи-рухи. «Великих кінотворців, на наш погляд, можна порівняними не лише з живописцями, архітекторами і музикантами, а ще й з мислителями. Базою їхнього мислення є не поняття, а образ: образ-рух і образ-час» [3, с. 39]. Ці образи, які важко передаються словом, стають легкодоступними глядачеві завдяки усепроникним екранам. А спасінням від них є тільки розсудливий і вибагливий пошук, тобто вибір. За якимись двома-трьома кадрами можна напевне сказати, що фільм вартий перегляду чи ні. Саме кадр є репрезентативною частиною кіно.

Про існування соціально мінливого потенціалу кіно як засобу виховного впливу ще задовго до появи соціального кіно писали вже французські філософи-кінематографісти 20-х років Хуан Аруа, Андре Ембер, Леон Мусінак, Сандра Делоне та Альберт Бон. Зокрема Хуан Аруа висловлював думку про певну магію соціального перетворення і вбачав у кіно високий і могутній засіб вираження епохи машини та колективізму. Він також вважав, що кіно наближає людство до соціальної утопії Верхарна та Уйтмена – письменників, які були пов'язані з поетикою кінематографії на прикладі науково-фантастичної антиутопії Френсіса Ланга «Метрополіс» (1926). Інший мислитель Андре Ембер у своєму есеї «Призначення кіно» зазначає: «Слова часто збуджують у нас невиразні ідеї, що різняться у кожному окремому випадку; кінематографічні образи, які циркулюють у світі, навпаки, єдині для усіх» [10]. В свою чергу Леон Мусінак виражав доволі поширену думку про кіно як засіб досягнення єдності в суспільстві. «Із соціального погляду, – писав він, – кіно виражає новий етап у русі суспільства до єдності, але робить це способом, який найбільше відповідає запитам сучасного світу і у відповідності з досягненнями науки» [11]. Трохи інакше ставиться до кіно Сандра Делоне, трактуючи його як засіб подолання «вузького» антропоморфізму традиційного мистецтва, як можливість побачити світ у його різноманітності. Та не менш цікавий Альберт Бон. У своєму «Універсумі, який відкритий світові» він пише, що кінематограф – це «багатолика комедія, що складається зі ста різних актів і розгортається на сцені, якою є Всесвіт» [9].

Французький філософ Гі-Луїс Дебор у фільмі «Критика розділення» (1961) висловлює думку, що функція художнього і документального кіно – відображати помилковість і окрему суголосність, підмінюючи тим самим комунікативність і вид діяльності, які відсутні. Щоб демістифікувати документальний кінематограф, потрібно ліквідувати «предмет обговорення». Тобто, проголошуючи кінематограф штучною заміною реальності, Гі-Луїс Дебор виступає проти кіно («Кіно – мертва»), презентуючи при цьому себе як радикального індивіда. Система нинішніх виробничих відносин, яка є причиною хибних форм свідомості, не здатна змінюватися під впливом картинки, за словами Гі-Луїса Дебора, які він промовляє у своєму ж фільмі «Ми кружляємо вночі, і нас поглинає полум'я» (1978). «Жодна помилка не може бути виправлена гарним зображенням».

Однією із найбільш значимих, на нашу думку, є так звана терапевтична функція соціального кіно. Вона з-поміж усіх інших найбільш наближена до процесу трансформації буття людини. Споглядання як один із видів діяльності, який викликає появу емоцій, вражень, думок і початок процесу мислення, пов'язане передусім із запропонованими режисером тематикою та пошуками розв'язків проблеми, що створює цілий простір діяльності для людської думки. Але терапевтична функція соціального кіно перетворюється на отруту, коли заповнює собою весь час

життєдіяльності людини. Якщо логічно слідувати політиці заборон і поширення знань, то варто було би винести перегляд соціального кіно у сферу забороненої діяльності.

