

ЗМІНА ПАРАДИГМИ ЧУТТЄВОСТІ В ПРОСТОРІ ЕКРАНУ

Анотація. Аналізується вплив екранної культури на чуттєву систему людини, набуття нею нового емоційного досвіду, співпереживання, без чого неможливе людське буття, соціальне за своєю суттю. Наголошується, що в умовах глобалізації та локалізації культурного життя людей екранні мистецтва є тим символічним простором гри, який, культивує, формує певний спосіб сприйняття та мислення.

Ключові слова: екранна культура, екранні мистецтва, мистецький ландшафт, емпатія, сприйняття.

Анотация. Анализируется воздействие экранной культуры на систему чувств человека, приобретение им нового эмоционального опыта, без чего невозможно человеческое бытие, социальное по своей сущности.

Ключевые слова: экранная культура, экранные искусства, экранный ландшафт, эмпатия, восприятие.

Summary. The article analyses the influence of screen culture on the sense system of human, getting new emotional experience, without which human life, social in its essence, is impossible. The screen influences the sense system of human. Use of Guserl

phenomenology ideas as philosophy that is severe science, which describes, instead of explaining or analysing the world, allows to speak about artistic phenomenology, which represents the world, constructs it in perception, that is about phenomenology of perception (M. Merlo-Ponty).

The conducted analysis of empathy, of distinction of the cultural worlds, through differentiating of masculine and feminine with the reference to modern gender researches, reproduced in film discourse, allows to disclose these distinctions in a screen form and make a conclusion about formation of such human type, which thinks and lives by the screen images, masters the language of screen, opens a new industry of subject imagination, enriching life experience, gained with the help of the screen forms. The indicated conclusions are confirmed by psychological experiments, which prove, that human, perceiving someone's emotional life depicted on the screen, follows empathy. It is underlined that in the conditions of globalization and localization of cultural life of people, screen arts are symbolic space of game, which forms, cultivates, and imposes the certain method of perception and thought.

Keywords: screen culture, screen arts, artistic landscape, empathy, perception.

Актуальність. Дискурс культуротворчості екранними мистецтвами є досить впливовим чинником у формуванні нового поля раціональності, налаштованої на міметичне сприйняття інформації через можливості візуального процесу. Сконцептуалізовані інтелектуальні конструкції спонукають людину третього тисячоліття до пошуків форм власного самовиявлення в екзистенційно-чуттєвій, мистецькій іпостасі. Та високі пориви часто не мають орієнтирів, наражаючись на глухі кути оптичного психологізму екрану, утворюючи розлами в свідомості, яка втратила безпосередній контакт із реальністю та, зрештою, і реальність самого відчуття.

У цьому контексті виявляється актуальним процес становлення людини телематичної як людського типу в сучасній культурі, пов'язаний зі зміною чуттєвості. Оскільки людина інстинктивно прагне створити у своїй свідомості впорядковану картину реального світу, яка дозволяє адекватно орієнтуватися, приймати ефективні рішення, то внутрішній образ як зоровосприйняті конструкції набуває когнітивної цінності, а екранні технології виявляють свій евристичний потенціал і стимулюють до екстраполяції на нові реальності, визначають комунікативні можливості нових мистецтв.

Отже, **метою** статті є окреслення контурів і виокремлення тих чинників, які дають віднести екранні мистецтва до пізнавальних видів людської діяльності, у якій бере участь екстероцептивна система, спрямована на зовнішнє середовище: зір, слух, смак, чуттєвість та інтерорецептивна система, пов'язана із сигналами про внутрішній фізіологічний стан організму. Екран впливає на чуттєву систему людини, сприяє набуттю емоційного досвіду, вчить співпереживати, без чого неможливе людське буття, соціальне за своєю суттю. Воно пов'язане зі сприйняттям як первісним, дорефлексивним зв'язком людини зі світом, у якому людина відбувається, самовиражається, конституюючи світ культури, мистецтва. Феноменологія — це та філософська теорія про сутність свідомості, яка переміщує сутності в існування і тлумачить світ, засновуючись на його фактичності, наявності, його буттєвості ще до рефлексії. Світ — невідчужувана присутність, яка намагається усіма можливими способами відновити безпосередні зв'язки, надавши філософського статусу. На підставі таких висновків, Е. Гуссерль намагався перетворити філософію на точну науку, яка описує, а не пояснює чи аналізує світ, відповідно, мистецька феноменологія

зображує світ, конструює його у сприйнятті. Ця феноменологія сприйняття (М. Мерло-Понті) відштовхується від особи, яка не може мислити себе як частину світу, простий біологічний, психологічний і соціальний об'єкт, а виходить із засад досвіду власного життя. Навіть коли цей досвід не є безпосереднім, повсякденним, а спирається на наукове знання, він потребує апелювання до того життєвого досвіду, похідним від якого є наука.

