

В стихотворении “Мечта тигра” поэта Фикрета Годжа ситуация аналогичная. Но здесь трагизм передан более остро и глубже. Стихотворение начинается следующим образом:

“Тигр превратился в игрушку. Бросил его обратно в джунгли, чтобы жить. В груди он могучее тигров, в голове ужаснее тигров, зубы острые, лапы могучего тигра, Стал он царем леса. Покровителем тигров стал он, От рева его задрожали небо и земля, да что звери, столетние деревья дрожали задрожали” [2, с. 196].

Как видно, в динамике судьбы тигра прослеживаются существенные различия с судьбой льва. В трагедии тигра проявляется второй слой. Если бы его жизнь завершилась бы идентично началу его биографии, то мы бы столкнулись здесь со схожей с судьбой льва участью. Но в отличие от символического образа из стихотворения “Укротитель львов” в судьбе образа из стихотворения “Мечта тигра” наблюдается резкий поворот, что в свою очередь меняет поэтическо–логическое ударение как в образе, так и стихотворении в целом. Возвращение тигра к желаемому им и естественному для его природы образу жизни не спасает его от трагедии, напротив, ставит его перед лицом еще большей трагедии:

“Сердце его съедает тоска: ах увидеть бы разок дрессировщика, пусть знак один подаст, брошусь, лягу, став на задние лапы, спляшу я” [2, с. 196].

Символические образы Фикрета Годжа более всего привлекают внимание глубиной психологического символизма, с одной стороны, и внутренним драматизмом образа, с другой. Сравнение рассмотренного выше образа тигра с образом льва из стихотворения Э.Вахидова “Укротитель львов” еще раз подтверждает это заключение.

Стихотворения Э.Вахидова “Укротитель львов” и Фикрета Годжа “Мечта тигра” – классические образцы узбекской и азербайджанской лирики 60–70-х годов. Эти трагические символические образы, порожденные действительностью Узбекистана и Азербайджана того периода, хотя и отличаются друг от друга с художественной точки зрения, созвучны по своей общественно–философской содержательности и сущности. Эти образы, являющие собой сынов жестоких времен, когда национальное достоинство было затоптано ногами, хранят в своей утробе много тайн времени. Анализ выявляет, что народные поэты Узбекистана и Азербайджана не ограничивались только лишь раскрытием низостей, гнусных реалий своего времени и среды, они художественно отобразили новую жизнь и судьбу одного из самых древних и гордых символических образов Востока. В этом смысле новые образы, смело внесенные в национальное искусство слова Э.Вахидовым и Ф.Годжа, наравне с художественной оригинальностью, имеют литературно–историческое значение. Стихотворения Э.Вахидова и Ф.Годжа “Укротитель львов” и “Мечта тигра” представляют собой воплощенные в слове следы особого времени, современниками которого были поэты, запечатлевшиеся в национальном художественном мышлении. Символические образы, принесенные в нашу поэзию другими талантливыми представителями той же плеяды, подтверждает сказанное выше положение.

Таким образом, из проведенного анализа можно вывести следующее важное заключение, что символиче-

ские образы в поэзии никогда не возникают случайно. В особенности же в художественном творчестве народов, живущих в нелегких условиях и претерпевающих мучения и унижения, поэтические символы вовсе не являются порождением замысловатой игры ума и творческого мышления. Напротив, это единственный, пожалуй, последний способ выражения истин времени, когда невозможно открыто говорить о реальной жизни и обществе, последняя возможность для художественного слова сохранить верность истине. Ряд своеобразных символических образов, являющихся результатом смелых поэтических поисков шестидесятников, ярко и отчетливо демонстрируют эту нашу точку зрения.

Список использованных источников

1. Vohidov E. Saylanma. İkki cildlik. II cild. – Toşkent: Adabiyot va sanat nəşriyoti, 1986. – 550 s.
2. Qoca F. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: “Şərq–Qərb”, 2004. – 248 s.

Kasimov J., PhD, Institute of Literature named Nizami NAS of Azerbaijan (Azerbaijan, Baku), rus_rahimli@yahoo.com

Symbolical expression of the new poetic conflict

Is analysed the bright poem of two national poets Erkin Vahidov and Fikrat Goja. Especially, shown originality and harmony of poetic style of the poets who are a representative of the generation of the 60th years' poets. On the basis of comparative investigation of two poems “Lion tamer” and “The Dream of a tiger” is researched the process of making the aesthetic image of time and reality.

Keywords: “Lion tamer”, “The Dream of a tiger”, symbolic image, semantics of image, Erkin Vahidov, Fikrat Goja, the poets of the sixties.

