

*inactivity ignoring which can lead not only to destruction or collapse, but also to the final destruction of human life. The prospect of an ecological collapse of the Planet becomes quite real. It is also threatening in Ukraine. Negative consequences of the Chernobyl accident, catastrophic pollution of air, water and soil, excessive concentration of industry in certain regions, inefficient use of natural resources, demographic crisis – even this, far from being a complete list of negative factors, poses a real threat to the national security of Ukraine in the environmental sphere. The need for urgent correction of the situation becomes more pain than obvious.*

**Keywords:** man, nature, culture, ecology, state ecological policy.

\* \* \*

УДК 101.1:316+791.43.01

**Куцепал С. В.,**  
доктор філософських наук, професор, завідувач  
кафедри гуманітарних та соціально-економічних  
навчальних дисциплін, Полтавський юридичний  
інститут Національного юридичного  
університету ім. Ярослава Мудрого  
(Україна, Полтава), gileya.org.ua@gmail.com

### КІНЕМАТОГРАФ ТА СОЦІУМ: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ

*Обґрунтована актуальність соціально-філософського аналізу феномену кінематографа, оскільки останній здійснює значний вплив на соціум, який потребує та активно споживає кінематографічний продукт.*

*Доведено, що завдяки кіноекрану маніфестується подвійність буття – на екрані та в реальності, оскільки нівелюється дистанція між глядачем і репрезентованим об'єктом.*

*Встановлено, що кінематограф у будь-якому суспільстві претендує на роль форми матеріальної організації існування як соціуму взагалі, так і окремих його членів, нав'язуючи певні моделі праці та дозвілля, здійснює соціальний вплив на глядача.*

**Ключові слова:** кінематограф, соціум, репрезентація, взаємодія, ідеологія, соціальний вплив.

Феномен кінематографу від самого початку свого зародження заворожував та зваблював людину, даруючи ілюзію присутності у просторі кінострічки та співбуття з головними героями, недаремно ж атрибутами кіно є емпатія та співпереживання персонажу. Кіно, як зауважував М. Маклюєн, пропонує як свій продукт наймагічніший зі споживчих товарів – мрії [1, с. 331]. Не дивно, що філософія зацікавилась феноменом кіно, адже, як зауважив Ж. Дельоз, настає час, коли питання «що таке кіно?» перетворюється на питання «що таке філософія?». Кіно являє собою нову практику образів та знаків, а філософія покликана створити концептуальну теорію цієї практики [2].

Кінофільми ставали культовими, їх багаторазово переглядали, обговорювали, закохувалися у героїв, намагалися бути зовнішньо схожими на кіноакторів та актрис. Дівчатка колекціонували фото акторів, журнали про кінематограф розкупалися миттєво, пісні з кінофільмів ставали хітами. Кінематограф був своєрідним продовженням книги, ті, хто любляв читати, отримали можливість візуалізації своїх уявлень, недаремно М. Маклюєн говорить про людину-кіноглядача, яка сидить у психологічній самоті. Подібно до безмовного читача книги [1, с. 322].

Проте, технічний прогрес створив небезпечного конкурента для кінематографа – телебачення, яке відрізнялося соціальною мобільністю, доступністю, багатою палітрою художніх засобів та форм та породило новий жанр – телесеріал, де поєднуються почуття та уява глядачів. «Саме кіно культивує міф сповільненої проекції та призупинення зображення як кульмінаційний момент драматичності. І парадокс телебачення,

безсумнівно, в тому, що воно змогло повернути тиші зображення всю її красу» [3, с. 64]. Недаремно ж один з героїв фільму «Москва сльозам не вірить» стверджував, що телебачення замінить усі інші форми отримання інформації, у тому числі й кіно. До речі, висловлювання героя радянського фільму знаходить певне підтвердження у роботі Гі Дебора «Суспільство спектаклю», де мислитель говорить, що «кіно своїми великими планами, акцентуванням прихованих деталей звичних для нас реквізитів, дослідженням банальних ситуацій під геніальним керівництвом об'єктиву спрощує розуміння неминучостей, які керують нашим буттям» [5, с. 53].

