

ДОВКОЛА РУХОМОГО ПЕРШОЗОБРАЖЕННЯ

Скуратівський

Вадим Леонтіївич

академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
vchenarada.iknamu@gmail.com

Vadym Skurativskyi

Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Sciences in Art Studies, professor, Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K. Karpenko-Karyi, Kyiv
vchenarada.iknamu@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена аналізу «рухомого першозображення» як явища ноосферного значення, явища історично неунікної, буттєво-автентичної, вкрай об'єктивної знакової фіксації часово-просторової процесуальності світу. З'ясовано, що це «рухоме першозображення» поклато край полеміці, оприявленої німецьким просвітником Лессінгом у трактаті «Лаокоон або про межі малярства й поезії», окресливши ті межі-границі поміж «просторовими мистецтвами», що відображають саме «простір, тіла в ньому» і поезією (власне словесністю), яка відтворює передовсім – час, і в такий спосіб з'єднало в самій своїй структурі – Час і Простір.

Встановлено й цілком конкретну взаємодію просторової і часової інформації в самій архітектурі людського мозку, що в ньому ліва півкуля формує мову-мовлення, а права – просторові уявлення-утворення, а сам людський мозок «знімає» довколишній світ так само, як і кінокамера, але в повному усвідомленні.

Ключові слова: рухоме зображення, простір, час.

Початок 1890-их рр. і десь середина того ж десятиріччя — то дебют «рухомого зображення» (себто кінематографу)¹ (Скуратівський, 1974; Скуратівський, 1976; Скуратівський, 1982; Скуратівський, 1996).

Отож винахід Едісона (літо 1891-го), а потому винахід і братів Люм'єрів (весна–літо 1895-го): 10 секунд «рухомого зображення», створених великим американським інженером, і 50 секунд, похідних від інженерної ж віртуозності тих французьких братів-підприємців.

Отже, усього лише хвилинка на вже стотисячному циферблаті ноосферного часу (себто вже розумної, не тваринної присутності людини в біосфері). Хвилинка, з якої і розпочинається, безперестанку побільшуючись, сказати б, усеприсутність у цивілізації «рухомого зображення» всіх його нині вже чи не безчисленних технік, «жанрів», стратегій — усіх його різновидів.

Відповідним чином нині ту усеприсутність неунікно супроводжують так само міриади її інтерпретацій, що розпочинаються від першої у світовому часі (і чи не геніальної за своєю інтелектуальною і естетичною проникливістю) «кінорецензії» молодого Горького, видрукувані в провінційній газеті, до біжучого «екранознавчого» виробництва.

Але тут зосередимося лише на тій Хвилині Едісона–

Люм'єрів, на тому «рухомому першозображенні».

Що сьогодні передовсім впадає в око в тих десяти й п'ятдесяти кінематографічних примітивах? У наших, вельми умовних, термінах «палеофільмах»?

Необхідно дистанціюватися від згаданого, аж незорого екранознавства, і зосередимося всього лише на кількох, так би мовити, «першофактах» ноосферного виробництва — суті семіотичного характеру. Лише кількох, але вочевидь чи не основоположних для самої присутності–активності людини в тому виробництві–будівництві.

Отож 1766-й рік. Що в ньому німецький просвітник Лессінг, ніби змобілізувавши вже чи не віртуозний аналітичний апарат молоді новонімецької думки, надрукував свій трактат «Лаокоон, або про межі малярства і поезії», з дивовижною когнітивною чіткістю окресливши там ті межі–границі. Поміж «просторовими мистецтвами», що віддають саме «простір, тіла в ньому», і поезією (власне словесністю), яка відтворює передовсім час.

Трактат Лессінга — інтелектуальний рекорд чи не всіх ноосферних часів. Принаймні методологічна вершина не лише німецького Просвітництва: свого роду Монблан мистецтвознавчих, літературознавчих, спеціально «антропологічних» аргументів, які ніби незаперечно доводять давній — дуже давній — поділ художньої праці людства на її ніби неунікно дистанційовані одне від одного масиви.

«Просторові» (скульптура, малярство). «Часові» (поезія і взагалі письменство).

Сила тієї аргументації і досі відчутна, скажімо, у головному паролі бахтінської культур–філософії «культура здійснюється на границях»² (Скуратівський, 1972).