Касимов Я., кандидат філологічних наук, Інститут Літератури ім. Нізамі НАН Азербайджану (Азербайджан, Баку), rus_rahimli@yahoo.com

Символические выражения нового поэтического конфликта

Аналізуються вірші двох представників шістдесятників, народних поетів Еркіна Вахідова і Фікрета Годжа. Особливо робиться акцент на своєрідність і співзвучність поетичного стилю двох видних майстрів словесного мистецтва шістдесятників. У площині порівняльного аналізу віршів “Приборкувач левів” і “Мрія тигра” досліджується процес створення естетичного образу часу і дійсності.

Ключові слова: “Приборкувач левів”, “Мрія тигра”, символічний образ, семантика образу, Еркін Вахідов, Фікрат Годжа, шістдесятники.

* * *

УДК 379.823:7.094

Крилова В.О.

аспірантка кафедри філософської антропології, Національний педагогічний університет ім. М.Драгоманова (Україна, Київ), VselenaINC@gmail.com

ТИПОЛОГІЯ КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ В КООРДИНАТАХ МЕТААНТРОПОЛОГІЇ

Створюється нова типологія кіно і телебачення як ключових феноменів сучасної екранної культури з методологічних позицій метаантропології як теорії буденного, граничного та метаграничного буття людини.

У контексті екранної метаантропології, яка виникає на базі метаантропології автором пропонуються концепти “екзистенційно гарячої” та “екзистенційно холодної” комунікації, які відображають не лише зовнішню емоційне залучення автора та глядача у екранну культуру, а й ступінь наповненості екранного твору сенсом, що впливає на його внутрішній світ та світ взаємодіюючої із соціумом.

Ключові слова: екранна культура, кіно, телебачення, людина, особистість, глядач, сенс, метаантропологія, екранна метаантропологія.

Виходячи з метаантропології як методологічної стратегії запропонованої сучасним українським філософом Н.Хамітовим, ми можемо створити нову типологію кіно і телебачення як ключових феноменів сучасної екранної культури. Суть метаантропології як методологічної стратегії полягає у диференціації фундаментальних екзистенціальних вимірів буття людини – буденного,

граничного та метаграничного, яким відповідають буденний, особистісний та філософський типи світогляду [6, с. 208]. Актуальність такого підходу до екранної культури полягає в тому, що давно назріла необхідність не лише культурологічної, а й екзистенціальної типології екранної культури. Але перед тим як окреслити таку типологію, більш чітко усвідомимо предмет метаантропології, її ключові концепти та підходи.

Н.Хамітов визначає метаантропологію як теорію “буденного, граничного і метаграничного буття людини, а також фундаментальних тенденцій еволюції людини та людства і пов’язаних із ними колізій” [6, с. 208]. Дане визначення є значущим для нашого дослідження тому, що кіно і телебачення утворюють окрему екранну реальність та здійснюють вплив на природу людини на різних рівнях її буття.

В контексті метаантропології буденне буття є “результатом реалізації волі до самозбереження та продовження роду” [6, с. 68]. За Н.Хамітовим духовність людини у буденності спить, адже саме буденність є пасивним, невільним буттям, що характеризується відстороненістю від свого власного Я та насолодою відсутності відповідальності. Тому “буденне буття людини можна охарактеризувати як підвладність Іншому та іншим, невизначеність власного шляху і страх екзистенціального вибору” [6, с. 68–69].

Буденному буттю людини відповідає буденний світогляд, що є “результатом впливу сім’ї і тієї соціальної середовища, у яку людина включена у дитячі і підліткові роки життя” [9, с. 23]. Н.Хамітов відзначає, що “буденний світогляд є сукупністю соціальних стереотипів свого часу” [9, с. 24]. Тому буденний світогляд має несамостійний, некритичний, нетворчий характер.

Вихід за межі буденності та актуалізація особистісних можливостей людини відбувається у граничному вимірі людського буття, що реалізує волю до влади, з одного боку, і волю до пізнання та творчості з іншого. Людина прагне підпорядкувати матеріальний, предметний світ та проявити свої здібності через створення артефактів культури.

На думку Н.Хамітова граничне буття супроводжується “буттям–на–межі”, що дозволяє людині подолати буденність проте породжує страждання і самотність. Але в той же час “граничне буття є такий вимір людського буття, в якому відбувається не тільки посилення самотності, а й з’являється можливість дійсного виходу за її межі. Це означає включеність у процеси створення та сприйняття культури” [11, с. 30].

У граничному бутті людина актуалізує особистісний світогляд, –самостійний, вільний, критичний та творчий. Вона вимогливо ставиться до себе і світу, проявляючи увагу до динаміки розвитку своєї особистості, і таким чином “долає вплив середовища, що тяжіє над нею з дитинства” [9, с. 25]. Як відзначає Н.Хамітов, через критичність особистісного світогляду “ніщо не приймається на віру, не пройшовши суд власного розуму і переживання” [9, с. 26]. Особистісний світогляд – це, в першу чергу, творчий світогляд. “...Він виступає основою для творення нових цілей, ідеалів, цінностей. Саме творчий характер особистісного світогляду дозволяє вирішувати проблему сенсу життя як сенсу

свободи – свободи вибору та свободи досягнення образного” [9, с. 26].