Мистецтво зумовлене життєвим світом особи, зображує й пояснює його, а тому гасло феноменологів “Назад до речей” для мистецтва ще більш органічне, бо якщо світ, про який говорить наука, беручи його у знакових, абстрактних схемах, збільшує відстань між людиною й світом, рвучи пуповину, то мистецтво, на відміну, скажімо, від географії, усе-таки дає уявлення, образ пейзажу (лісу, річки, балки, гаю). Тому філософські редукції, які є поверненням до трансцендентальної свідомості, перед якою світ розгортається в абсолютній прозорості, спираються на мистецький результат, його здатність відчуття краси й барв цього світу, його зображувальних технік сприйняття форми, силуету, кольору. Мистецтво дозволяє зробити більш плавним перехід від життєвого світу до операції означування, яка визначає свідомість. Як зазначав класик, Іван як в дзеркало вдивляється у Павла і бачить власне відображення. У такій комунікації свідомість Івана і свідомість Павла є фактом доперсональної свідомості, на підставі якої комунікація не становить проблеми, бо наше буття-присутність у світі утворює систему цінностей, яка не розподіляється між нами, а є єдиною, як і світ, що до нього відносять мистецькі вартості. Такою цінністю є здатність співпереживати зі світом.

Емпатія, співпереживання є осягненням емоційного стану, заглибленням у переживання іншої людини. Розуміння емпатії дозволяє витлумачити суспільну сутність людини і вплив на неї мистецтва. Традиційно проблеми, пов'язані з поняттям емпатії, досліджувала етика й естетика. В етичних системах А. Сміта, Г. Спенсера, А. Шопенгауера симпатія й емпатія ототожнювались і тлумачились як властивість людської душі, здатної регулювати свої стосунки з іншими людьми, керуючись етичними нормами. У А. Шопенгауера співчуття, яке виникає на ґрунті симпатії й співпереживання, назване емпатією і є властивістю самого життя. Співчуваючи, людина забуває про відмінності між со-

бою й іншим, намагається полегшити страждання іншого й у цьому віднаходить задоволення й щастя. Такий механізм співпереживання спостерігаємо при перегляді картини чи телепередачі. Це ситуації на зразок: “душевний фільм, аж два носовички виплакала” або “ось тобі книжка — до ранку не заснеш”. Прояв у акті симпатії любові й розуміння важливіший за соціальні наслідки залучення до буття інших людей. В акті співпереживання людиною здійснюються потенційні можливості переходу від нижчого вегетативного рівня до вищого духовного.

Саме тому теорії симпатії-емпатії надавав такого великого значення Макс Шеллер. Засновуючись на феноменологічних настановленнях, на противагу раціоналізму етичних систем, М. Шеллер прагне виявити специфіку симпатії, вважаючи її справжньою формою відносин між людьми. Для М. Шеллера це ще й інтенціональний факт, спрямований на пізнання особи іншого як вищої цінності. Відповідно до цього, ним була створена класифікація форм симпатії, які покладено у фундамент живих істот як наслідування, вчування й аж до вищих здатностей — космічного почуття співпереживання й співчуття. Співпереживання — це стан злиття з об'єктом симпатії, ідентифікація з його переживанням, а співчуття — це участь у переживанні іншого, при збереженні незалежних почуттів суб'єкта, його цілісності. Більш високий, раціональний стан, за М. Шеллером, справжня симпатія, коли відбувається емоційна реалізація людяності [14].

Проблема емпатії як здатності вчуватись — це специфічний вид пізнання сутності предмета чи об'єкта. Суб'єкт усвідомлює себе й свої переживання через зміст предмета чи об'єкта, проектуючи на нього своє Я. Вчуватись — означає засвоювати предмет сприйняття, коли об'єкт виникає для мене через апперцептивну діяльність, коли діяльність вчувається, здається, що об'єкт виникає сам собою, він сам себе викликає завдяки такій діяльності. Вчуваючись у іншу людину, особа намагається віднайти у ній власні переживання. Спостерігаючи за героями екранного дійства, глядач на підсвідомому рівні прямує за героєм, подумки наслідуючи й співпереживаючи. Потім це може закріплюватися і на поведінковому рівні мімікою, жестами, поведінковими стереотипами. Відбувається ефект кіноестетичного зараження. Естетична насолода приходить поступово, коли глядач через проєкцію осягає спільність

між собою і героєм, переймаючись тим настроєм, який іде від кіногероя. Ці почуття підсилюються, коли особа наповнює їх переживання власним досвідом. Співучастю зі стражданням людей пояснюють альтруїстичну поведінку, коли людина, споглядаючи екранне дійство, переймається ним у тих моментах демонстрації документальних кадрів кінохроніки. Спостерігаючи за екранним дійством, людина випрацьовує здатність передбачити афективні реакції інших у конкретних ситуаціях через ототожнення й співчуття — переживання власних емоційних станів з приводу почуттів іншого.

Важливим для розуміння емпатії є вчення В. Дільтея про пізнання соціально-історичної, людської реальності, в яку, на відміну від природної, не треба вносити розмаїття, зв'язок і порядок. Явища культури взаємопов'язані й упорядковані вже до процесу пізнання, не у свідомості суб'єкта пізнання, а в живому осмисленні й тлумаченні соціально-культурної реальності тими людьми, які діють і живуть у ній [3]. Якщо йдеться про екранне дійство, то воно вже витлумачене режисером, акторами, оператором. Існують і “закони жанру”, власна мова й власне обличчя. Розкриття цієї іншої за типом реальності потребує не лише знань, а й життєвого досвіду. Тому тлумачення й розуміння екранного дійства — це цілісне усвідомлення духовного стану і його реконструкція на основі емпатії. Це вміння проникнути в інший світ — світ культури, інші образи світу, які часто відрізняються від сучасного не тільки історичними епохами, діючими у них персонажами, а й іншим за цінностями й наставленнями, логікою облаштування.