А проте відразу ж згадаємо, як інший, слідом за Бахтіним, питомий вивученик германської думки, німецької діалектики Ейзенштейна, десь уже понад півтора століття після появи «Лаокоона», посвячуючи своїх студентів у першооснови кіномистецтва, спочатку переповідав те суворе Лессінгове пограниччя між мистецтвами просторовими й часовими, а по тому, посміхаючись, додавав:

«А що було б, якби великий мислитель та навідався б у наш інститутський кінотеатр?»³.

Отож «рухоме зображення» як полеміка з «Ла-

окооном», а чи швидше його діалектичне спростування?

Згадана Хвилина Едісона–Люм'єрів, що в ній з невідпоруною переконливістю постає єдність простору й часу — то справді шістдесятисекундна геніальна полеміка з усією інтелектуальною сумою геніального трактату. Грандіозна ж знаково–семіотична революція в довжелезному ноосферному часі. У самому епосі людської присутності у світовому біосферному часі–просторі.

А проте все ж таки уточнимо характер цієї «кінополеміки». «Рухоме зображення» (у своїй появі «популярне» ще й досі) видається щасливою інженерною знахідкою, якоюсь технічною імпровізацією кінця позаминулого століття. Але, схоже, насправді перед нами явище саме ноосферного значення. Явище історично неунікної, буттєво автентичної, у край об'єктивної знакової фіксації часо-просторової процесуальності світу (принаймні нашого світу). Цієї абсолютної його онтологічної першориси, першохарактеристики. Першореальності, у якій ми перебуваємо.

Те, що постало на людському оці в кіномолекулі Едісона–Люм'єрів було водночас і вочевидь наївним запереченням Лессінгової першотемі в «Лаокооні» і також діалектично–геніально справді щасливим вирішенням–розв'язанням тієї фундаментальної, внутрішньо драматичної дихотомії, покладеної в основу й того трактату, і самої людської культури.

Отже, за Лессінгом «мистецький час» проти «мистецького простору» і навпаки? А чому б їх не об'єднати, як у тих — справді ще лабораторних — кінопримітивах.

І тут маємо насамкінець згадати, що взагалі–то художня культура від самого свого палеолітичного дебюту й далі, безнастанно, тисячоліттями, намагалася об'єднати й те, і інше. У той чи той спосіб.

Так, усе світове письменство на основі своїх суто мовленнєвих зусиль (а мова адже передовсім часове утворення) вибудувало грандіозну, умовно візуальну, але безумовно сугестивну суму тих чи тих «видовищ». Приміром, природний чи міський та сільський пейзажі в романтичній чи реалістичній літературі. Насамкінець, уся європейська література розпочинається з гомерівського, підкреслено «візуального» епосу, залишивши по тому чи не еверести таких видовищ, що їхні пасма поменшуються–закінчуються лише десь у позаминулому чи

минулому століттях з їхньою майстерною пейзажистикою.

Пригадаємо хоча б її південноукраїнську «провінцію» — від Гоголя та Нечуя-Левицького до Буніна чи Коцюбинського.

«Stepь, чем далее, тем становилась прекраснее» («Тарас Бульба»). Справді прекрасно, абсолютний естетичний ефект⁴.

Але ж ми у власному фізіологічно-оптичному значенні все ж таки не бачимо (себто бачимо лише уявно) той степ... Тому давайте нарешті визнаємо, що читацька традиція тисячоліттями напевно зовсім не випадково гіпотетичного автора найбільш авторитетного давньогрецького епосу вважала сліпцем. Простодушна феноменологія письменства взагалі: естетично-чуттєво ми його ніби вповні сприймаємо, але все ж таки безпосередньо-зорово не бачимо...

З іншого боку художньої діяльності й самої людської цивілізації: будь-яке «зображення» тут віддає «простір і тіла в ньому» («Лаокоон»), але неunikно має клопоти з «часом». Його як тут побачити?

І от ніби «раптом», технологічним експромтом, у тисяча вісімсот дев'яностих і з'являється те семіотичне утворення (а чи технологічне новоутворення), яке в усій очевидності узгоджує — у самій своїй структурі — Час і Простір.

Відповідно винахід Едісона-Люм'єрів виглядає, отже, як компенсаторний прилад, який з дивовижною інформаційною переконливістю робить те, що згадані сфери людської культури робили, докладаючи неймовірних естетичних зусиль, або взагалі не могли робити. Якийсь особливий ноосферний інстинкт, ще й досі не доволі досліджений-пояснений, необхідно веде культуру до появи того приладу, який, нагадаємо, спочатку видався сучасникам (включаючи самих винахідників) ледве чи не «ярмарковою іграшкою» (Едісон), а чи технічно-інженерним набутком задля набагато перспективнішого проєкту (омріяна Люм'єрами висококласна кольорова фотографія для сімейних альбомів).