Особистісний світогляд послідовний та цілісний. Але людина з таким світоглядом “далеко не завжди здатна об’єднати світ в таку цілісність, де всі частини необхідно і вільно з’єднані одна з одною” [9, с. 26–27]. Через таку несистемність, на думку Н.Хамітова, особистісний світогляд не досягає рівня світорозуміння, а є лише спрямованим до нього.

Найвищим і найпродуктивнішим, за переконанням філософа є метаграничний вимір буття людини, у якому відбувається “подолання замкнутого характеру людського буття через перехід волі до самозбереження та продовження роду буденного буття, а також волі до влади і волі до пізнання та творчості граничного буття у волю до свободи та любові” [6, с. 67]. В результаті такої метаморфози воля трансформується у натхнення, творчість же “виходить за межі об’єктивності, стаючи актуалізацією – творенням себе і простору продуктивної комунікації” [6, с. 67].

Метаграничному виміру людського буття відповідає філософський світогляд – не лише самостійний, творчий та критичний, а й системний і цілісний. Н.Хамітов визначає філософський світогляд як неустанну активність духу, що пізнає та творить, постійно долаючи свою обмеженість.

Дослідник вважає, що у метаграничному вимірі людського буття трансценденція стає внутрішньо близькою, органічною людині. Н.Хамітов відзначає, що: “людське буття стає не просто трансценденцією і не просто самотрансценденцією; воно стає антропотрансценденцією – подоланням меж і буденного, і граничного буття людини, створенням гармонії особистості та комунікації особистостей у любові та свободі” [6, с. 67–68].

Тому у метаграничному вимірі людського буття культуротворення доповнюється життєтворенням завдяки відкритості світу у творенні не лише артефактів культури, а й свого життя та відносин з іншими. Проте це неможливо без глибинної поваги до іншого, толерантності, яка породжує співтворчість з Іншим. Тому Н.Хамітов робить висновок, що для дійсного розгортання метаграничного необхідний “...феномен толерантності, яка означає глибинне очищення та олюднення буття свободи і любові та їх екзистенціальний катарсис” [11, с. 28].

Окресливши базові підходи та концепти метаантропології, спробуємо використати їх для створення нової типології кіно та телебачення. В результаті ми виходимо на проект *екранної метаантропології*, принципи якої вже були сформульовані автором даного дослідження у попередніх публікаціях [2, с. 209–212; 3, с. 252–256].

Розгортаючи евристичні можливості екранної метаантропології, до цієї методологічної стратегії варто долучити концепти М.Маклюєна “холодна” та “гаряча комунікація” [4].

Розвиваючи підхід даного автора у нашому дослідженні, ми пропонуємо концепти “екзистенціально гарячої” та “екзистенціально холодної” комунікації, які відображають не лише зовнішнє емоційне залучення автора та глядача у екранну культуру, а й *ступінь*

наповненості екранного твору сенсом, що впливає на внутрішній світ та світ взаємовідношень із соціумом.

В світлі всього сказаного чи можемо ми припустити, що кіно як екранне мистецтво *загалом* більше екзистенціально “розігриває” людину ніж телебачення, яке залишає її душевно “холодною”?

З одного боку, хочеться відповісти на це запитання ствердно. Адже в кіно, як ми переконалися, екран “розчиняється” і глядач екзистенціально входить у світ кінотвору.

З іншого боку, якщо ми згадаємо про “попкорнове кіно”, яке є породженням буденного буття людини, та філософське телебачення, яке породжується метагранничним буттям, то можна побачити, що телебачення в своїх вищих проявах теж здатне екзистенціально “розігривати” людину ширими пошуками сенсу та істини.

Отже, “екзистенціально гарячим” в екранній культурі може бути як кіно, так і телебачення. Так само і “екзистенціально холодне” – те, що виступає відстороненням від пошуків сенсу і породжене нудьгою та втечею від свободи – є характеристикою і кіно, і телебачення.

Використовуючи методологічний потенціал екранної метаантропології, в якій на даному етапі нашого дослідження ми з необхідністю актуалізуємо поняття *сенсу*, розгорнемо ці положення більш докладно.

“Попкорнове кіно” буденного виміру людського буття демонструє визначеність людського життя, сенс якого полягає у задоволенні потреб, виконанні своєї соціальної ролі та родових, сімейних обов’язків. Таке кіно культивує душевність, як головну цінність життя, тому показує простоту почуттів та життєвої місії людини, що реалізується у буденності.