Вистоявши у двобой з телебаченням, кінематограф отримав новий виклик – Інтернет та розмаїття візуальних форм репрезентації, безмежні можливості яких створюють для кінематографа реальну загрозу. Проте, не зважаючи на багатоманіття сучасних медійних технологій спостерігається значний вплив кінематографу на соціум, оскільки останній потребує та активно споживає кінематографічний продукт. «Кіно не лише механічно віддзеркалює, а й реагує на дійсність. Продуковане у великих містах, воно споживається у культурному просторі значно ширшому. Диференційованість кіноаудиторії та відмінності її зацікавлень є фактором, що породжує фільми, які мають естетичну та світоглядну різновекторність. Завдяки своїм аналітичним можливостям, підвищеним інтелектуальним та естетичним запитам до нього, кіно немовби стає захисним механізмом від загрозливих знеособлюючих процесів» [6].

Західні мислителі давно і плідно аналізують феномен кіно, керуючись настановою Ф. Колман про те, що необхідно розробити таку концепцію, яка була б емпірично обґрунтованою, теоретично ефективною при поясненні багатоманітних та заплутаних сенсів кінематографічних світів [4]. З цим завданням досить вдало справилися З. Кракауер («Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності»), Ж. Дельоз («Кіно. Кіно 1: Образ-рух. Кіно 2: Образ-час»), Гі Дебор («Суспільство спектаклю»), Ю. Лотман («Семіотика кіно і проблеми кіноестетики»), С. Жижек («Кіногид збоченця»); М. Мерло-Понті («Кіно і нова психологія»), а також Л. Вітгенштейн, П. Вірільо, Ж. Бодрійяр, М. Маклюєн, М. Фуко, Р. Барт, Т. Адорно, Е. Морен та ін. Варто згадати цілісне філософське осмислення феномену кінематографа, здійснене колективом авторів – The Routledge Companion to Philosophy and Film / edited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. – N.Y.: Routledge, 2009. («Путівник Рутледжа до філософії та кіно»).

Українські дослідники більше зосереджувалися на аналізі філософсько-естетичних та філософсько-культурологічних проблем кінематографу (А. К. Бичко, Л. Т. Левчук, Г. П. Чміль, В. Л. Скурагівський, Л. І. Брюховецька, О. В. Брюховецька, Ю. Г. Ілленко та ін. Видаються також цікавими дисертаційні дослідження С. С. Жигалкіної «Кіно як засіб конструювання реальності (філософсько-культурологічний аналіз)» (2010), В. Крилової «Кіно і телебачення як феномени екранної культури» (2014), В. Є. Петрова «Соціальний простір кінематографа» (2017). Віддаючи належне науковим розвідкам зазначених дослідників, зосередимося на діалектичній взаємодії соціуму та кінематографа.

Метою статті є здійснення соціально-філософського аналізу феномену кінематографа, розкриття його впливу на соціальні відносини як в капіталістичному, так і в соціалістичному суспільстві.

Завдяки кіноекрану ідеальна форма суспільних інтеракцій перетворюється на ілюзію, ерзац або симулякр реальності та матеріальності, глядач занурюється у вир видимості реальності, позбавленої суспільно-матеріальної основи, стає заручником химерної розкоші й товарного достатку, відчуває подвійність буття – на екрані та в реальності, оскільки нівелюється дистанція між глядачем і репрезентованим об'єктом. «В переважній більшості продукція кіно – це історії, що повторюються, та зосередженість на справах матеріальних з детективними, кримінальними, мілітарними колізіями. Така спрямованість інтересів та сюжетів сформована промисловим характером виробництва фільмів. Разом із фактором комерційності це призводить до знецінення культури, пригнічення духовної свободи, нівеляції авторського начала, витіснення суб'єктивного чинника та фантазії» [6]. Кіно перетворюється на художню форму, що відповідає на явну загрозу життю, якою переймаються сучасні люди [7].

На думку французького філософа Ж. Бодрійяра, сучасний етап історії людства характеризується втратою соціального. Сучасність – це той проміжок часу, що настає після закінчення ерції, при цьому остання розуміється як момент звільнення в будь-якій сфері. Дійсно, важко не визнати, що минуле століття справді нагадувало ерцію – ерцію матеріального, раціонального та ірраціонального, сексуального, критичного та антикритичного, ерцію всього того, що пов'язано з хворобами зростання. Усі табу та заборони було знято, таємниці розкрито, обмеження скасовано. Тотальне звільнення, результатом якого стала порожнеча, позаяк усі прояви звільнення залишилися позаду і нас хвилює лише передбачення всіх можливих результатів здійснення звільнення.

У процесі звільнення речі, знаки, дії позбавилися своїх ідей та концепцій, походження та призначення, але водночас вони стають на шлях нескінченного самовиробництва. Такі соціальні феномени, як економіка, політика, сексуальність, перетворюються на трансеконіміку, трансполітику, транссексуальність. Відбувається змішання та взаємопроникнення категорій, захоплених коефіцієнтом зверхності, рекорду, інфантильного самоподолання.