І надзвичайно характерно, що література «кінця віку», чи не паралельно з появою того технічного «дива», намагається, і чимраз естетично-переконливіше, віддавати «простір і тіла в ньому»: так званий «імпресіонізм» тодішньої європейської літератури.

Скажімо, нині забутий австрійський письмен-

ник, ентузіаст того напрямку Петер Альтенберг, чи не синхронно з першими Люм'єрівськими кіносеансами, хоча нічого не відаючи про них, 1896-го року друкує «сценарієподібну» за своїм характером книгу «Як я те бачу»⁵.

Разом з тим така література, попри всю свою «візуальну» майстерність, неunikно наштовхувалася на, сказати б, «зоровий бар'єр» своїх оповідних можливостей, неunikно «обмежених» словом, його семіотично-інформаційними межами. Отож культура, здійснюючись, починає дрейфувати за ті межі, якщо можна перефразувати згаданий вислів Михайла Бахтіна⁶.

З іншого боку того ноосферного інстинкту — і просторові мистецтва від перших у ньому спалахів авангарду (від «героїчних часів Родена і Сезанна», як колись сказав Сергій Аверінцев) і далі, усе більш інтенсивно, бо навіть агресивно вторгаються в донедавна заповідні для тих мистецтв «простори». Часові.

І йдеться вже не просто про «сезонне» малярство, що ретельно віддає пори року, а чи за тим і добовий час.

Намагання власне імпресіонізму як найточніше зафіксувати — з наближенням чи не до миті-секунди — час у зображеному, час самого зображення.

А разом з тим, образотворчі мистецтва, і їхні митці, і їхні теоретики знов-таки чи не синхронно з появою «рухомого зображення» раптом пригадали доти ніби призабуту категорію «часового розгортання» у будь-якому зображенні, у будь-якій картині. Сучасна дослідниця підсумовує ту часову стратегію просторового образу:

«Розчленований і координований всередині себе орнаментальним чи зображальним ритмом образ просторових мистецтв, вилучений із безякісної однорідності простору абстрактного, він вимагає часової затримки на собі, стадіального освоєння»⁷ (Родняжская, 1978).

Для розуміння цієї тези не зайве нагадати про дивовижний «часовий» рефлекс Бориса Пастернака на власне «Лаокоона» (славетна мармурова група родоського скульптора Аггесандра): Ахматова у своєму вірші, присвяченому поету, дякує йому — «за то, что дым сравним с Лаокооном».

Вірш цей був написаний чи не рік у рік, коли Ейзенштейн пропонував своїм студентам уявити собі Лессінга — у кінозалі...

Відтак мистецьку історію — і часово-словесну, і зображально-просторову — «на часі» можна розглянути (метафорично, зрозуміло) як того чи того полемічного градусу «суперечку–з–Лессінгом». Котра, як бачимо, вочевидь закінчується з появою «рухомого зображення» — кінозображення (хай навіть у тій лабораторній, ембріональній його якості — 1891–1895 років).

Але далі нагадаємо про ще один полемічний сеанс ноосфери довкола Лессінгового «Лаокоона» і, схоже, чи не найбільшого значення у спротиві людської цивілізації фатальній тезі про одвічну «несумісність» у її семіотично-знаковій праці Простору і Часу.

Нагадаємо у зв'язку з цим, що в буремному Травні 1968-го французький міністр культури Андре Мальро — і водночас останній великий коментатор і самої світової культури, і самої світової історії — мимохіть заніс до свого нотатника репліку одного відвідувача-антрополога: за останні сорок років ми дізналися про людський мозок більше, ніж за останні п'ять тисяч років⁸ (Скуратівський, 1977; Скуратівський, 2009; Скуратівський, 2017).

Прислухаємося до цієї репліки, яка, схоже, важить набагато більше, ніж той студентський землетрус 1968, який справді перемінив декорації принаймні так званого «пізнього капіталізму». Та сама репліка резонує сенсами набагато глибшими.