“Попкорнове кіно” зображує буденні ситуації та сенси, що реалізуються лише у межах буденного виміру людського буття. Це кіно має на меті задоволення потреби людини у розвазі, спілкуванні чи емоційному відпочинку, його сенс полягає у зображенні романтичних, кумедних та пригодницьких сторін буденного життя. Тому “попкорнове кіно” має виражений емоційний відгук у глядача, дарує йому враження, ніяк не актуалізуючи духовно, особистісно, буттєво вийти за свої межі.

Буденні “попкорнові” комедії, мюзикли, мелодрами фактично спресовують часові рамки життя до однієї, двох або трьох годин, проте не концентрують сенси, тому не потребують внутрішнього осмислення. Серіали “мильні опери” “одягають” життя у спрощену форму та грубу драматургію. Події в них штучно розтягуються, а не концентруються, на відміну від кіно.

Такі фільми і серіали залишають у сприйнятті глядача відчуття “присутності екрану” через те, що сприймаються легко, як атракціон розваг, а співпереживання герою відбувається лише у межах буденної душевності і проявляється у симпатії до цього героя.

Виходячи із сказаного, можна зробити висновок, що кіно буденного рівня людського буття є “гарячим” у видовищному плані через художність зображення, проте залишається “холодним” у смисловому, адже пропонує буденні сенси.

“Попкорнове кіно” через простоту драматургії та поверхневості сенсів глибинно не “втягує” глядача у

екранну реальність, він може споживати їжу під час перегляду фільму, відволікатися на емоційні реакції інших людей у залі. Таке кіно “розчинює” екран лише фрагментовано, адже в буденному вимірі людського буття дисципліна сприйняття фільму зберігається більше за рахунок зовнішніх умов перегляду (кінотеатр, вимкнене світло вдома), ніж завдяки глибинності сенсу та наявності архетипових ідей.

Інформаційно–розважальне телебачення демонструє життя у його буденному сенсі, що полягає у самозбереженні та продовженні роду, тому зображує стереотипні життєві ситуації.

Буденне телебачення демонструє реалії життя у їх фактичності та неминучості (новини), гротескності чи перебільшеній емоційності (шоу та серіали “мильні опери”, спрямовані на пошук романтичних почуттів чи задоволення інстинктів). На відміну від “попкорнового кіно”, інформаційно–розважальне телебачення художньо не перетворює життя, а демонструє його під максимально зручним кутом зору. Воно звертається до мас, або до кожного, як частини маси, а не особистості.

Інформаційно–розважальне телебачення може бути зображувально “холодним” (новини) і частково “гарячим” (шоу), проте воно також ніяк не “розігриває” людину особистісно, а лише поглиблює її у буденності, залишаючись “екзистенціально холодним”.

Популярна в сучасності культура телевізійних шоу пропонує часткову “гарячість” зображення, використовуючи різноманітні операторські, монтажні прийоми та візуальні ефекти, а також яскраві постановки, емоційну та подієву насиченість.

У серіалах та шоу телебачення *демонструє* нам приготівлене буденне життя під видом документальної реальності. Даючи інформацію, буденне телебачення загалом звеличує зовнішній бік життя, апелює до інстинктів, рацію, суспільності. Воно не має на меті передачу глибинних сенсів та переживань героїв, а зупиняється на їх симулякрі. Конфлікти учасників шоу є підготовленими і спровокованими творчою знімальною групою, або зіграними тими ж учасниками. Сфабриковані і натягнуті емоції у шоу не викликають повної довіри, глядач не отожднює себе з екранним героєм, тому “присутність” екрану стійко зберігається у його сприйнятті.

Виключенням із цього прикладу можуть бути демонстрації у екстремальних новинах подій межових ситуацій життя і смерті, боксерських боїв та змагань з різних видів спорту. Але, незважаючи на зовнішню захопленість дійством, переповнений емоціями глядач не змінюється особистісно після перегляду таких програм.

Інформаційно–розважальне телебачення атакує людину великим об’ємом доступної видовищної інформації, за словами В.Міхалковича, воно “не втягує глядача в заекранний простір, а як би само втягується всередину глядача” [5, с. 21].

Проте у буденному телебаченні, наскільки б захопливою не була програма чи шоу, “присутність екрану” у сприйнятті глядача завжди залишається, на відміну від “попкорнового кіно”, яке фрагментарно “розчинює екран”. Глядач сприймає буденний телевізійний продукт, як частину реальності, що протистоїть їй, адже він не відчуває себе *героєм* дійства.

Це підтверджує і формалізованість інтерактивності в сучасному телебаченні, представленому культурою шоу. Заклик інформаційно-розважального телебачення до діалогу частіше відбувається шляхом фабрикування конфліктів у студії або провокативних виступів учасників програми, експертів або ведучих. Це свідчить про штучність драматургії у телепрограмах та шоу, певну натягнутість емоцій заради емоцій у кадри, покликання забезпечити увагу та довіру глядача. Але таке спілкування дозволювачів чи гостей в студії та ведучих залишається досить формальним.

