

Turenko Oleh,

PhD, Senior Lecturer, Department of Theory and History of State and Law, Donetsk Law Institute of State and Law

AVGUSTIN'S VERSION OF FEAR - TRUE AND FALSE TARGETS OF FREE CHOICE BETWEEN THE IMMANENT AND TRANSCENDENT

The article describes the presentation of St. Augustine of immanent and transcendent sense of fear and determined its place in the world presents a picture of the value in the individual process of implementation of the universal forms - saving. It is concluded that the doctrine of the Church Father has three kinds of fear -trivial, slave and Provost. Avgustin's doctrine of fear is a phenomenon of the human mind, and soul moving element of the universe and all of God's people. Its powerful potential to transform the ideological imagination initially depends on individual choice - free will, courageous and skilful guidance of believer to higher models transcendent, overcoming ambiguity and trivial philosophical meanings. Symbolism and hierarchy of fear in the universe completes its ambivalent meaning - the scope of the fear of God , who holds all things in the order of love (ordo amoris) and wants implement universal form. It was under the influence of fear Avgustin's doctrines Middle Ages produced theocratic model fondly - terrible ruler that his will kept the integrity of the social and political order. And the Church has involved the doctrine in the case of collective salvation - to attract the Gentiles, sinners little faith in her womb. At the same time, fear, through the institution of repentance becomes an instrument of control believer's inner world, a tool which "oversees" everything that can be dangerous collective salvation - a false realization of universal forms.

Keywords: fear; immanent; transcendent; philosophical view.

REFERENCES

1. Bitsilli P. (2006), Elements of medieval culture, *Languages of Slavonic Culture*, Moscow, 107-231 (rus).
2. Gvardini R. (1990), End new time, *Questions of Philosophy*, 4, 127-163 (rus).
3. St. Augustine (1999), Confession, Osnovy, Kyiv, 319 p. (ukr).
4. S. Aurelii Augustine (1996), Enchiridion, or about faith, hope and love, *UTSIMM-Press - YSA*, Kyiv, 413 p. (rus).
5. S. Aurelii Augustine (2000), O city of God, AST, Moscow, 1296 p. (rus)
6. Augustine A. (2008), At the Christian Scientists, *Anthology medieval thoughts: Philosophy and theology Middle Ages of Europe*, t. 1. Amphora. Polypeptide Amphora, St. Petersburg, pp. 66-112 (rus).
7. Turenko O. (2011), Fear as a factor in the synchronization of individual and collective sovereignty in the doctrine of St. Thomas Aquinas - starting modes phenomenon, *Science. Religion. Society*, № 4 (ukr).
8. Turenko O. (2012), Fear is the gift of the Holy Spirit in the doctrine of St. Thomas Aquinas, *Science. Religion. Society*, № 2-3 (ukr).

© Туренко Олег

Надійшла до редакції 23.01.2014

УДК 7.011.26

ЧОРНОМОРДЕНКО ІВАН,

доктор філософських наук, професор кафедри філософії
Київського національного університету будівництва і архітектури

СМАЇЛОВА ЕЛЬМАЗ,

аспірант Київського національного університету будівництва і архітектури

МІСЦЕ СОЦІАЛЬНОГО КІНО В МЕДІАПРОСТОРИ

Стаття присвячена пошуку та виявленню характерних рис і функцій "соціального кіно" в системі кіномистецтва. Простежено еволюцію кінематографу в європейській та вітчизняній традиціях. Особливість полягає в тому, що через гостроактуальне відтворення подій і проблем життя соціальне кіно має особливу психологічну спрямованість і тим самим відновлює й зберігає загальнолюдські цінності. Соціальне кіно, на нашу думку, особливо в наш час посідає чільне місце в системі медіапростору та має пріоритет у системі ієрархії загальнолюдських цінностей, тому що сприяє своїм впливом збереженню людського в людині. Визначено відмінність між комерційним і соціальним кіно, акцентовано увагу на виховних функціях соціального кіно.

Ключові слова: актор; кіномитець; соціальне кіно; інше кіно; вільне кіно.

Постановка проблеми та стан її вивчення. Створення кіноапарату як революційного засобу відтворення дійсності (саме відтворення, але не відображення)

сприяло появі й розвитку кінематографу. Певну частину кіноіндустрії не цікавить створення справжніх витворів мистецтва - вони виробляють лише "товар", шоу, які

можна найдорожче продати, незважаючи на часом величезну шкоду, якої ці шоу завдають особистості в процесі її соціалізації та суспільству в цілому.