Життя суспільства скеровується законом змішування жанрів – усе стає політичним, сексуальним, естетичним. Наслідком такого змішування стає те, що зазначені категорії втрачають свою специфіку й розчиняються в інших категоріях.

Втрата соціального відбувається також внаслідок схильності масової свідомості до *імплузії*, тобто вбирання, втягування в себе будь-якого впливу, коли суб'єкт впливу не дає на нього ніякої відповіді. Маса, вважає Ж. Бодрійяр, не володіє ні атрибутом, ні предикатом, ні якістю, ні референцією, тобто вона не має «соціальної реальності». Маса живе «в увялому світі екрану, інтерфейсу, подвоєння, суміжності, мережі. Усі оточуючі машини – екрани, внутрішня активність людей стала інтерактивністю екранів. Ніщо з написаного на

екранах не призначене для глибокого вивчення, а лише для миттєвого сприйняття» [3, с. 22].

Маса не постає більше як «дзеркало соціального», оскільки не віддзеркалює останнє. Більше того, стикаючись з масами, це «дзеркало соціального» розбивається. Замість того, щоб бути відображенням соціального, маса починає виконувати функцію «чорної дірки», котра відхиляє, викривляє будь-які потоки енергії, що зближуються з нею, перетворюється на безодню симуляції всіх втрачених референцій. Одним із найзапекліших ворогів маси стає смисл. Загроза останнього полягає в тому, що маса відчуває терор схематизації, прихований за гегемонією смислу, – а тому намагається опиратися йому, переводити артикульовані дискурси в площину ірраціонального та безосновного, тобто у площину видовища, котре не зачіпає індиферентну масу.

Мовчазна більшість, що домінує у сьогоdnішньому соціумі, є єдиним референтом репрезентації. «Маси не є референтом, оскільки вже не належать порядку репрезентації. Вони не виражають себе – їх зондують. Вони не рефлектують – їх тестують... Однак зондування, тести, референдум, засоби масової інформації постають у якості механізмів, котрі діють вже у плані симуляції, а не репрезентації. Вони вже орієнтовані не на модель, а на референт» [8, с. 26].

У випадку кінематографа це особливо помітно, адже, як зауважує В. Беньямін, маса поглинає кінофільм, який миттєво стає невід'ємною частиною досвіду проживання нею навколишнього світу, глядачі у кінотеатрі – це активний, але неухвальный експерт, схильний до підвищеної сугестивності, в наслідок чого кіно набуває величезної соціально-трансформативної значимості [9].

«Розвиток благ цивілізації, електронних ЗМІ, з чітко розробленим арсеналом маніпуляції масовою свідомістю, породив проблему, пов'язану з формуванням людини. Майже все, що пропонує телебачення, включно з фільмами у вільній від кваліфікаційної продукції час, – це породження філософії споживання і в усьому, що пропонують, шукається прагматична доцільність хвилиничних потреб» [6]. Сучасне суспільство захоплене синефілією, тому кіно перетворилося не лише на Великого Маніпулятора, який кодує та декодує множинну образів-символів, нав'язуючи таким чином необхідне трактування дійсних суспільних відносин, а й на Психоаналітика, бо саме засобами кіно плекаються мрії, зреалізуються найсміливіші фантазії, і не лише окремі громадяни, а й цілі суспільні групи заглиблюються у світ фантазмів та сновидінь, проживаючи ситуації-символи, отримуючи ерзац-відносини, що заколихують реальні бажання та нарешті позбавляються самотності, розчиняючись у екранному дійстві. Кіно, є мистецтвом множинним, оскільки припускає багато вимірів та видів свого існування [10]. Відбувається триумф візуального, вже не потрібні просторово-часові події, бо і час, і простір видозмінюються, трансформуються, перетворюючись на події, знищується соціальний хаос, «світ поверхні» перемагає «світ глибини», зникає дистанція між кінореальністю та глядачем. Власна реальність кіноаудиторії розкривається у фрагментованій послідовності чудових чуттєвих вражень [11]. Можна погодитися з Т. Вартенбергом, що кінематограф – це альтернативний спосіб філософування [12].