Обмеженість ефірного часу та строгий формат призводять до того, що інтерактивність залишається лише штучним прийомом, що використовується для поверхневого спілкування, яке урізноманітнює хід програми та створює видимість зв'язку з суспільністю. В результаті додзвонювачі ставлять короткі запитання, вигукують емоційні репліки або дають короткі коментарі, часто відхиляючись від теми.

Останнім часом телевізійна інтерактивність все більше замінюється монологічним СМС-голосуванням глядачів у шоу, що вболівають за учасників. Це свідчить про формалізацію та прагматизацію інтерактивності, і, фактично, її зникнення з екранів телевізорів.

Тому можна зробити висновок, що у буденному вимірі людського буття інформаційно-розважальне телебачення і "попкорнове кіно" залишаються "екзистенційно холодними" та не викликають у людини нічого окрім екзистенційного холоду у відповідь через відсутність смислової глибини та ширості.

Смислово насиченість пропонує нам "кіно самовираження", що відповідає граничному виміру людського буття. Таке кіно підіймає питання сенсу життя та творчості, любові й самотності, добра і зла тощо. "Кіно самовираження" акцентується на межових екзистенціалах туги, жалю, відчаю, що супроводжують особистісні пошуки людиною свого життєвого призначення та бажання вирватися за межі буденності.

Сенс життя у граничному кіно постає як вічне філософське питання, відповідь на яке залишається відкритою. Виражаючи творчий пошук режисера та актора, таке кіно спонукає людину граничного виміру людського буття шукати цю відповідь. Але часто сам автор фільму заплутується у цих пошуках, залишаючи свій фільм смислово незавершеним, а глядача – внутрішньо спустошеним.

Завуальованість філософських сенсів граничного буття у специфічну, часто незрозумілу форму стійко укорінює "присутність екрану", що супроводжується емоційною та інтелектуальною напругою глядача чи, навпаки, нудьгою під час перегляду артхаусного кіно, трешу або затягнутого фільму-образу.

Постановка архетипових питань буття та оголення межових екзистенціалів, при загальній їх невіршеності та відсутності художнього драматургічного цілого і відкритості фіналу, характеризує "кіно самовираження". Покликане актуалізувати духовність, таке кіно збуджує лише інтелект людини, яка намагається розгадати видовищний фільм-загадку.

Ідейне наповнення такого кіно робить глядача "гарячим" лише на певний час після перегляду фільму, тому здійснює на нього інтелектуальний, а не

екзистенціальний вплив. Людина може насолоджуватись естетикою зображення і талантом режисера, але так і не зрозуміти головну думку фільму.

Тому "кіно самовираження" претендує на право бути "гарячим" у видовищному плані, через багатство зображення, акцентованість на вражаючих режисерських рішеннях, акторських трюках та оригінальних прийомах. Проте демонстрація вічної незавершеності буття, страждання і розгубленості людини, що спричинює худою та почуттєву розірваність, робить таке кіно "екзистенційно холодним".

Після перегляду граничного "кіно самовираження" людина може шукати відповіді на життєві питання, які були у ньому поставлені, намагатись домислити ідею чи знайти готові відповіді в Інтернеті. Проте згодом, знайшовши підтвердження своїм здогадкам, виходячи із власного досвіду, людина заспокоюється. Вона ніби вирішує складний ребус, так і не усвідомивши його сенс, не переживши цей сенс зсередини, душевно.

Отже "кіно самовираження", не зважаючи на "гарячість" зображення, часто відсторонює глядача своїм трагізмом і насторожує незавершеністю. Тому загалом таке кіно залишає глядача "холодним" як зовнішню, під час перегляду фільму, так і внутрішню, екзистенційно, адже мистецьки не вирішує трагічні життєві протиріччя у просторі екрану.

Особистість глядача "кіно самовираження" не отримує натхнення та актуалізації, адже таке кіно демонструє страх, відчай або сублимацію комплексів автора замість подолання цих комплексів у просторі фільму.

Окремо варто відзначити героїчне кіно, або ж екстремальне кіно, що демонструють граничні сенси людського буття. Таке кіно викликає більше співпереживання у глядача ніж арт-хаусне, трешове чи поетичне, адже зображує героя як фізичний/моральний ідеал.

Важливу роль у акті ототожнення і співпереживання глядача з героями героїчного та екстремального кіно грає певний генетичний досвід людини, що активізується під час перегляду. Кожна людина, з одного боку, має власний життєвий досвід, і з іншого – досвід попередніх поколінь, генетично у неї закладений. Адже наші предки ще за давніх часів добували вогонь, їжу, завойовували землі, перебуваючи у екстремальних ситуаціях на межі життя і смерті. Граничне героїчне кіно дає можливість пережити концентрованість межових ситуацій буття через екран, збуджуючи нервову систему людини, та насичуючи її своєрідним "екранним адреналіном".