Тільки співбесідник Мальро трохи поменшив хронологію самоосмислення людини довкола її мозку. Не «сорок років», а трохи більше. Десь середина тепер уже позаминулого століття, робітні, лондонські й паризькі, тодішніх природничих наук. Включаючи медицину. І практичну, і теоретичну.

Саме тоді й там стрімко постає уявлення, а власне вельми продуктивне розуміння, з одного боку, цілком конкретної взаємодії просторової і часової інформації в самій архітектурі людського мозку, що в ньому ліва його півкуля продукує мову-мовлення, право-просторові уявлення-утворення. По тому на інших поверххах цієї дивовижної архітектури так чи так узгоджується акумульоване тими обома півкулями.

Ось так, десь від перших лекцій великого француза Поля Брока з теоретичної та оператив-

ної хірургії (1840–1850-ті роки), лекцій, що в них на карті людського мозку постала вповні конкретна локалізація тих чи тих центрів мовлення, а за тим, з подальшим уточненням великим англійцем Х'юлінгемом Джексоном явищ афазії (порушень мовної норми в тих центрах) і, насамкінець, з остаточним виявленням Броком і Джексоном так званої «дуальності мозку» з її стільки ж різнонаправленими, скільки й узгодженими поміж собою функціями.

З дивовижною послідовністю подвиг великих неврологів насамкінець того століття знаходить своє продовження-завершення в самій появі устрою Едісона–Люм'єрів, у самій його будові.

Це перша й на той час найдовершеніша модель людського мозку в геніальній там узаємодії простору і часу.

Отак авангардистська неврологія того століття «пояснила» структуру людського мозку, а Едісон–Люм'єри її «показали».

Масовий інстинкт на всіх географічних широтах це вповні зрозумів, але звичайно по-своєму: тодішній ні з чим не порівняний резонанс «рухомого зображення» на всіх тих широтах.

Витончені інтелекти й узагалі витончені естетичні смаки верхніх поверхів цивілізації — там теж за надзвичайного інтересу до «рухомого зображення», але як до якогось чи не містично-окультного сюрпризу, аж загадкового.

І лише десятиліттями по тому, наприкінці 1920-их — на початку 1930-их років, поступово надходить набагато більше розуміння раніше небаченого феномену культури: «рухоме зображення» — технологічними засобами створений точний сколок, виявленого немалим колом наукових дисциплін, передовсім природничих. Дисциплін, що створили всі ті засоби, які й подали свого роду цілісний портрет людської свідомості, а власне людського мозку, який віртуозно поєднує те, що свого часу, у розпалі Просвітництва, постало у вигляді глибоко продуманої, але за обставинами доби нерозв'язаної дихотомії у великому німецькому трактаті⁹ (Иванов, 1968).

Інтелектуальна ініціатива до розв'язання і взагалі до розуміння тієї дихотомії і можливої тут ролі «рухомого зображення» безперечно належить підрадянському авангарду 1920-их. Цей авангард — плідне й водночас трагічне продовження так званого «срібного віку», нещадно при-

зупинене й просто брутально ліквідоване «віком залізним» — стрімким становленням радянського тоталітаризму.

Два репрезентанти того авангарду — Сергей Ейзенштейн і Александр Лурія — у різний методологічний спокій представили своє пояснення «рухомого зображення» через психологію, а ...певні сюжети самої психології через те «зображення» обидва дослідники, як ніхто в тогочасному світі, зрозуміли, що людський мозок «знімає» довколишній світ, у повному розумінні, так само як кінокамера. А саме те «рухоме зображення» — рухома модель відповідних психічних процесів.

Отож «слово було знайдено», як сказав російський же поет. І чи не відразу ж загублене. У лабіринтах знавіснілої історії.

Пригадаємо одну, аж оглушливу мізансцену тієї загибелі.

У довоєнній «БСЭ» (Великій радянській енциклопедії, т. 63, підписаний до друку страшного 1933-го) Александр Лурія, цей, в одній особі, ніби «анклав» тут усієї світової психології від згаданого Брока і Фройда до Піаже вмістив у тому томі рисами геніальності нарис «Ейдетизм», де з необхідного для енциклопедичного видання і лаконічність, і вичерпність подав процес інтенсивного творення людським мозком ніби нескінченної серії «рухомого зображення» світу цього у всій його феноменоло-

гічній повноті — і по тому, сказати б, нейропроблеми «фільмотеки», яка зберігає ті зображення-ейдоси.