У контексті проблематики даної розвідки плідними видаються ідеї В. Крилової, яка досліджує кіно і телебачення як феномени екранної культури, використовуючи методологію мета антропології, тобто розглядає зазначені феномени у буденному, граничному та метаграничному вимірах людського буття. Дослідниця робить висновок, що в буденному вимірі людського буття наявна маніпуляція особистістю як у кіно, так і на телебаченні, в граничному вимірі буття людини домінує монологічне самовираження особистості, в метаграничному вимірі людського буття і кіно, і телебачення породжують катарсис як у автора, так і у глядача, сприяючи їх екзистенціальному діалогу та світоглядній відкритості, що знаменує появу «філософського кіно» й «філософського телебачення» [13, с. 7].

Кінематограф завжди пов'язаний з пануючими у суспільстві виробничими відносинами, тому має відповідне ідеологічне забарвлення, перетворюється на соціальний міф. «Кіно як міф сприймається не розумом, а серцем, породжуючи бажання та апелюючи до почуттів. Подібно міфу кіно орієнтує до наслідування еталонним зразкам, маніпулює цінностями та створює ілюзію реальності» [14, с. 4].

Капіталістичне суспільство перетворює кінематограф на засіб компенсаторної терапії, вимагає від нього своєрідного нівелювання, відволікання уваги глядача від відносин соціальної нерівності та експлуатації, шляхом продукування штучних обширів природи, суспільства та культури. За радянських часів, кіно з «легкої руки» В. Ульянова-Леніна, набуло значення ідеологічного інструменту для формування світогляду будівника комунізму, вдало маніпулюючи емоційними реакціями глядачів на кінопродукт. Роль кіно у формуванні ідейної позиції радянських громадян визнавав І. Сталін, відомою є його фраза, що гарний кінофільм вартий кількох дівізій. У тридцять роки минулого століття в Радянському Союзі навіть планували збудувати кіномісто на зразок Голівуду, проте ця ідея так і не була втілена в життя.

Пролетарський кінематограф просякнутий ідеєю конструювання образу ворога. Ця ідея є домінуючою при створенні стрічок про героїчне революційне минуле у 20–30-ті роки минулого століття («Броненосець «Потьомкін» С. Ейзенштейна, «Ми з Кронштадту» Є. Дзигана, «Чапаєв» братів Васильєвих, «Трилогія про Максима» Г. Козінцева та Л. Трауберга, революційна ленініана («Ленін у жовтні», «Ленін у 1918 році» М. Роома).

Необхідність пильності та викриття антирадянських, антисоціалістичних елементів стає центральною ідеологічною установкою в кінематографі 20–30-х років ХХ ст., внаслідок чого радянський кінематограф перетворився на «каталізатор фобій масової свідомості» (В. Багдасарян) [15] («Аероград» О. Довженка, «Комсомольськ» С. Герасімова, «Партійний квиток» І. Пирьєва, «Ніч у вересні» Б. Барнета, «Великий громадянин» Ф. Ермлера).

Антифашистська тематика у радянському кіно простежувалася ще до того, як Гітлер прийшов до влади у Германії («Промінь смерті» Л. Кулешов (1925), «Саламандра» Г. Рошаль (1929), «Маріонетки» Г. Протазанов (1934), «Професор Мамлок» А. Мінкін та Г. Раппапорт (1938), «Сім'я Оппенгейм» Г. Рошаль

(1938), «Якщо завтра війна» Є. Дзиган (1938), «Ескадрілья №5», А. Роом (1938).

Кінострічки часів Великої Вітчизняної війни та повоєнного періоду мали зміцнювати бойовий дух радянських воїнів та працівників тилу («Веселка» М. Донського, «Зоя» Л. Арштама, «Два бійці» Л. Лукова, «Вона захищає Батьківщину» Ф. Ермлера, «Молода гвардія» С. Герасімова, «Доля людини» С. Бондарчука, «Повість про справжню людину» О. Столпера, «Подвиг розвідника» Б. Барнета, «Сталінградська битва» В. Петрова, «Третій удар» І. Савченко, «Падіння Берліну» М. Чіаурелі).

Радянський кінематограф 60–80-х рр. значну долю створюваної продукції присвячував виробничій тематиці («Катерина Вороніна» І. Аненській, «Висота» О. Зархі, «Велика родина» І. Хейфіц, «Председатель» О. Салтиков, «Премія» С. Мікаелян), період перебудови відмічений гостро-соціальними фільмами, де розкриваються афери та злочини у вищих ешелонах партійного керівництва («Золото партії» О. Іванов, «Покаяння» Т. Абуладзе тощо).