У втечі від монотонної буденності людина може звертатися до героїчного кіно, яке забезпечує задоволення глибинної потреби переживання спеціально приготовлених граничних ситуацій знову і знову. Споглядання небезпеки, у якій екранний герой проявляє особистісну або фізичну силу, може компенсувати її відсутність у реальному житті людини. Тому граничне героїчне кіно дарує своєрідне відчуття повноти життя на час сеансу, іноді навіть викликаючи так звану "екранну залежність".

Героїчне кіно може "розчинювати" екран у сприйнятті глядача через переживання за долю героя, що знаходиться у небезпеці. Але таке "розчинення" є частковим та фрагментарним іноді через зайву

міфічність, навіть казковість історії, динамічність зображення, надлишок спецефектів або недостатню гармонію драматургії (затягнута зав'язка, нечітка чи емоційно слабка кульмінація, швидка розв'язка).

Таке кіно, на відміну від артхаусного й трешового, більше “розігриває” людину душевно через захват героєм, що володіє надлюдськими можливостями та ілюструє моральний приклад. Проте особистість людини, як духовність, що спонукає до виходу за свої межі, подібно до героя фільму, перебуває у сні. Адаже ототожнення себе з вражаючим героєм екрану є недостатньою умовою для самотрансценденції у реальному житті.

“Неформатне” телебачення, що належить до граничного виміру людського буття, пропонуючи специфічну інформацію у незвичній формі (містичні новини, інтелект-шоу, екстрим-шоу тощо), є так само “холодним” і у видовищному, і в екзистенціальному плані. Глядач може бути зовнішньо небайдужим до екранного дійства, адже провокуються зусилля його інтелекту або здатність до співпереживання граничним ситуаціям на екрані. Проте відчуття постановочності та підготовленості “екстриму” або “інтелектуальних боїв”, ігровий характер програм, що демонструють корисливу зацікавленість телеперсонажів (виграти мільйон, прославитися тощо) залишають “холодною” духовно-буттєву сферу глядача, адже він не довіряє побаченому сповна, не ототожнює себе із героєм настільки, щоб буттєво співпереживати йому.

Справжнє кіно і телебачення, замість хаотичного оспівування граничності людського буття, демонструє його як духовно-душевно цілісність, даруючи людині катарсичне очищення і натхнення, звеличуючи її особистість та звільняючи від буденності.

Філософське катарсичне кіно, що реалізується у метаграничному вимірі людського буття, як завершена художня і життєва цілісність дарує людині можливість відчутти себе у центрі дійства з позицій головного героя і через співпереживаючи цьому герою пройти внутрішню трансформацію. Мова йде про актуалізацію світогляду та зміну внутрішніх духовних орієнтирів, що здійснюють вплив на реальне життя.

Філософське катарсичне кіно бере за основу документальне життя та мистецьки перетворює його, сповна використовуючи всі засоби екранної мови. Символи, режисерські рішення та операторські прийоми у філософському катарсичному кіно не виступають самоціллю, а підкреслюють задум фільму.

Таке кіно захоплює людину, навіть стає її буттям на деякий час, тому екран повністю зникає, ніби “розчинюється”, залишаючи лише кіносвіт, що розгортається у гармонії динаміки і образності, щирості акторів та справжньої майстерності режисури, як цілісного бачення драматургії сюжету і зображення.

Н.Хамітов наголошує на смисловій наповненості будь-якого твору “*бо художнє є естетичне, наповнене моральною ідеєю і сенсом*, спроба перейти від драматичної заспокоєності до трагічного покращення, від соціального підпорядкування до особистісного подолання” [8, с. 52].

Філософське катарсичне кіно дає людині можливість заглибитися у себе та свій світ, воно звертається до глибинно-духовних цінностей кожного, піднімаючи архетипові питання нашого життя. Таке кіно є

“екзистенціально гарячим” через те, що пропонує глядачеві виключну концентрованість сенсу і катарсичні переживання, що спонукає долати свої межі, досягаючи нової якості своєї особистості, життя та відносин із соціумом.

За словами Н.Хамітова, “катарсис є той рубікон, переходячи який, образотворчість припиняє бути утилітарно-естетичною шліфовкою буття, зовнішнім орнаментом культури, прикрашалництвом, та перетворюється на мистецтво...” [8, с. 52].

Філософське телебачення, що виникає у метаграничному вимірі людського буття також актуалізує духовно-душевно цілісність людини через насичене, толерантне, особистісне спілкування, яке скасовує формалістику інтерактивності.