Екранне мистецтво зрештою намагається витлумачити той світ, який один для всіх, але по-різному відображається в образах світу, створених різними режисерами, уособлених різними акторами, сприйнятому глядачами з різним життєвим досвідом, наставленнями й цінностями. Можливо, ці зображення мають лише жанрове розрізнення і є зйомками одного й того ж пейзажу чи події різними операторами й зрежисовані різними режисерами. І так, і ні. Дійсно, цей світ відображається й осмислюється свідомістю по-різному. Внутрішні світи людей відрізняються не тільки й не стільки по тому, що вони створюються різними головами й існують у різних точках простору, а тим, що упредметнюють різний соціальний і культурний досвід.

Мистецька творчість уособлює різні культурні

світи, в яких живе людина, який є її внутрішнім світом. Історія, етнографія, соціальна психологія доводять, що в різних світах живуть люди різних культур і епох. Не тільки між мешканцями мегаполісу і, наприклад, племенем акуріо, про яке пише шведський дослідник Ян Ліндبلاد [7], а й поряд з нами в одному культурному середовищі існують інші смислові світи. Ще на початку XX ст. психологія довела, що світ дитини не бідніший, ніж у дорослих, тільки облаштований інакше і центрований навколо інших, ніж у дорослої людини, уявлень, переживань, цінностей. Цей світ має іншу логіку, ідеали, отже, потребує й іншого кіно. Дитячі мистецькі форми, анімація, дитяче та юнацьке кіно покликані відповідати життєвому світу дітей і підлітків.

На розрізнення жіночого й чоловічого світів указують сучасні гендерні дослідження. Ці відмінності відтворює кінодискурс, який у екранній формі намагається виокремити й міфопоетику, міфологію східних і західних інтерпретацій чоловічого й жіночого. Зокрема на це вказує досвід кінофестивалів: “...спільна для кіно Сходу й Заходу зацікавленість міфологією статі виявилась, передусім, через спроби її (цієї міфології) руйнації. Для авторів зі Сходу “революційність” у поглядах виявилась у визнанні права жінок на одностатеве кохання (“Риба й слон”), без ревізії традиційних рольових функцій чоловіка та жінки в соціумі. Західне кіно просунулось значно далі, торкаючись проблем рольових “рокіровок”, зокрема — травестії (“Королеви не плачуть”), навіть зміни стратегій статевої поведінки (“Хлопці з Венери”). Кіно не лише зображує, а й формує поведінкові гендерні стереотипи. “Наприклад, під час перегляду документальної стрічки “Хлопці з Венери” швейцарки Габріель Баур, героїні якої, обґрунтовуючи “непопулярність” жіночої статі, розкривають мотивації вибору іншої життєвої стратегії та знайомлять з “технікою” здолання фемінності на шляху до послідовної маскулінізації. У фіналі розумієш: найкращий парубок — це жінка” [4, 139].

Отже, висловлюючись філософською мовою, підлягає сумніву припущення єдиного, універсального поля смислів, на якому можна розташувати всі можливі прояви життєвих світів, але це не вказує на той факт, що розуміння й емпатія неможливі. На думку М. Бахтіна, розуміння є одним з видів буття думки у світі, коли вони влітаються у тканину людських відносин, з яких конструюється життє-

вий світ людей. У цій схемі емпатія може бути витлумаченою на підставі двох основних засновків. Перший стверджує, що сприйняття чужого душевного життя неможливе, бо думати, як Інший, можна тільки тоді, коли маєш досвід Іншого. Другий вважає, що знання про внутрішній світ Іншого можна отримати на підставі знання про власний внутрішній світ, який даний нам безпосередньо. Психологія намагається спростувати обидва ці твердження.

Здатність до емпатії проявляється вже в ранньому дитячому віці, набагато раніше, ніж усвідомлення власного Я. Дитина сприймає своїх батьків, братів і сестер як людей, котрим властиві певні наміри й почуття, задовго до того, як зрозуміє, хто вона є. Отже, емпатія генетично передує самосприйняттю власного Я і є більш фундаментальною, ніж само розуміння, з якого, відповідно до традиційної схеми, варто говорити про внутрішній світ інших людей. Ще Д. Юм доводив, що люди не можуть безпосередньо сприймати відносини причинності, а за звичкою відносять їх до сприйняття простого наслідування явищ у часі й подібних речей. Між іншим, психологічні експерименти доводять, що людина може сприймати не тільки причинність, а й більш складні відносини й процеси, до того ж саме сприймати, а не робити умовиводи в той чи інший спосіб.