Невинна глобалізація світу загалом перетворює всі сфери життя на ринок, жертвою якого стало й кіно. Як наслідок - "створення" фільмів шаблонного, типового, масового характеру, які вписуються в обмежені рамки видів і жанрів кінематографу. Прагматична кіноіндустрія посідає перші місця при створенні не лише структури, але й змісту фільмів і рішучим чином впливає як на рівень кінематографу загалом, так і на рівень масових споживачів цього продукту, тобто на рівень свідомості й світогляду громадян. Капіталізація кіноіндустрії, як пише Д. Бенсайд, сіє "темну меланхолію" [2, с. 106-107].

Умовно продукт кінематографу можна поділити на дві основні частини: з одного боку, "блокбастер" (суто комерційне кіно), а з іншого - "арт-хаус" (суто некомерційне кіно), які є протилежними за своєю сутністю. Незважаючи на те, що арт-хаусне кіно претендує на те, щоб бути високим мистецтвом, воно дуже часто стає настільки елітарним, що втрачає соціальну функцію мистецтва. На противагу йому популярний блокбастер постає як антимистецький, але одночасно і як антисоціальний.

Отже, виникнення соціально значущих витворів кіномистецтва можливе лише на стику, десь на межі між масовим комерційним блокбастером та елітарним некомерційним, але протестним арт-хаусом, який претенує гострі соціальні проблеми суспільства та пропонує шляхи їх вирішення.

Метою цієї статті є визначення характерних рис соціального кіно, його функцій в суспільстві загалом і в процесі соціалізації особистості зокрема. Приділяється увага також самому процесу створення кіно, його впливу на соціально-політичний розвиток суспільства, а також відслідковування проблеми політично ангажованого та аполітичного, але радикально критичного кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. Є очевидним той факт, що кіномитці першими відчують недоліки суспільства та відображають засобами кіно у символічній формі основні та другорядні, на їхній погляд, гостросоціальні питання з метою їх вирішення. А. Базен писав про кіно, що воно спроможне "передавати реальність в її безпосередніх проявах" [3, с. 9].

Комуністичні діячі, зокрема В. Ленін, наголошували на важливості помірно пропагандної функції кіно, при цьому акцентуючи на необхідності його партійного контролю: "Картини пропагандистського і виховного характеру треба давати на перевірку старим марксистам та літераторам, щоб у нас не повторювалися сумні казуси, які не раз відбувалися, коли пропаганда досягала зворотних цілей" [10, с. 361].

Кіно як у Радянському Союзі, так і на іншому континенті - голлівудські конструкти - формувало "нову людину", конструювало свої морально-соціальні відносини відповідно до соціально-політичного устрою. Як би там не було, соціологія знання¹ успадкувала від К. Маркса не тільки найбільш глибоке формулювання її центральної проблеми, але також декілька її ключових положень, серед яких особливо варто відзначити такі, як "ідеологія" (ідеї як зброя соціальних інтересів) та "хибна

свідомість" (мислення, яке відчужене від реального соціального буття суб'єкта мислення)" [6, с. 7].

На нашу думку, із подальшим розвитком кіно починає виокремлюватися в жанрах, і його еволюція була пов'язана із запозиченням в літературній традиції підходу, який викристалізувався у зв'язку з комерціалізацією у сфері кіномистецтва. Традиція жанрового підходу з'явилася ще до Аристотеля й була ним осмислена. "На зображення дивляться вони із задоволенням, тому що, дивлячись на них, можуть вчитися та мислити..." [1, с. 27]. "Існує чотири основні види кіно: художнє (ігрове) кіно, документальне кіно; мультиплекційне кіно і науково-популярне кіно" [3, с. 62]. Ці види мають тенденцію до взаємопроникнення для винайдення нових форм, але їх використання лише задля розваги, а не для здійснення задумки автора, у поєднанні із комерцією гублять не лише глибокі можливості, але змішуються й часто вульгаризуються. Межа між документальним та ігровим кіно може бути дуже тонкою, О. Аронсон пропонує вбачати не розділення, а кіно, яке створює коло "сприймаючого "я": "Тепер можна сказати так: кіно (не важливо, ігрове чи документальне), орієнтоване на уявлення, на систему образів, у яких немає різниці між актором та документом, де важливо лише установити дистанцію (уявити, зобразити) щодо реальності, до світу, - таке кіно (зображаючи, імітуючи) завжди штучне, у тому числі й у тому смислі, що орієнтоване на мистецтво (уявлення)" [2, с. 67]. "До 1911 року в Росії, як і в інших країнах, кіно, будучи одним із найдешевших видо-вищ, орієнтувалося насамперед на народного глядача. Накопичення працівниками кіно відомого професійного досвіду надало їм можливість змінити цю орієнтацію й почати випускати фільми, розраховані насамперед на буржуазію й буржуазну інтелігенцію" [14, с. 335]. Кінематограф, розрахований на буржуазію, - це, за О. Аронсоном, кіно, у якому зникає реальність: "Реальність фільму на якийсь час зникає і глядач залишається сам, наодинці із відсутністю реальності" [2, с. 55]. Тканина реальності, відтворена в кіно, зникає, "те, що віддаляється, а саме таким чином, що воно притягує нас, зачаровуючи..." [16, с. 2], якщо висловлюватися поняттями М. Гайдеґґера. Фільми із соціально-критичним напрямом стали недосяжними для широкої маси глядачів і відступили на другий план. Саме в цей час усі потенційні глядачі перетворюються на масу, яка спроможна лише на споживання, а продукти кіномистецтва набувають якості товару. Засоби виробництва кінопродукції знаходяться в заручниках і мають можливість впливу на формування поглядів, естетичних смаків та почуттів людей у дуже широких колах. Фільми із соціальною тенденцією народжуються на противагу цьому процесу й будуються на антропологічних засадах, їхні автори переймаються лише відображенням найгостріших соціальних проблем засобами кіномистецтва для того, щоб впливати на народного глядача і тим самим змінювати його, даючи можливість зростанню рівня свідомості в процесі соціалізації.