Таке телебачення не просто інформує, розважає чи насичує глядача емоціями, а звертається до його внутрішнього світу, піднімаючи сенсожиттєві питання, які турбують його в глибині душі, та шукаючи на них відповіді.

Філософські програми та шоу актуалізують людину на усвідомлення та переживання наповненості життя сенсом. Вони покликані допомогти людині віднайти духовні орієнтири та сенс життя шляхом продуктивного діалогу. Філософське телебачення не маніпулює потребами та бажаннями, тому не потребує штучної яскравості зображення. Таке телебачення є видовищно “холодним”, проте виступає “екзистенціально гарячим”, адже актуалізує та розвиває світогляд глядача, тобто “розігриває” його духовно.

Філософські телепрограми виступають “екзистенціально гарячими” не лише для глядача, а й для автора, поглиблюючи їх духовний розвиток та даруючи переживання справжньої повноти життя і творчості.

В результаті продуктивного спілкування автора та глядача через екранний твір виникає душевна соборність, не лише як спільне інформаційно-розважальне поле, що формально об'єднує людей, а як простір єдності особистостей, що постають у новій якості. Така трансформація відбувається як під час перегляду людиною філософського телебачення, так і в її житті та житті суспільства, долаючи будь-які світоглядні, більше того, *буттєві* кризи.

Список використаних джерел

1. Бодрийяр Ж. Симулякри и симуляция / Перевод О.А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.
2. Крилова В. Влияние кинематографии на природу человека // Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць / гол. ред. В.М. Вашкевич. Розділ: “Філософські науки”. – К.: ПП “Видавництво “Гілея”, 2014. – Вип. 81 (№2). – 372 с.
3. Крилова В. Экзистенциальные типы человека в современной экранной культуре // Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць / Гол. ред. В.М. Вашкевич. Розділ: “Філософські науки”. – К.: ВІР УАН, 2013. – Вип. 78 (№11). – 438 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – М.: Жуковский: “КАНОН-пресс-Ц”, “Кучково поле”, 2003. – 464 с.
5. Михалкович В.И. О сущности телевидения. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2000. – 50 с.
6. Философская антропология: словарь; под ред. Хамитова Н. – К.: КНТ, 2011. – 472 с.
7. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
8. Хамитов Н. Освобождение от обыденности: искусство как разрешение противоречий жизни. – К.: Наукова Думка, 1995. – 116 с.

9. Хамитов Н. Философия: бытие человек, мир. – К., М., 2006.
 10. Чміль Г. Екранна культура: плюральність проявів. – Х.: Крук, 2003. – 336 с.
 11. Этика и Эстетика. Словарь ключевых терминов. – К.: KNT, 2009. – 336 с.

УДК 130.2

Танцюра І.М.
 аспірантка, Київський національний університет
 ім. Тараса Шевченка (Україна, Київ),
 tantsiura.irina@gmail.com

References

1. Bodrijjar Zh. Simuljakry i simuljacija /Perevod O.A. Pechenkinov. – Tula, 2013. – 204 s.
2. Krilova V. Vpliv kinomistectva na prirodu ljudini // Gileja: naukovij visnik: zbirnik naukovih prac' / gol. red. V.M. Vashkevich. Rozdil: "Filosofs'ki nauki". – K.: PP "Vidavnictvo "Gileja", 2014. – Vip.81 (№2). – 372 s.
3. Krilova V. Ekzistencijal'ni tipi ljudini v suchasnij ekrannij kul'turi // Gileja: naukovij visnik. Zbirnik naukovih prac' / Gol. red. V.M. Vashkevich. Rozdil: "Filosofs'ki nauki". – K.: VIR UAN, 2013. – Vip.78 (№11). – 438 s.
4. Makljujen M. Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka Per. s angl. V.Nikolaeva; zakl. st. M.Vavilova. – M.; Zhukovskij: "KANON–press–C", "Kuchkovo pole", 2003. – 464 s.
5. Mihalkovich V.I. O sushhnosti televidenija. – M.: IPK rabotnikov televidenija i radioveshhanija, 2000. – 50 s.
6. Filosofskaja antropologija: slovar'; pod red. Hamitova N. – K.: KNT, 2011. – 472 s.
7. Frankl V. Chelovek v poiskah smysla: Sbornik. – M.: Progress, 1990. – 368 s.
8. Hamitov N. Osvobozhdenie ot obydenosti: iskusstvo kak razreshenie protivorechij zhizni. – K.: Naukova Dumka, 1995. – 116 s.
9. Hamitov N. Filosofija: bytie chelovek, mir. – K., M., 2006.
10. Chmil' G. Ekranna kul'tura: pljural'nist' projaviv. – H.: Kruk, 2003. – 336 s.
11. Jetika i Jestetika. Slovar' kljuchevyh terminov. – K.: KNT, 2009. – 336 s.