Аналогічне відбувається у випадку сприйняття чужого душевного життя, зображуваного на екрані. Окремі прояви міміки не ізольовані, а першопочатково включені в контекст безпосереднього сприйняття цілісної емоції — здивування, радості, горя тощо. Дитяча психологія вказує на той факт, що дитина значно раніше починає сприймати вираз обличчя іншої людини (радість, горе, погрозу, ласку), ніж яскраві іграшки навколишнього світу. Дослідники архаїчних спільнот дійшли висновку, що сприйняття світу давніми людьми було емпатичним за суттю. Цей світ сприймався ними не як сукупність фіксованих властивостей і фізичних об'єктів, а як живе, емоційно забарвлене, таке що резонує сподіваннями й надіями людей. Це зображено в “Лісовій пісні” Лесі Українки, де лісовий світ виступає як щось спокійне й грізне, невмоліме й поступливе, жорстоке й милосердне.

Подібне емпатичне сприйняття реальності збереглося у фольклорі, глибинах народного духу, як деяка здатність існує в душі сучасної людини, проявляючись в емоційно-естетичному переживанні. Це свідчить на користь того, що емпатія є

першопочатковою, нередукованою й не може бути виведеною з конструктивних схем класичної раціональності. Вихідні рівні розуміння народжуються в тісному міжособовому спілкуванні, тоді як об'єктивне, безособове усвідомлення реальності як в колективному, так в індивідуальному мисленні є більш пізнім продуктом, який передбачає істотний розвиток самосвідомості, появу рефлексії. Емпатія як співпереживання передбачає розшифрування внутрішнього світу героя чи співрозмовника, за яким спостерігає глядач. Хоча це делікатна етична проблема, бо кожна людина має право на закритість внутрішнього життя.

Презумпція таємниці, незрозумілості, знаковості світу іншої людини є початком процесу емпатії. Він потребує не вправного інтерпретатора явищ чужого життя й чужої душі, а довіреної особи, пастора душі для Іншого. Входження в особистий світ Іншого передбачає завжди відкриття власного внутрішнього світу. Тут потрібна делікатність, відмова від стандартних оцінок і повага до тих сторін внутрішнього життя іншої людини, які хвилюють і тривожать її. Але в намаганні досягнути неповторний внутрішній світ іншої людини сучасна людина з острахом відчуває, що не має власного внутрішнього життя. Та радість, страх, горе, ненависть, любов, що є в її душі, — не її, не власне, а запозичене, сконструйоване, наприклад, екранними технологіями. Хіба не соціально-культурне середовище, “інженери людських душ” театру, музики, кіно, телебачення сучасно, по-інженерному розрахунково (не за логікою “техне”) конструюють ці душі? Вони щодня навчають нас, як треба любити й страждати, кого й за що ненавидіти, чому радіти. Подібні “мої” і водночас “нічі” стереотипи оцінки, уявлення, ідеали так тиснуть на внутрішній світ особи, що зрештою він може зникнути. Помножений на байдужість, “вплетену” в модний стереотиповий лексикон (мова, як відомо, — “дім буття” (М. Гайдеггер), він формує тип людських взаємин на зразок: “Навіщо ти мені це кажеш?”, “Твої проблеми”, “Роби, як знаєш”, який не потребує емпатії, для нього достатньо гри.

Сьогодні більш актуальною є проблема не сценічної чи мистецької гри, а гри як стилю, способу життя, хоча, як феномен суспільної практики, гра існує давно. Ритуальні ігри архаїчного періоду, дитячі ігри, ділові ігри дорослих — це ті необхідні ігри, які дозволяють розв'язати проблему розуміння Ін-

шого, проявити себе, виявити те, що було прихованим — у своїх партнерах, у тих речах, з якими йде гра. Гра дозволяє вийти за межі усталеного, за коло речей і відносин, серед яких перебуває людина. Граючи, особа відчуває здатність до нових справ і взаємодій, проєктуючи значення, шляхом усвідомленого чи неусвідомленого перенесення суб'єктом власних чи відомих йому властивостей, станів на зовнішні об'єкти. Цей процес є аутистичною проєкцією, за якої людина орієнтована на свою внутрішню картину світу, внутрішні критерії й оцінки. При цьому предметний зміст потреби включається в процес сприйняття, уяви. Роль емпатії тут очевидна. Включення речей у нові зв'язки вимагає від гравця вміння випрацювати нове ставлення до них, нового погляду на усталене. Людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і буває людиною лише тоді, коли грає, про це говорить філософія й цим опікується мистецтво, яке навчає грі та ілюструє грою (Ф. Шиллер, Х. Ортега-і-Гассет). Не лише сцена потребує гри, наслідування, а й більш складне мистецтво — мистецтво жити.

Аристотель у “Поетиці” розглядає наслідування як визначальну ознаку мистецтва, властиву людям з дитинства. Завдяки йому людина не лише оволодіває соціальним досвідом, а й досвідом отримувати насолоду. Механізм зараження покладено в основу особливої, необхідної саме в мистецтві художньої емоції — співпереживання художньому образу, яке є необхідною першопочатковою клітиною повноцінного акту взаємодії з мистецьким твором. Будь-яка емоція виникає як результат особливої оцінки чогось, що зрозуміле й оцінюється. Трагізм “Отелло”, “Анни Кареніної”, “Гамлета” “заражає” тим, що митець показав несправедливість як глибоко особисту, а реципієнт відгукнувся, резонуючи в такт мистецькому дійству. Мистецтво побудоване на грі. Ігрова структура властива будь-якій діяльності, якщо набуває естетичної цінності. Художньо-творчий акт поєднує доцільну діяльність та ігрову, тому творчість актора називають грою, а виконання соціальної ролі як мистецтво жити соціального актора. Мистецтво є пізнанням життя і “грою в життя”, а життя потребує мистецтва грати у різних пропорціях і різних жанрах.