Соціальне кіно - це неоднозначне кіно, воно не є одним із жанрів, це і не вид, а швидше - особлива тенденція, яка прагне отримати, завоювати своє місце і, на жаль, є сьогодні лише невеликою часткою в системі як комерційного, так і некомерційного кінематографу, яка прагне зайняти своє місце в медіапросторі.

Із історії нам відомі приклади використання кіно для реалізації різних задумів. Зокрема, Й. Гебельс теж використовував кіно як засіб пропаганди, але в націонал-соціалістичній політичній системі для підтримання й пропагування цього режиму, що підтверджується фільмами режисерки Л. Ріфеншталь.

¹ Термін "соціологія знання" був уперше використаний М. Шеллером. "У сучасності соціологія знання досліджує проблеми детермінації, форм передачі та збереження знання, соціальної обумовленості типів мислення у різні періоди історії, типології виробників знання, інституційних форм духовної творчості тощо" [6, с. 27].

Як зазначав Т. Іглтон, "безплідні ідеології, із яких проростає мистецтво, прирікають його на в'янення, будучи не в силах намацати його сутнісні зв'язки чи обрати необхідну мову" [7, с. 75]. Прикро, але важливо пам'ятати, що нацистські та комуністичні ідеології мали можливість використовувати силу мистецтва і його вплив на свідомість, використовуючи соціальне кіно. Наше ж завдання полягає в тому, аби створювати такі умови, за яких ці явища не мали б можливості повторюватись.

Через символ, за Е. Касирером, відкривається сутність людської свідомості, її здатність через синтез протиставлень. Іншим шляхом іде українська режисерка К. Муратова у своїх антропологічних фільмах. Повністю відходячи від символізації, вона показує речі, не наділяючи їх багатозаровими символічними сенсами, навпаки, досягаючи стану "феноменологічної дескриптивності" [16]. Отже, сучасне соціальне кіно може бути і символічним, і реалістичним.

Соціальне кіно - це мистецтво, яке формується за допомогою технічних засобів і, насамперед, авторського погляду кіномитця - актора [8; 15], який приділяє увагу соціальній проблематиці. Поняття "соціальне кіно" є малодослідженим, має дуже приблизне визначення, сформоване на більш інтуїтивному рівні, і послуговуються ним лише для приблизного окреслення розглядуваної проблеми в цій публікації. Одним словом, проблема опису поняття соціального кіно та формулювання його визначення до сьогодні ще залишається незавершеною справою, позаяк ніхто з українських учених не ставив собі завдання її осмислення, а зарубіжні філософи торкалися цієї теми досить побіжно.

Стихийно сформована назва "інше кіно" - це один із багатьох широко застосовуваних варіантів визначення соціального кіно в мовленні. Існують й інші назви: О. Аронсон назвав таке кіно "більш ніж кіно"². Окрім цієї назви, виникають схожі, синонімічні: "лібертарне кіно", "вільне кіно", "протестне" тощо, названі поняття використовують багато кіноклубів, де проводять покази класичного та соціального кіно, які є претензією на розкриття гострих соціальних проблем. Соціальне кіно не створює ілюзії реальності, воно лише зв'язує глядача з існуючою реальністю, яка розкривається для нього в необхідному сенсі - це вже є, по суті, процес не відображення, але скоріше відтворення реальності як процесу. Не йдеться тут про багатозначність інтерпретацій смислу для різних глядачів, а лише про розкриття проблемного для нього (актора) питання і перетворення його на діючий, не ошуканий суб'єкт.