А поряд з цією статтею! — написана чієюсь байдужою і водночас нещадною рукою «довідка» про С. М. Ейзенштейна-теоретика: намагається віддати «в образах внутренне психические процессы, внутреннюю борьбу общественного человека», «в непосредственных зрительных и звуковых образах самый процесс внутренней борьбы».

Варварський, але по-своєму точний переказ дивовижних побудов режисера-теоретика. І по тому висновок:

«Все теоретические рассуждения Э. [себто Ейзенштейна В. С.] спорны»¹⁰ (Лурія, 1933).

Так тоді й закінчилася методологічна зустріч справді піонерської психології і так само автентичного розуміння самого колосального значення феномену «рухомого зображення».

...А між тим драма згаданої першохвилини цього зображення безперестанно перетворювалася на його ніби вже Космос, який відтак безперестанно розширюється, як власне і Космос з його ноосферною «ектропією» і катастрофальною «ентропією».

Але ця проблема вже виходить за межі нами тут поставленої проблеми.

Примітки:

¹Пропонований нарис подає спостереження автора над раннім кінематографом, започатковані колись ст. «Біля витоків кінематографа» («Всесвіт». ІІ–1974. — по ІІ), «Скільки тисячоліть кінематографу» («Всесвіт». ІІ–1976. — по ІІ), «Історія кіно в контексті загальної історії культури» («Мистецтво кіно». Зб. К.: Мистецтво. 1982), «Кіно як «відкриття» людини» («Філософ і соціальна думка». 1996. — по І).

²Про найсуттєвіші стратегії німецької класичної думки див. у нашій книзі «Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ ст.». К.: Київ. Унів.-т. 1972.

³Про постійний інтерес Ейзенштейна-теоретика див. у його працях 1920–40-их років, а особливо в їхніх нововиданнях 1990-их — 2000-их років.

⁴Особливий інтерес тут становить так зв. «південно-західна школа» — спадкоємиця згаданих авторів, а передовсім проза Юрія Олеші — Валентина Катаєва з її абсолютними «візуальними» ефектами — рекордами (див. про це у циклі робіт Київської дослідниці Ірини Панченко).

⁵Див. у тій книзі: «Альберт йшов туди з молодою дівчиною. Вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, ворота, тихий вестибюль, тихі сходи» і т. д. Це із давнього львівського переказу Альтенберга. Перекладач — молодий шанувальник Іван Франко, котрий так захоплювався «оком Нечуя-Левицького». Нагадаємо, що 1904-го на відкритті у Львові пам'ятника Міцкевичу львівські городяни з цікавістю спостерігають, як для «сінема» знімають і той пам'ятник, і поетового старенького сина біля нього. На еміграції той перекладач ще дожив до тріумфу параджановських «Тіней».

⁶Про тодішню втому від надмірної «візуальності» тодішньої літератури засвідчує сердито репліка Купріна Буніну: «Иван! У меня от твоей изобразительности в глазах рябит!» Поряд з цим – глибокий толстовський інтерес до кінематографа, «Великого Німого» (вислів Льва Толстого).

⁷[Инна] Родняжская. Художественное время и художественное пространство. «Крат. лит. энциклопедия». т. 9. А–Я. 1978. с. 772.

⁸Про самого Мальро (зокрема про Мальро–кінорежисера і кінотеоретика) див. у наших ст.: «Пам'яті Андре Мальро» («Всесвіт». 1977. – по 4.); «Олександр Довженко та Андре Мальро: про одну не зустріч» («Кіно–Театр». 2009. № 2) та в кн. «З кінематографічного записника». К.: Кіно–Театр/Арт Книга. 2017.

⁹Про естетичні наслідки цієї дихотомії (включаючи у царині «кінозображення») див. колосального значення цикл робіт великого російського вченого, академіка Вяч. Вс. Іванова, видатного мовознавця, мистецтвознавця і, серед іншого, видатного українця. Передовсім, фундаментальний його витвір: Вяч. Вс. Иванов. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. I. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской литературы. 1968. Саме цьому дослідникові автор наразі завдячує своїм інтересом до «ранніх форм кіно».

¹⁰Див.: А. Лурия. Эйдетизм. «Больш. совет. энциклопедия». Т. 63. М. 1933. С. 135–139.; И. Б. Эйзенштейн Сергей Михайлович, там само, С. 142–143.

За знайомство з науковою поведінкою Александра Романовича Лурії дякую своїй колезі по НДІ психології Тамар / 4 вид.