Але в радянську добу також створювалися фільми, що протистояли ідеологічному диктату і прагнули бути мистецтвом, тому у бравурно-ідеологічній тематиці радянського кінематографа різким контрастом поставали стрічки С. Параджанова, А. Тарковського, Л. Шепітько, Ю. Ілленка, Л. Осики, які розкривали таємниці та страждання людської душі, де сходилися у двобій янголи та демони, а сама людина ніби залякає між двома світами – реальним земним і нереальним потойбічним. Це було справжнє філософське кіно, адже кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-навіч з проблемами його екзистенції [16].

Кінематограф – це новий спосіб бачення буття, «машинна схема взаємодії між образами та матерією» [2], він здійснює конструювання реальності і конституювання її сенсу, занурює глядача у вир катарсичних переживань. У будь-якому суспільстві кіно претендує на роль форми матеріальної організації існування як соціуму взагалі, так і окремих його членів, нав'язуючи певні моделі праці та дозвілля, здійснює соціальний вплив на глядача, стає інструментом «програмування суспільного життя» (А. Лефевр), а події, герої та сенси кінофільмів розуміються як такі, що володіють онтологічною модальністю.

Сучасна людина надає пріоритетного значення візуальному досвіду при формуванні своєї світоглядної орієнтації та життєвої позиції. Навколишній світ досить часто моделюється за кінематографічними зразками, здатність осягнення світу в цілому та свого місця в ньому зокрема також формується від впливом кінематографії, індивід починає жити в екранній реальності. Отже, кіно виконує креативну функцію, оскільки формує динаміку суспільних процесів і життєвих стратегій як особистості, так і суспільства.

Сьогодні екранна реальність стає для людини привабливішою за справжнє життя, тому кіно – це Платонова печера зразка ХХ–ХХІ століття, потрапивши туди, людина частково (а інколи й повністю) втрачає здатність сприймати реальність, адже останньої вже немає, імітація реальності заміщає саму реальність, є візуальний феномен – її замітник, симулякр, зручний, комфортний, звабливий, а головне – безпечний та зрозумілий, в якому так приємно залишатися...

## Список використаних джерел

1. Маклюен М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
2. Deleuze G. Cinéma. – P.: Editions de Minuit, 1983, 1985. – 576 p.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
4. Colman F. Introduction: What is film–philosophy? // Film, theory and philosophy: the key thinkers. Montreal: McGill–Queen’s University Press, 2009. – P.1–19.
5. Дебор Г. Общество спектакля / пер. з фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
6. Брюховецька Л. Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов // Кінотеатр. – 2004. – №3.
7. Benjamin W. Selected Writings, 1935–1938 / W. Benjamin [Translated by E. Jephcott, H. Eiland, and Others; edited by H. Eiland and M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. – Vol.3. – 462 p.
8. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – Екатеринбург, 2000. – 96 с.
9. Benjamin W. Illuminations / W. Benjamin. – New York: Schocken Books, 1986. – 278 p.
10. The Routledge Companion to Philosophy and Film / edited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. – N.Y.: Routledge, 2009.
11. Kracauer S. The mass ornament: Weimer essays / S. Kracauer, T. Levin. – Harvard University Press, 1995. – 403 p.
12. Wartenberg T. «Philosophy of Film» // The Stanford Encyclopedia of Philosophy [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://plato.stanford.edu/entries/film/>
13. Крылова В. О. «Кіно і телебачення як феномени екранної культури». – Автореф. дис. ... канд. філос. наук. – К., 2014. – 21 с.
14. Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино). – Автореф. дис. доктора культурологии. – М., 2008. – 35 с.
15. Багдасарян В. Образ врага в советских исторических фильмах 1930–1940 годов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://propagandahistory.ru/.../Obraz-vraga-v-sovetskikh-istoricheskikh-filmakh-1930-1940>
16. Sen A. Being, Observations and Back / Arindam Sen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