Це суперечливе кіно, і його протиріччя полягають у тому, що, будучи на межі з арт-хаусним та комерціалізованим, воно не піддається класифікації ні першого, ні другого. Соціальне кіно, незважаючи на всезростаючий попит, на жаль, не є масовим, хоча воно має стати сутнісним рушієм у творенні нової людини, представника громадянського суспільства.

Більш детально й послідовно розглянемо кінематограф, маючи на меті виокремлення з-поміж інших об'єкта нашого дослідження та визначення його місця серед витворів кіномистецтва.

² "Такі різні типи кінематографічної театральності, які ми знаходимо у Фелліні, Вісконті і, скажімо, Бергмана, подібні в тому, що в них створюється загальний ефект: перед нами більше, ніж кіно. І це "більше ніж" - той надлишок, у якому ми звичайно (і, мабуть, помилково) вбачаємо сутність кіно. Але якщо не йти сліпо за власною "любов'ю до мистецтва", то слід визнати - усе, що робить кіно мистецтвом, додаткове..." (О. Аронсон) - (переклад авт.)

В історії розвитку суспільства завдяки всезростаючому науково-технічному прогресу було винайдено знімальний апарат, який надав і дотепер надає можливість фіксації, відображення та відтворення дійсності. Починаючи з перших в історії кінокадрів братів Льюм'єр, майстерність акторів зроста настільки, що вони мають можливість відтворювати дійсність у необхідних аспектах, реалізуючи авторський замисел.

Сучасні кіномитці віртуозно поєднують довершені можливості кінотехніки з унікально загостреним відчуттям сучасних суспільних проблем. Завдяки цьому високому рівню майстерності демонстрація видовища³ апелює не лише до відчуття та сприйняття людини, але, у першу чергу, до свідомості людини й здійснює вплив на інтелектуальному рівні.

Якщо основною функцією документального кіно є незмінне відображення реальності, а основною функцією художнього фільму є відтворення об'єктів, процесів та явищ із метою розваги, то однією з основних функцій соціального кіно є актуалізація людськості в людині з метою її соціалізації. Іншою, не менш важливою функцією цього кіно є функція комунікації - висвітлення проблемних елементів, сфери, що проектується. Та все ж цілком зануритись у суть соціального кіно через одну, дві або кілька названих функцій неможливо. Виявити якомога більше загальних рис - ось головне завдання, що стає можливим за допомогою простеження та осмислення історії синонімічних понять та висвітлення цілого ряду явищ стосовно соціальної ланки в кіно в історичному розрізі на прикладах закордонних та вітчизняних зразків. Окрім окресленого, виникає питання віднайдіння самостійних, самодостатніх методів пошуку існування соціального кіно для глядача.

Самостійні пошуки нових методів кінематографічної виразності - "авангард" - проявилися у 20-х роках ХХ ст. [12, с. 63]. Соціально-критичні тенденції спостерігаються насамперед у фільмах американського режисера Ч. Чапліна, пізніше в У. Вайлера, Дж. Форда та О. Уеллеса, у французьких режисерів Р. Клера, Ж. Ренуара, М. Карне, Ж. Віго, а також у представників англійської школи документального кіно Дж. Грірсона та Р. Флаєрти. В Україні в той же час вийшли в прокат фільми О. Довженка "Земля" та "Щорс", що вважалися одним із найвищих досягнень соціалістичного реалізму.

Фільм американського режисера Дж. Форда 30-х років "Грона гніву" повною мірою описує тенденцію міграції американців під час кризи 20-х років, у ньому створюється ситуація вирішення класового конфлікту шляхом створення соціалістичного табору. "Такі, як ми, будуть завжди" (про робітників), слова однієї із головних героїнь у фіналі фільму. Дуже схожим був "безголовий", але "гучний" за змістом фільм українського режисера О. Довженка "Земля". Люди в селах під час штучного голодомору починають відокремлюватися одне від одного і тримаються тільки у формі сім'ї, щоб якось вижити. Але до їхньої маленької оселі із часом доходить технічний прогрес у формі нової техніки, і вони стають зацікавленими в колективній праці, спільне життя в них налагоджується. Це перші фільми, у яких можна простежити виразну соціальну тенденцію, фільми, які стали відповіддю на соціальні зміни.

³ Функції видовища ми знаходимо в дослідженні Л. М. Наумової "Видовище як культурний феномен": "До потреб, які необхідні для підтримки міста як цілісної системи, належать необхідність у регуляції емоційного життя та необхідність підтримувати спілкування в місті. Ці дві необхідності належать до тих, які споконвічно призначені задовольняти видовища" [20, с. 117].