Феномен гри допомагає онтологічно витлумачити феномен соціальної ролі, що через неї соціалізується “людина, яка грає” в соціальному просторі

за правилами. Завдяки грі, екзистенційні проблеми набувають експериментального характеру, а сама рольова гра постає як екзистенційний вибір і належить до сфери онтології. Після опублікування роботи Й. Гейзінги “Homo Ludens” гра розглядається як регулятор і коректор соціальної поведінки, надаючи їй організованого виміру. Для неї характерні: намагання відмежуватися від світу й від власного суперника, у якого ти намагаєшся виграти. Це і є той агон, дух змагання й суперництва як відкритого протистояння. Гейзінга змальовує ставлення Платона до участі “людини, яка грає” в ідеальній державі. Оскільки люди в ній вивільняються від проклятих життєвих потреб і можуть віддаватись “прекрасним іграм”, уподібнюючись у них самим богам і відтворюючи їх життя, то в цьому уподібненні особа є вільною. Але ця свобода стосується лише земних речей, а не ставлення до богів і законів, установлених державними правителями за волею богів, які смикають людину, як ляльку, за мотузки — закони, а тому навіть гра не може піднести людину до рівня Богів, вона вказує на її земну долю, дає тому, хто грає, вище відчуття міметичної свободи [13].

Для Й. Гейзінги будь-яка культура є грою, оскільки в ній людина долає залежність від природи, гра породжує культуру, а культура існує у формі гри. Він наводить такі характеристики гри: вихід за рамки природного буття, добровільність, оформленість у просторово-часовому континуумі. Перебіг гри відбувається у символах культури, вона надає упорядкованості й гармонії в соціальному просторі, породжує символи й цінності культури. Соціальні інститути, вказує Гейзінга, вкорінені в здатності людини до гри, яка містить мету в собі. Сучасні теоретики ігрової концепції констатують, що гра є кінцевою метою людського існування, оскільки містить у собі всю дійсність. Тобто вся соціальна поведінка тою чи тою мірою є сценарієм п'єси, яку грають люди, відтворюючи суспільні зв'язки й соціальні інститути (Г. Парсонс, Д. Морено). Гра — проблема філософської антропології, гра вводить людину в соціальний простір, задає статус, роль, правила, сценарій, звертає увагу на феноменологію ролі, допомагає проникнути у смисл свободи і відповідальності за ролі, які відрізняються від свободи й відповідальності, що отримує людина за правилами гри детермінованими ззовні, тобто соціумом [6]. Таким чином, ігрові форми людської життєдіяльності — той медіум, у якому перебуває й

розвивається особа, проживаючи життя в образах, вдягаючи маски, творить спільний смисловий культурний простір, чинить опір намаганням знівельувати індивідуальне. Мистецьке відображення світу пов'язане з “внутрішнім досвідом” мистецької свідомості, яка, своєю чергою, соціально зумовлена. Однак, варто звернути увагу на те, що мистецька свідомість не лише визначає рівень філософського пізнання світу, вона присутня в самому пізнанні, й ця присутність робить можливою інтерпретацію “внутрішнього досвіду”, досвіду митця як соціального, спрямованого на пошук смислу.

Сприйняття, розглянуте як феномен свідомості, має власне буття. Буттєвість сприйняття — це, передусім, укоріненість серед речей світу, обумовленість світом та існування на межі світу й людини. Таким чином, сприйняття пов'язане із сущим, воно робить суще буттєвим, облаштовуючи світ так, як вважає за потрібне. Іntenціональність сприйняття дозволяє включати в нього частину світу як підставу [4]. Якщо людина сприймає щось, вона встановлює такі відносини зі світом, що дозволяють вести мову про творення цього світу з уяви. Факт культури, мистецький факт, що переживається особою, — це завжди індивідуальна версія універсального культурного коду. Якщо проста перцепція є проривом світу у внутрішній стан людини, то сприйняття знаходиться на межі між внутрішнім і зовнішнім світами. Таким чином, сприйняття має екзистенційну навантаженість і поряд з цим репрезентує бачене, дозволяючи переживати мистецький акт, явлений в ефекті присутності. Важливо зрозуміти, яким чином мистецький твір присутній у сприйнятті. З одного боку, сприйняття — це аподиктична очевидність, яка має конкретний зміст і місце в горизонті бачення. З іншого боку, сприйняття передбачає участь суб'єктивності в концентрованому вигляді.