Krylova V.O., postgraduate student of department of philosophical anthropology, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine, Kiev), VselenalNC@gmail.com

The typology of cinema and television in coordinates of methaanthropology

The author created a new typology of cinema and television as key phenomenas of contemporary screen culture with methodological positions methaanthropology as a theory of ordinary, ultimate and transcendental dimensions of human existence.

In the context of the screen methaanthropology, arising on the basis of the methaanthropology, the author offered the concepts of "existentially hot" and "existentially cold" communication, which reflect not only the emotional involvement of the author and viewer into screen culture, but also the extent of fullness the screen work by sense, which affects on the inner world of a man and its interrelations with society.

Keywords: screen culture, cinema, television, a man, a person, a viewer, sense, methaanthropology, screen methaanthropology.

Крылова В.А., аспірантка кафедри філософської антропології, Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова (Україна, Київ), VselenalNC@gmail.com

Типология кино и телевидения в координатах метаантропологии

Создается новая типология кино и телевидения как ключевых феноменов современной экранной культуры с методологических позиций метаантропологии как теории обыденного, предельного и запредельного бытия человека.

В контексте экранной метаантропологии, возникающей на базе метаантропологии автором предлагаются концепты "экзистенциально горячей" и "экзистенциально холодной" коммуникации, отражающие не только внешнее эмоциональное вовлечение автора и зрителя в экранную культуру, но и степень наполненности экранного произведения смыслом, что влияет на его внутренний мир и мир взаимоотношений с социумом.

Ключевые слова: экранная культура, кино, телевидение, человек, личность, зритель, смысл, метаантропология, экранная метаантропология.

* * *

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР: ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ПРАКТИК З ВИКОРИСТАННЯМ МЕДІА ЗАСОБІВ

Метою статті є здійснення філософсько-естетичного аналізу появи медіа в сучасному театрі як результат медіаінтегрованості в життя людини, його ролі та впливу на театр як явище культури. А також історична трансформація інформаційного коду в театрі, що призвела до його появи. У даній статті були застосовані засоби культурологічного, соціо-культурологічного, естетичного аналізу до дослідження явищ медіа, зв'язку між впливом медіа на свідомість людини, і як результат, реформування деяких аспектів театру як культурного явища. Також були застосовані історичний та логічний методи для дослідження розвитку українського театру та окреслення зміни інформаційних кодів в даному культурному явищі. Обґрунтовується теза, що медіа наразі відіграють роль інтенсифікаторів дії, підсилюють ефект сприйняття. Констатується ще одна характеристика медіальності театру, а саме –варіативність, можливість поєднувати реальний та віртуальний виміри в одне ціле.

Ключові слова: історія культури, інформаційний код, медіа засоби, театр, український театр, сучасний експериментальний театр.

Театр як культурне явище є складним феноменом, який зазнає змін впродовж свого історичного розвитку. В різні часи театр відігравав ту чи іншу роль в соціумі, знаходився в межах певної тематики, намагався вийти за її межі, але завжди відповідав потребам доби і ставав місцем культурної рефлексії. В даній роботі робиться спроба показати, яким чином сучасний український театр приходиться до потреби використання медіа та як змінюються його тематичне поле та інформаційний код.

В Україні перехід від ритуальних практик до сформованого театру відбувається в добу Відродження. Цей період вважається розквітом театру та його популяризації. Цьому фактору сприяла козацька доба та розповсюдження шкільного театру. Звичайно, українська обрядовість, її вкоріненість в культуру стали формотворчими для українського театру. Але, власне, перші драматургічні твори та згадки про їх постановки, які становлять собою приклад справжнього театрального мистецтва пов'язуються з кінцем доби Ренесансу та початком доби барокко (приблизно XVIIст.). Шкільний театр включав у себе постановки різних жанрів від комедійних та панегіричних творів до драматичних та трагедійних. Характерною ознакою українського театру було залучення в змістову частину вистави побутових елементів, він завжди мав національний колорит та базисну основу прадавнього ритуалу. Тематика театральних творів була скута біблійними мотивами, але залишалось місце для творчості в інтермедіях, де автори могли залучати елементи українських традицій, ритуального дійства. Отже, інформаційний код вибудовувався не тільки на основі біблійних текстів та апокрифів, але й мав в своїй основі ритуальну складову. Тексти драматургічного мистецтва (дві інтермедії Гаватовича (1619 рік) та декламація на Різдво Христове ієромонаха Памви Беринди Типографа), що збереглися на сьогоднішній день, свідчать про чітку сценічну структурованість і вироблення сценічних традицій. Український театр, що був популяризований єзуїтами через шкільні театри не поступався ренесансним ідеалам та пропагував гуманізм та культивування характерних форм театральних постановок в основі яких лежала ритуальна складова.