Історія кінематографу є дуже важливою для виокремлення саме соціально спрямованих фільмів у їхньому зв'язку з історичними подіями та їхньою роллю у формуванні нашого інформаційного суспільства. "У виставі класове суспільство систематично бажало відсторонити історію" [18, с. 1592], це "підтверджується риторикою постмодерну з її некерованими статистиками, розповідями, котрі неможливо перевірити, і неможливими роздумами" [4, с. 106].

Другою хвилею, що спричинила появу й зумовила актуальність соціального кіно, але в більш широкому сенсі, уже з поворотом до людини, була Друга світова війна. "У світовому кіно другої половини 40-х та 50-х роках основним напрямом став неореалізм, який сформувався в італійському кіно. Його представники: Р. Росселіні, Л. Вісконті, В. Де Сіка, Дж. Де Сантіс, Ч. Дзаватіні, відображали соціальні протиріччя повоевної італійської дійсності і стали підґрунтям для подальшого розвитку кіно в інших країнах. 50-60-ті роки виплекали таких кіномитців як Ф. Феліні, М. Антоніоні, П. П. Пазоліні, Б. Віденберг та І. Бергман. Одночасно у Франції з'явилися Ж. Л. Годар, А. Рене, Ф. Трюфо, К. Шаброль, які створили напрям у кіно під назвою "нова хвиля". До проблем людини у сучасності звертаються й американські режисери: С. Креймер, С. Кубрик, А. Пенн, С. Поллак. В Україні у той же час почали знімати поетичне кіно С. Параджанов, К. Муратова та А. Муратов, Л. Биков, В. Івченко, Л. Осика, Р. Балаян, М. Мащенко, В. Бортко, В. Криштофович. Друга половина 50-х та 60-х років у кінематографі Радянського Союзу розкриває високі моральні якості людей через фільми А. Тарковського, М. Ромма, Н. Міхалкова, В. Івченка, А. та К. Муратових. У 70-ті роки заснований напрям у зарубіжному кінематографі - "політичне кіно", прогресивні фільми якого викривають фашизм, соціальну несправедливість, злочинність (творчість Ф. Розі, Е. Петрі, Н. Лоя, Дж. Понтекорво, Д. Даміані, Б. Бертолуччі). Важливе місце належить шедеврам, що досліджують поняття моралі у буржуазному світі (фільми І. Бергмана, Л. Бунюеля, Л. Андерсона, Ф. Кополі). Радянське кіно у 1970-ті роки розкриває процеси історичного розвитку соціалістичного суспільства, світогляд та характер радянської людини, стверджує радянський спосіб життя, котрий пов'язаний із такими режисерами та діячами як В. Шукшин, Г. Данелія, А. Міхалков-Кончаловський, а також українськими митцями Ю. Ілленком та Л. Биковим" [12, с. 63].

Що ж до сучасного кіно, то варто звернутися до дуже яскравих антифашистських фільмів: "Американська історія Ікс" (англ. American History X) - американська кінодрама 1998 року про неонацистів 1990-х років. Фільм розкриває питання нацизму та расової дискримінації в наші дні. Не менш значущим фільмом на тему дискримінації на основі гендеру та раси є стрічка "Зіткнення" (англ. The Crash) - кримінальна драма 2004 року режисера П. Харіса. Фільм складається із декількох коротких історій, об'єднаних під загальним гаслом: я, я у світі, я у суспільстві. Фільм відтворює становище людини між світом і суспільством, поза межею самої себе в американській державі, котрій притаманні "фашистські тенденції"⁴, тоді як людина може бути суб'єктом, що поєднує.

⁴ А. Девіс, посилаючись на працю Г. Маркузе "A History of the Doctrine of Social Change" у своїй статті "Наслідок Маркузе" писала, що "...саме завдяки тому, що він одразу став в опозицію по відношенню до німецького фашизму, він зумів виділити фашистські тенденції і в американському суспільстві" (А. Девіс).