Трансформація людини в істоту, що пасивно спостерігає, маючи при цьому можливості активного впливати на оточуючий світ, породжує суперечність, яка розриває людину зсередини, руйнуючи її. У випадку з кіно, як і у випадку з усіма іншими засобами впливу на життєдіяльність людини, важливо знати і мати не лише відчуття міри, а й відповідну мету. Як уже було сказано, кіно може втілювати різні цілі: 1) розваги, відволікання, забуття і 2) навіювання, концентрування уваги на проблемах, пам'яті. Звісно таке розмежування вельми умовне, але воно виправдане для усвідомлення існування тих рамок, у спектрі яких оформлюються та існують усі можливі фільми, включаючи і соціальне кіно, яке буде наближатися до другого пункту.

Можливість соціального кіно до змін підтверджується і одним із творців цього виду мистецтва. «Ви підтримуєте гостросоціальне кіно, кіно, покликане змінити існуючий порядок речей. Картина Пабла Трапера «Арештантська» (2008) викликала великий суспільний резонанс, порушивши тему стану в'язниць в Аргентині. Ви вважаєте, що кіно повинно викривати, виражати думку на актуальні теми сучасності? Я не думаю, що до цього зводиться роль кіно. Саме собою кіно не виявляє. Але кіно здатне навести на думки, пробудити почуття. За допомогою кіно ми можемо сказати: «Прокинься, поряд із нами існують певні факти, ось вони!». І мені подобається в кіно ця здатність. Після виходу фільму «Леопега» був прийнятий новий закон, це неперевершено! Але найбільш неочікуваним є те, що наш фільм здійснив такий вплив і викликав реакцію, достатню для зміни діючого законодавства» [8]. Можливо, цей фільм не достатньо насичений спецефектами і виражальними засобами, але він викликав справжній резонанс у суспільстві. Він більш схожий на документальні хроніки.

На завершення варто згадати слушну думку Ролана Барта про те, що упродовж усього існування людства існують суперечності, які, як відомо «керують світом». І ось, що він пише з цього приводу. «Мені здається, що упродовж якогось часу ми будемо змушені завжди дуже багато розмовляти про реальність. Річ у тім, що ідеологізація та її протилежність, вірогідно, являють собою все ті ж магичні типи поведінки, викликані сліпим страхом, завороженістю перед обличчям розірваного соціального світу. І тим паче ми повинні домагатися примирення реальності і людини, опису та пояснення, предмету і знання про нього» [1, с. 134]. Безумовно, соціальне кіно нам має допомагати цьому.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; [пер. с фр.]. – М.: Прогресс, 1989. – С.134.
2. Барт Р. S/Z / Р.Барт; [пер. с фр.]. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 16.
3. Делез Ж. Кино / ж.Делез; [пер. с фр.]. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С.39, 62.
4. Ильенков Э. Философия и культура / Э. Ильенков // Мыслители XX века – М.: Политиздат, 1991. – С. 340.
5. Иленков Э. Школа должна учить мыслить / Э. Иленков. – М.: Издательство московского психолого-социального института, НПО «МОДЕК», 2002. – С. 21.
6. Кафанья А. Формальный анализ определений понятия «культура» / А. Кафанья // Антология исследований культуры. – Т.1: Интерпретация культуры – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 92.
7. Рихтер Г. Человек с киноаппаратом [Электронный ресурс] / Г.Рихтер. – Режим доступа: www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/294/
8. <http://www.festival-cannes.fr/ru/theDailyArticle/58461.html>
9. Бон А. Синемагазин / А. Бон, 1925. – №22. – 29 мая.
10. Эмбер А. Синеа Сине пур тус / А.Эмбер. – 1928. – №106. – 1 апреля.
11. Муссиак Л. Заметки о путешествиях в СССР, Синемагазин / Л. Муссиак. – 1927. – №51. – 23 декабря.

Summary

Chornomordenko I., Smailov E. Social Film as Subject of Philosophizing: Basic Principles, Structure and Function. *The purpose of this article is to clarify the basic principles of isolation and the formation of social cinema, to determine its place in the cinema and of the inherent structure and functions. The article offers differentiated cinema as an art and unique spectacle for the purpose of its creation and influence on society and personality, a culture and spirituality - commercial and social cinema. Keywords: social cinema, principles, structure, functions.*