## References

1. Maklyuen M. Ponimanie medya: Vneshnie rasshyreniya cheloveka. – M.; Zhukovskiy: «KANON–press–Ts», «Kuchkovo pole», 2003. – 464 s.
2. Deleuze G. Cinéma – P.: Editions de Minuit, 1983, 1985. – 576 p.
3. Bodryyyar Zh. Prozrachnost’ zla. – M.: Dobrosvet, 2000. – 258 s.
4. Colman F. Introduction: What is film–philosophy? // Film, theory and philosophy: the key thinkers. Montreal: McGill–Queen’s University Press, 2009. – P.1–19.
5. Debor H. Obschestvo spektaklya / per. z fr. C. Ofertasa y M. Yakubovych. – M.: Lohos, 1999. – 224 s.
6. Bryukhovets’ka L. Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kinoteatr. – 2004. – №3.
7. Benjamin W. Selected Writings, 1935–1938 / W. Benjamin [Translated by E. Jephcott, H. Eiland, and Others; edited by H. Eiland and M. Jennings]. – Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. – Vol.3. – 462 p.
8. Bodriyyar Zh. V teni molchal’noho bol’shinstva, ili Konets sotsial’noho. – Ekaterinburh, 2000. – 96 s.
9. Benjamin W. Illuminations / W. Benjamin. – New York: Schocken Books, 1986. – 278 p.
10. The Routledge Companion to Philosophy and Film / edited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. – N.Y.: Routledge, 2009.
11. Kracauer S. The mass ornament: Weimer essays / S. Kracauer, T. Levin. – Harvard University Press, 1995. – 403 p.
12. Wartenberg T. «Philosophy of Film» // The Stanford Encyclopedia of Philosophy [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://plato.stanford.edu/entries/film/>
13. Krylova V. O. «Kino i telebachennya yak fenomeny ekrannoyi kul’tury». – Avtoreferat dys. ... kand. filoz. nauk. – K., 2014. – 21 s.
14. Ohurchikov P. K. Jekrannaya kul’tura kak novaya mifolohiya (na primere kino). – Avtoref. dis. doktora kul’turolohy. – M., 2008. – 35 s.

15. Bahdasaryan V. Obraz vraha v sovetskikh istoricheskikh fil’makh 1930–1940 hodov [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://propagandahistory.ru/.../Obraz-vraga-v-sovetskikh-istoricheskikh-filmakh-1930-1940>

16. Sen A. Being, Observations and Back / Arindam Sen [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

**Kutsepal S. V.**, Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Humanities and Socio–Economic Studies, Poltava Law Institute of the National Law University named after Yaroslav Mudrogo (Ukraine, Poltava), [gileya.org.ua@gmail.com](mailto:gileya.org.ua@gmail.com)

## The cinema and the society: aspects of interaction

The article substantiates the topicality of social and philosophic analysis of the cinema phenomenon since the latter considerably influences the society, which demands and actively consumes the cinematic product. It has been proven that due to the movie screen the duality of being is manifested – both on the screen and in reality as the distance between the viewer and the object represented is leveled. It has been established that in any society the cinema claims the role of a form of material organization of existence for the whole society as well as for its individual members by imposing particular modes of work and leisure; it also exercises the social influence on the viewer.

**Keywords:** the cinema, society, representation, interaction, ideology, social influence.

\* \* \*

УДК 165.12:792.8(045)

**Лавриненко С. О.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри філософії та політології, Центральноукраїнський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка (Україна, Кропивницький), [svlavrinenko9@gmail.com](mailto:svlavrinenko9@gmail.com)

### ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Досліджені питання естетики української хореографії в контексті проблеми формування національної свідомості особистості. Теоретичними засадами дослідження були роботи провідних українських теоретиків у питаннях формування національної свідомості особистості. Особливо досліджений теоретичний та практичний досвід фахівців у галузі народної хореографії. Визначаючи формування національної свідомості як важливе завдання побудови майбутнього нашої держави, наголошуємо, що у цьому процесі провідну роль можуть відігравати засоби мистецтва, зокрема хореографія. На українському науковому просторі практично не розглядається проблема естетики українського хореографічного мистецтва як впливового чинника формування національної свідомості особистості.

**Ключові слова:** національна свідомість, хореографічне мистецтво, формування особистості, естетика української хореографії.

В умовах складних трансформаційних процесів питання національної свідомості надзвичайно актуальне для кожної держави, адже національні державницькі позиції, або їх відсутність як у політичних лідерів країни, так і у пересічних громадян є визначальними для майбутнього держави в цілому та будь якої частини суспільства, зокрема. Слабка обізнаність українського суспільства з вітчизняною інтелектуальною та мистецькою спадщиною значною мірою визначає низький рівень національної свідомості, формотворчим фактором якої є національна культура з її особливими елементами – мистецтвом, мораллю, філософією.

Реалізація шляхів формування національної свідомості неможлива без використання невичерпних потенційних можливостей народного і професійного мистецтва. Історична енергія народу, стійкість, багатство і краса його національного руху трансформувалися й акумулювалися в різноманітних видах і жанрах