Мистецтво є не лише одним із видовищ чи засобів впливу, але й витонченим "інструментом" формування в особистості естетичного чуття та естетичного смаку. "Мистецтво пробуджує в людях естетичні переживання, тобто посилює почуття. Людина співпереживає; її думки цілком зайняті тим, що вона бачить. Мозок працює, як годинник" [13]. "Бо кіно не тільки відроджує чи продовжує традиції античних гладіаторських боїв чи театру "Grand guignol"⁵, але додає й дещо нове, вельми важливе: пластичне вираження того, що звичайно тоне в душевних хвилюваннях. Звісно, таке розкриття матеріалу найбільш кінематографічне тоді, коли зображуються справжні події" [9, с. 52]. Але Е. Морен говорить: "Видовище ілюструє загальний антропологічний закон: коли в нас забирають здатність діяти, усі ми стаємо сентиментальними, чутливими, сльозливими; беззбройний есесівець ридеє над своїми жертвами чи канарейкою, головоріз у тюрмі стає поетом" [19, с. 3]. Ця властивість видовища наявна тільки тоді, коли глядач є адресатом і під час перегляду якогось видовища, а більш за все саме соціального кіно, стає актором, співавтором, тобто, суб'єктом, що діє. "Партиципація глядача, не маючи можливості виразитися у діях, стає внутрішньою, відчутною. Кінестезія видовища поглинається коенестезією глядача, тобто його суб'єктивністю, і тягне за собою проєкції-ідентифікації. Відсутність практичної партиципації, таким чином, визначає інтенсивну афективну партиципацію: справжні зсуви здійснюються між душею глядача та видовищем на екрані" [19, с. 3]. Можна привести для прикладу виникнення та розвиток "...на території Англії так званого, "вільного кіно", у США активізувались антиголлівудські налаштовані майстри, в Італії склався "неореалізм", у Франції, Мексиці, Бразилії та інших капіталістичних країнах - впливова "антипродюсерська опозиція". Усі ці своєрідні форми й рухи вирізняла глибока зацікавленість у документальності, не згасаюча, але, навпаки, така, що розвивається в наші дні, особливо з появою телебачення (наприклад, "соціологічні фільми)" [3, с. 15].

Короткий енциклопедичний словник кіно дає нам поняття "соціології кіно". Це наука дисципліна, котра вивчає кіно як соціальний інститут, тобто функціонування кіномистецтва в суспільстві (закономірності створення, розповсюдження та сприйняття фільмів), суспільну потребу в кіно й ступінь її реалізації. Значуще місце посідає праці, у яких при аналізі змісту та впливу кіно воно виражалось як вираз "колективної свідомості" (З. Кракауер, Е. Морен) [11, с. 148].

Деякі зразки соціального кіно у своїх проявах можуть справляти терапевтичний вплив на глядача: заспокоювати чи навпаки збуджувати, але воно не є панацеєю від усіх "хвороб" суспільства.

"Бурхливі революційні зсуви в суспільному бутті поставили перед суспільною свідомістю ряд нових проблем або потребували переосмислення проблем традиційних: про смисли людського життя, про зв'язки індивідуальної людської долі із соціальною історією, про роль та місце людини у Всесвіті, нарешті, про саму можливість, межі та критерії пізнання природної та соціальної дійсності" [15, с. 408]. Аналізуючи фільми ХХІ сторіччя, які з'являлися здебільшого останнім часом у медіапросторі, спостерігаємо тенденцію, пов'язану з аксіологічним поворотом, вона пов'язана із по-

⁵ Паризький театр жаків, один із родоначальників жанру хоррор. Працював у кварталі Пігаль з 1897 до 1963 року. У деяких мовах (насамперед у французькій та англійській) його назва стала прозивним позначенням "вульгарно-аморального бенкету для очей" (О. Мірабо).

шуком не те щоб непорушних цінностей, але якогось "ґрунту під ногами". У стані глибокої відчуженості майже кожний індивід ставить, хоча б раз у житті, питання філософського характеру: "навіщо?". І якщо відповідь на нього існує, неузгодження із нею буде виражатися в протестному настрої. Тому кіно має можливість нагадати людині про її важливість, значущість і надати їй впевненості, опанувати себе, а не вводити в оману. Це можливо за допомогою викриття правди, бо кіно, яке буде завжди справжнім до самого кінця, зможе претендувати на статус соціального, соціально значущого.

Кіно здатне демонструвати й інше - проблеми незначущості людини, людини-товару, використання здібностей людини на службу прагматично-приземленій концепції існування тощо, що формує в людини психологію споживання, або ж людині популярно роз'яснюють, нав'язують стандарти ідеального способу життя, та постійно нові пропозиції товару, який би був схожим на мрію всього життя людей, а це відволікає від сучасних реалій. Наразі йдеться про фільм "99 франків" (фр. 99 francs) - екранізація роману Ф. Бегбедера режисером Я. Куненом 2007 року. Цей фільм у формі гострої сатири є одним із найяскравіших прикладів проблеми психології споживання.