Подібне тлумачення факту сприйняття у феноменологічній редукції ставить проблему відповідності сприйняття світові речей. Це можуть бути фантоми свідомості, ілюзії, симулятивні утворення, мультиплікація образів — копії реальності, яка не може претендувати на присутність світу у свідомості [1]. Як будь-який образ, сприйняття є знак і горизонт його функціонування як знака — просторовість з відповідними характеристиками: структурністю, протяжністю, способом організації елементів. Співмірність зображуваного й того, що зображує, співвідносяться як переживання

суб'єкта й переживана реальність. Саме феноменологічний підхід знімає проблему входження світу в свідомість суб'єкта, оскільки саме акти свідомості апріорно покладаються як репрезентанти буття, як явлення буття. Водночас, необхідно пам'ятати про те, що під час сприйняття ми завжди маємо справу з деяким нередукованим виявом речі, що дає змогу поєднати відчуття й рефлексію. Саме екзистенціальна мотивація у сприйнятті, налаштованості на світ дозволяє розрізнити просто відображення й переживання художнього акту у відображенні [8].

Операція редукції сприйняття можлива в результаті захоплення суб'єкта предметом, художнім фактом, мистецьким дійством настільки, що стирається, зникає взаємна відчуженість і відкривається істина. Це вже не одиничний акт переживання, а феномен свідомості й екзистенційна подія. Простір свідомості виокремлює сприйняття як простір усередині себе, як інтервал свідомості, місце переживання у сприйнятті, простір у свідомості з його топологією. Так, наприклад, вдивляючись у полотно майстра, переглядаючи відеоряд на екрані, людина опиняється між двома фрагментами життєвого проекту (“до” і “після”). Перериваючи існування як плінність, сприйняття заповнюється непередбачуваною ситуацією. Нове відчуття заповнює новий інтервал у бутті, стаючи його змістом. Захоплюючись видовищем, свідомість стає проникною для світу речей. Предмет сприйняття не існує відсторонено як предмет взагалі, а є частиною самоідентифікації людини: вона співпереживає лише тому дійству чи мистецькому факту, які резонують з її душою, викликають відповідну реакцію. Так, коли людина починає згадувати улюблений фільм чи картину художника, яка “перевернула душу”, то вона незмінно буде ідентифікувати себе в цій ситуації як таку, що була “під враженням” баченого. Це означає, що в інтервалі сприйняття її існування певним чином оформлюється мистецьким фактом, подією, їх присутністю у світі як співбуттєвих феноменів [9].

Отже, виникає питання організації внутрішнього, іманентного простору сприйняття. Інакше кажучи, опросторовується свідомість, коли мистецькі факти не просто зорієнтовані на ставлення до бачення в той чи інший спосіб, а саме сприйняття мистецьких фактів стає принципом існування. Це своєрідне ландшафтне бачення, яке має свою специфіку, відрізняє його від усякого іншого. Ландшафтне бачення має характерні ознаки: залежність від гори-

зонту, який створює ефект подієвості, рельєфність. Нерівний простір, ідеально пристосований для різноманітних сенсорних ефектів, частина мистецького світу доступна у спогляданні й переживанні, яка, своєю чергою, визначається можливостями особи відчувати й переживати. Так, картини імпресіоністів з їх зображенням предметів прозорими й проникними, зумовлюють особливий тип сприйняття без системи візуальних пріоритетів, оскільки предмети на них втрачають чіткі обриси, розчиняються, змішуються, проступаючи один крізь одного, коли глибина виливається на поверхню, яка перетворюється на тонкий шар повітря.

Ідея ландшафту передбачає ту проникливу інтуїцію сутності, яка слугує підставою в горизонті означеного ландшафту чи причиною саме такого бачення, засновком події. Ландшафт горизонтальний і організується за принципом синхронності сприйняття різних предметів у їх розміщеності. Щоб простір перетворився на ландшафт, він повинен сприйматись у єдності своїх проявів. Усі його складки, розлами повинні утворювати поле певного існування, бути одночасно залучені до розгортання якогось дійства. Можливість бути охопленими поглядом у цій належності до загальної ідеї означає для елементів ландшафту втрату фрагментарності заради утворення цілого — горизонту бачення. Ландшафти різняться між собою: географічний ландшафт — це рельєф, в літературі образ світу, в малюванні — символ світу, в театральній декорації — місце дії. Ландшафтне бачення вимагає інтуїції, яка здатна схопити сутність у достовірності її присутності. Інтуїція випрацьовується в здатності охоплювати поглядом ландшафт, коли особа спроможна відтворити світ у рамках інтервалу своєї чуттєвості, знаходячись у центрі, споглядати довкола [2].

Мистецький ландшафт має властивість репрезентувати собою світ, усі його можливі ландшафти, завдяки тому, що є концентрованою формою зображення світу, його засвоєнням в окремих образах і цілих блоках простору, де кожна окрема якість, як щось випробоване, взаємообумовлюється іншими якостями того, хто сприймає. Водночас фрагменти “горизонтальної картини” неминуче повідомляють про щось іще, що не належить до сприйняття як його реальна частина і без якої актуальне сприйняття не відбулося б. Саме ландшафт уособлює культурні смисли й населений культурною символікою, яка заявляє про просторові підстави належності до

світу певної культури. Культурна діяльність з продукування культурних символів і смислів є родовою функцією людини, а культурний ландшафт є способом облаштування світу, характерним для певної культури і місцем існування людини в цій реальності, які уособлені в її архетипових образах.