Серед іншого, на питання, який найкращий фільм його великого друга кінематографіста, великий психолог завжди лаконічно відповідав: «Бежин луг».

Література:

Иванов, В. В. (1968). Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. *Знаковые системы. Кино. Поэтика*. М.: Языки русской литературы.

Лурия, А. (1933). Эйдетизм. *Большая советская энциклопедия*. Т. 63. М. С. 135–139.

Родняжская, И. (1978). Художественное время и художественное пространство. *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 9. А–Я. С. 772.

Скуратівський, В. (1972). *Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ ст.* Київ: Київський університет.

Скуратівський, В. (1974). Біля витоків кінематографа. *Всесвіт*.

Скуратівський, В. (1976). Скільки тисячоліть кінематографу. *Всесвіт*.

Скуратівський, В. (1977). Пам'яті Андре Мальро. *Всесвіт*.

Скуратівський, В. (1982). Історія кіно в контексті загальної історії культури. *Мистецтво кіно*: зб. Київ: Мистецтво.

Скуратівський, В. (1996). Кіно як «відкриття» людини. *Філософія і соціальна думка*.

Скуратівський, В. (2009). Олександр Довженко та Андре Мальро: про одну не зустріч. *Кіно–Театр*. № 2.

Скуратівський, В. (2017). *З кінематографічного записника*. Київ: Кіно–Театр/Арт Книга.

References:

Ivanov, V. V. (1968). Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kul'tury [Selected works on semiotics and cultural history]. Vol. 1. *Znakovyye sistemy. Kino. Pojetika*. Moscow: Jazyki russkoj literatury. (in Russian)

Luria, A. (1933). Jejdetizm [Eideticism]. *Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija*. Vol. 63. Moscow. P. 135–139. (in Russian)

Rodnjazhskaja, I. (1978). Hudozhestvennoe vremja i hudozhestvennoe prostranstvo [Artistic time and art space]. *Kratkaja literaturnaja jenciklopedija*. Vol. 9. А–Я. P. 772. (in Russian)

Skurativskyi, V. (1972). *Mystetski problemy v nimetskomu romani XX st.* [Artistic problems in the German novel of the 20th century]. Kyiv: Kyivskyi universytet. (in Ukrainian)

Skurativskyi, V. (1974). Bilja vytyokiv kinematohrafa [Near the origins of cinema]. *Vsesvit*. (in Ukrainian)

- Skurativskiy, V. (1976). Skilky tysyacholit kinematohrafu [How many millennia of cinematography]. *Vsesvit*. (in Ukrainian)
- Skurativskiy, V. (1977). Pamiati Andre Malro [In memory of André Malraux]. *Vsesvit*. (in Ukrainian)
- Skurativskiy, V. (1982). Istoriia kino v konteksti zahalnoi istorii kultury [The history of cinema in the context of the general history of culture]. *Mystetstvo kino: zb*. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
- Skurativskiy, V. (1996). Kino yak «vidkryttia» liudyny [Cinema as the "discovery" of a person]. *Filosofia i sotsialna dumka*. (in Ukrainian)
- Skurativskiy, V. (2009). Oleksandr Dovzhenko ta Andre Malro: pro odnu ne zustrich [Oleksandr Dovzhenko and André Malraux: about more than one meeting]. *Kino–Teatr*. No 2. (in Ukrainian)
- Skurativskiy, V. (2017). *Z kinematohrafichnoho zapysnyka* [From a cinematographic notebook]. Kyiv: Kino–Teatr/Art Knyha. (in Ukrainian)

Vadym Skurativskiy

Around the moving image

Abstract. The article is devoted to the analysis of the "moving image" as a phenomenon of noospheric significance, a phenomenon of historically unavoidable, existential-authentic, extremely objective symbolic fixation of the temporal-spatial processuality of the world. It was found out that this "moving image" put an end to the polemic presented by the German educator Lessing in his treatise "Laokoon, or on the limits of painting and poetry", outlining the boundaries between "spatial arts" that reflect "space, objects in it" and poetry (properly language art), which embodies first of all time, and in this way connected Time and Space in its very structure.

A very specific interaction of spatial and temporal information in the very architecture of the human brain has been established, in which the left hemisphere forms language-speech, and the right hemisphere forms spatial representations-formations, and the human brain itself "films" the surrounding world in the same way as a movie camera, but in full awareness.

Keywords: moving image, space, time.