Художні відображення різноманітних відносин між героєм і суспільством, вміння знайти й переконливо розкрити найбільш значущі та актуальні з них, висунути часом на перший план, вимагають від митця-реаліста справжнього таланту, нерідко й творчого прозріння. Варто підкреслити: чим далі, тим більш відомим стає елемент свідомого ставлення до відтворення дійсності. Саме такого кіно насамперед потребує сучасний глядач.

У зв'язку із цим можна згадати й кінофільм "Стукачка" (англ. The Whistleblower) режисера Л. Кондракці 2010 року, який оснований на реальних подіях і розповідає історію К. Болковак (Kathryn Volkovac). Головний герой викриває схему торгівлі жінками, у якій бере участь і яку покривають як співробітники фірми, так і дипломатичні представники ООН.

Безперечно, нами названі лише деякі соціальні кінострічки, і вони не є поодинокими, та все ж їх катастрофічно бракує, особливо на сучасному етапі трансформації світової спільноти, що пов'язана з процесом глобалізації.

Висновки

Соціальне кіно має можливість не лише нагадати людині про притаманні їй людські пристрасті й не бути при цьому "моралізаторсько-новаторським", але виконувати головну свою місію - виховувати обізнану, чуйну, творчу, дієву людину-актора.

Ототожнення глядача із героєм у комерційному кіно претендує тільки на співчуття, співпереживання із головним героєм чи занурення в хибне й чуже життя задля тимчасового відволікання від свого. Осмислення себе як діючої особи насправді, а не в ілюзії, може дати

саме соціальне кіно, яке спроможне викликати в глядача почуття актора. Соціальне кіно - це нові, захоплюючі і художника, і глядача засоби зображення реальних людей, їхніх вчинків та подій, таких, які не лише захоплюють аудиторію кінотеатрів, але й занурюють глядача в більш активне, зацікавлене сприйняття та оцінку реальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель ; [пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. - СПб. : Азбука, 2013. - 27 с.
2. Аронсон О. Метакино / Олег Аронсон. - М. : АдМаргинем, 2003. - С. 55-67.
3. Базен А. Что такое кино / Андре Базен. - М. : Искусство, 1972. - С. 9-15.
4. Бенсаид Д. Спектакль как высшая форма товарного фетишизма / Даниэль Бенсаид. - М. : Лигнес, 2012. - С. 106-107.
5. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин. - М. : Медиум, 1996. - 43 с.
6. Бергер П. Л. Социальное конструирование реальности / П. Л. Бергер, Т. Лукман. - М. : Медиум, 1995. - С. 7-27.
7. Иглтон Т. Марксизм и литературная критика / Терри Иглтон ; [пер. с англ. К. Медведев]. - М. : Свободное марксистское издательство, 2002. - 75 с.
8. Кагельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Мануэль Кагельс. - М., 2000. - 15 с.
9. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр ; [пер. с англ. Д. Ф. Соколовой]. - М. : Искусство, 1974. - 52 с.
10. Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55-ти тт. / В. И. Ленин. - М. : Изд-во политической литературы, 1970. - Т. 44. - изд. 5-е. - 361 с.
11. Миславский В. Н. Краткий энциклопедический словарь кино / В. Н. Миславский. - Харьков : Колорит, 2007. - 148 с.
12. Радянський енциклопедичний словник / [авт.-сост. М. Бажан]. - К. : Українська радянська енциклопедія, 1980. - Т. 5. - С. 62-63.
13. Робинсон С. К. Новый взгляд на систему образования [Электронный ресурс] / Сир Кен Робинсон. - Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=tO0sAAQ7S_o.
14. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 4 т. / Ж. Садуль. - М., 1958. - 2 т. : Кино становится искусством. - 335 с.
15. Фуко М. Слова и вещи / Мишель Фуко. - СПб. : Археология гуманитарных наук, 1994. - 408 с.
16. Хайдеггер М. Что значит мыслить / Мартин Хайдеггер. - М. : Академический проект, 2007. - С. 2.
17. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии / М. Ямпольский. - М. : Сеанс, 2009.
18. Debord G. Notes sur la question des immigrés / G. Debord // (Œuvres, op. cit.). - с. 1592.
19. Morin Edgar. Le cinema ou l'homme imaginaire / Edgar Morin // Essais d'anthropologie sociologique. - Paris : Les Editions de Minuit, 1956. - Pp. 3-97.
20. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.04 / Л. М. Наумова ; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. - Х., 2004.