Сприйняття — це не просто переживання явищ культури в зв'язку з певним місцем — точкою суб'єктивного самостояння особи, а й знаходження всередині поля сприйняття. Це визначається тим, що сприйняття неможливе ззовні, з якоїсь точки простору, а вимагає безпосередньої участі особи в акті сприйняття. Простір сприйняття розташовується навколо того, хто сприймає. У момент сприйняття переживання того, що сприймається, розгортається як своєрідний буттєвий регіон, у якому людина існує чи, як зауважує М. Гайдеггер, розташовується. У “Пролегоменах до історії поняття часу” структури оточуючого виводяться Гайдеггером з трьох феноменів: віддаленість, місцевість, орієнтація [12]. Віддалення покликане означити міру віддаленості речі від особи в її екзистенціальному просторі. Коли ми говоримо, що нам щось близьке, це означає, що річ знаходиться в горизонті нашої екзистенційної турботи. Воістину, біблійна мудрість, що найдовший шлях — шлях до найближчої людини, спрацьовує в екзистенційному просторі сприйняття.

Сприйняття характеризується тим, що воно, з одного боку, розкриває предмет переживання в його безпосередній присутності, а з іншого — не усуває першопочаткового протистояння людини й світу. Онтологічна вкоріненість сприйняття у феномені дистанціювання зберігає людину і світ її сприйняття як суверенні сутності. Простір між людиною й дійством, яке на неї вплинуло, утворює поле взаємного тяжіння. Воно насичене імпульсами зацікавленості дійством та імпульсами резонування феномену сприйнятого. Як екзистенційний акт простір між тим, хто сприймає, і тим, що сприймається, вказує на те, що культурний факт належить, передусім, світу культури, а вже потім є набутком духовного життя особи. Потрібна розвинута здатність сприйняття або талант відчуття мистецтва, щоб мати можливість з різних вражень від перегляду творів мистецтва, ознайомлення з ними конструювати власне феноменальне поле духовного, адже інше залишається “за кадром” сприйняття і може зацікавити ще когось, бо є надбанням імпер-

сонального світу культури, факти якої для когось мають значення, а для когось не означають нічого.

Місцевість указує на спрямування інтенції, стурбованості й становить сутність орієнтації в просторі. Місцевість дії для людини вказує, куди спрямований погляд, власне, це те, що можна означити як екзистенційні координати дійства, спрямованість інтенції. Місце враження від мистецького дійства й простір сприйняття є точками перетину, спрямованого на певний об'єкт, а предмет сприйняття є лише позапросторовою, позачасовою сутністю. "Homo percipiens" — "людина, яка сприймає" — це, передусім, тіло серед тіл у світі просторовості. Для того, щоб випробувати враження від зустрічі з деяким мистецьким дійством, людина повинна сприймати його зором, знаходячись перед ним: картиною, екраном, театральним дійством. Тому для визначення місця людини, що сприймає як суб'єкта, а також місця враження від об'єкта самих лише трансцендентних факторів недостатньо. Будь-який феномен повинен мати свої координати, завдяки яким він може бути буттєво усталеним, тобто мати просторові структури як такі, які можуть бути розглянуті в категоріях співвіднесеності, розташованості. У цьому полягає екзистенційний та онтологічний смисл будь-якого простору. Тому, визначаючи місце феномену свідомості, необхідно це враховувати.

У тому випадку, коли щось розглядається як річ, ми неминуче маємо справу з речами серед речей, місце якої у просторі — це сукупність координат. У такому розумінні сприйняття не може мати місця й саме не є ним, оскільки для того, щоб стати сприйнятим, інтер'єр, настроїв недостатні, щоб повернутись в місце сприйняття, бо простір сприйняття ірреальний, не-місце, яке має власні специфічні виміри. Таким чином, аналіз простору враження від сприйняття не вказує на його місцезнаходження, а лише відсилає до місцезнаходження суб'єкта. Тому є сенс звернутися до внутрішнього простору враження від сприйняття суб'єкта, що сприймає. Це є місце, пункт, у якому людина здійснює онтологічне, до всякого сприйняття, досягнення власного існування. Тоді можна сказати, що місце суб'єкта скрізь і ніде одночасно, оскільки кожен крок, погляд, завдяки яким суб'єкт укорінюється в світі, "захоплює" простір для себе, відразу ж залишаючи його [10, 498–499].

Визначення місця через "точку нульової

суб'єктивності", за Гуссерлем, є місцем, де існує лише моє "cogito". Не виражене нічим емпіричним, не може бути визначеним у категоріях співвіднесеності, чого вимагає просторова реальність. Однак, сприйняття, точніше, стан того, хто сприймає, характеризується як імпульс, блискавка, просвітлення, емоція тощо. Це стан, коли "в нас самих обрив зримого миттєво розривається... і крізь його розриви віє нетутешнім поривом", "стягнутим до атома часу" [11, 37]. У сприйнятті світ уособлюється у фактичному існуванні того, хто сприймає таким чином, що межа між сприйняттям і буттям зникає. У сприйнятті предмет стає близьким і зумовлює потребу розшифрувати його як знак.