Черноморденко Иван,

доктор философских наук, профессор кафедры философии

Киевского национального университета строительства и архитектуры

Смаилова Эльмаз,

аспирант Киевского национального университета строительства и архитектуры

МЕСТО СОЦИАЛЬНОГО КИНО В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

Статья посвящена поиску и выявлению характерных черт и функций "социального кино" в системе киноискусства. Прослеживается эволюция кинематографа в европейской и отечественной традициях. Особен-

ность его состоит в том, что благодаря остроактуальному отображению событий и проблем жизни социальное кино имеет особую психологическую направленность и тем самым возобновляет и сохраняет общечеловеческие ценности. По мнению авторов, социальное кино занимает почетное место в системе медиапространства и имеет приоритет в системе иерархии общечеловеческих ценностей, поскольку способствует своим влиянием сохранению человеческого в человеке, особенно в наш время. Определено отличие между коммерческим и социальным кино, акцентировано внимание на воспитательных функциях социального кино.

Ключевые слова: актер; кинотворец; социальное кино; другое кино; свободное кино.

Chornomordenko Ivan,

*Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy
Kyiv National University of Construction and Architecture*

Smailova Elmaz,

postgraduate, Kyiv National University of Construction and Architecture

PLACE OF SOCIAL MOVIES IN THE MEDIA

This article is devoted to searching and identifying characteristic features and functions of the "social movie" in the system cinematography. We can see short traces of cinematography evolution in the European and national traditions.

Specific feature lies in the actual display of events and life problems, social movie has a special psychological focus and thus renews and preserves human values. Social movie, as we believe, occupies honorable place in the media and has priority in the hierarchy system of human values, because it boosts the preservation of "humanity in humen", especially in our time. We believe that social cinematography is actual and promising nowadays due to its positive influence on the process of personality socialization. It's been defined the difference between commercial and social movies, this difference is focused on the educational function of social movie.

Keywords: actor, movie creator, social, another movie, independent movie.

REFERENCES

1. Aristotel (2013), *Poetics*, Alphabet, Publishing Group: ABC-Atticus, St. Petersburg, p. 27 (rus).
2. Aronson O. (2003), *Metakino*, Ad Marginem, Limited Liability Company Publisher Ad Marginem, Moscow, pp. 55-67 (rus).
3. Bazen A. (1972), *What is Cinema*, Art, Publisher Art in Moscow, Moscow, pp. 9-15 (rus).
4. Bensaid D. (2012), *Performance as the highest form of commodity fetishism*, Edition Lignes, Institute of Humanities Research, Moscow, pp. 106-107 (rus).
5. Benjamin W. (1996), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Medium, German Cultural Institute, Goethe, Moscow, p. 43 (rus).
6. Berger P. L., Luckmann G. (1995), *The Social Construction of Reality*, Medium, Publisher Medium in Moscow, Moscow, pp. 7-27 (rus).
7. Eagleton T. (2002), *Marxism and literary criticism*, Free Marxist edition, Publisher Free Marxist edition in Moscow, Moscow, p. 75 (rus).
8. Kastels M. (2000), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, State University Higher School of Economics, Moscow, p. 15 (rus).
9. Krakauer Z. (1974), *Nature movie*, Art, Publisher Art in Moscow, Moscow, p. 52 (rus).
10. Lenin V. I. (1970), *Complete set of works*, Moscow, Vol. 44, ed. 5, pp. 361 (rus).
11. Mislavsky V. N. (2007), *Concise Encyclopedic Dictionary movie*, Coloring, Publisher Coloring in Harkiv, Kharkiv, p. 148 (rus).
12. Bazhan M. (Eds.) (1980), *Soviet Encyclopedic Dictionary*, Kyiv, Vol. 5, pp. 62-63 (ukr).
13. Robinson S., A new look at the education system, available at: <http://www.thersa.org/events/rसानimate/animate/rसानimate-changing-paradigms> (rus).
14. Sadul G. (1958), *General History of Cinema*, State Publishing House Art, Moscow, Vol. 2, p. 335 (rus).
15. Foucault M. (1994), *Words and things*, Archaeology Humanities, Publisher A-cad in St.Petersburg, St. Petersburg, p. 408 (rus).
16. Heidegger M. (2007), *What does it mean to think*, Academic Project, Moscow, p. 2 (rus).
17. Yampolsky M. (2009), *Kinoantropologis experience*, Moscow, available at: <http://seance.ru/blog/muratova/>. (rus).
18. Debord G. Notes sur la question des immigrés, p. 1592.
19. Morin E. (1956), *Le cinema ou J'homme imaginaire*, Essais d'antropologie sociologique, Les Editions de Minuit in Paris, Paris, pp. 3-97.
20. Naumova L. (2004), *Spectacle as a phenomenon of culture. The philosophical aspect*, Thesis for the degree of doctor of Philosophy sciences after specialty 09.00.04, Kharkiv (ukr).

© Чорноморденко Іван, Смайлова Ельмаз
Надійшла до редакції 23.12.2013