Розшифровування знаків-образів може здійснюватися різними шляхами: суб'єктивним розглядом, намаганням відстороненого аналізу ззовні, редукційним, який потребує певного зусилля, щоб вилучити смисл. Така поєднаність з відображенням, як правило, має першопочатком первинний досвід віднайдення певної речі чи явища як феноменальної події, що має подвійне кодування: з одного боку, самодостатня й не потребує пояснення, з іншого, вказує на принципово нове, не доступне для почуттів. Однак, це не робить сприйняття цілком індивідуальним актом, власне сприйняття можливе тим, що орієнтоване на віднайдення певної закономірності, порядку речей, що вислизає в ситуації повсякденної її неартикульованості.

Ефект сприйняття існує вже не як факт культури, наближений до особи інтенційною стурбованістю, а, передусім, тому, що те, що турбує, обґрунтоване поглядом, виникає в просторі сприйняття й існує там для людини, услід за її інтенцією. Парадоксальність такої послідовності сприйняття у тому, що речі, які існують у сприйнятті як безпосередні причини й наслідки один одного, в "об'єктивному" світі не мають такого взаємозв'язку. Таким чином, сприйняття є місцем розриву звичайної каузальності й простором каузальності парадоксальної. Мистецьке дійство стає єдиною реальністю у певний момент, тоді як як сприйнятий актуально знак цього дійства відходить у минуле, як його причина — на периферію відчуття героя. Отже, можна зробити висновок про те, що простір сприйняття — це своєрідне місце, в якому знаходиться суб'єкт сприйняття в момент переживання мистецького дійства. Особливостями цього місця є неможливість існування як чогось особливого, вільного від власного

“наповнення” і незводимість сутності сприйняття до цього наповнення, що робить його пунктом життя свідомості, маючи на меті розгортання внутрішнього простору. Привабливість сприйняття у враженні як його оберігального начала, порушення в лінійності сприйняття послідовної каузальності й опросторовування часових миттєвостей. У цьому моменті людина не просто існує, а явлена цілісно. Такий значний екзистенційний статус місцевості сприйняття, поєднаний з її онтологічним статусом, стає місцем зустрічі людини й світу. Але сприйняття все-таки залишається поза простором, бо не знаходиться ніде, а ніби перебуває в неозначеному топологією місці.

Висновки. В умовах глобалізації та локалізації культурного життя людей екранні мистецтва є тим символічним простором, який культивує, формує певний спосіб сприйняття та мислення. Екранні мистецтва є важливим феноменом міжнародного інформаційного простору, засобом міжкультурної комунікації, результатом сповідання певної системи цінностей. Телебачення, кіно, відео як сучасні технології передавання інформації беруть активну участь у інформаційному обміні і є складовими інформаційного потоку. Попри відверту умовність продукту, кінодискурс є особливою формою знання про світ, об’єктивацією сприйняття сучасником навколишнього світу. Феноменологія сприйняття починається з процесу сприйняття як першопочаткового акту мислення в актуальних для свідомості категоріях. При цьому індивідуальне сприйняття в суспільстві завжди детерміноване суспільством, культурою (цінності, норми, міфи). Процес сприйняття в умовах постмодерністської множини реальностей вимагає вміння привести до тотожності актуальні й минулі сприйняття, коли відбувається

визначення індивідуальної ідентичності, вибору актуальної реальності, прогнозування майбутнього. Оскільки сучасна кіноіндустрія включає у сферу своєї активності й сучасні інформаційні технології, вирішальним чинником успіху фільму є реакція глядацької аудиторії. Кіно- і відеопродукція циркулюють на ринку символічної продукції за ринковою логікою. Тому такі традиційні критерії якості, як художня мова, ідейний зміст, професіоналізм поступаються таким чинникам, як тема, кастинг, спецефекти. Це та тенденція, яку помітив Ж.-Ф. Ліотар у науці: зміщення уваги від мети до засобу, від самовиразу до успіху. Поряд з думкою експертів, фаховою експертизою існують кількісні виміри: касовість, рейтинг. Автором кінопродукту стає не тільки творчий колектив, а й численні соціальні агенти (фінансові, культурні), споживачі як соціальні типи (любители трилерів, серіалів; або домогосподарки, діти, підлітки, пенсіонери тощо).

Сучасний кінодискурс діагностує сприйняття реальності у своєрідному полілозі, де інтерпретуються й переінтерпретуються такі категорії: час, простір, минуле, теперішнє, майбутнє, можливе, неможливе, допустиме, заохочуване, чоловіче, жіноче, влада, кохання тощо. Кіно творить реальність з допомогою образів. Ефект присутності, сучасні технології об’ємного звуку дозволяють встановлювати релевантності. Людина впізнає себе в героях фільму, тим самим наближаючи й засвоюючи сфери фізичного, соціального та інших просторів, недоступних повсякденності. Кінодискурс стає джерелом знання, своєрідною епістемологічною моделлю, існуючи поряд з іншими його формами. Зразки сприйняття, типи героїв, стилі поведінки, культурні зразки на кінострічках не більше й не менше реальні, ніж факти в інформаційних повідомленнях.

Література:

1. Гуссерль Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль. – М., 1999.
2. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль // Собр. соч. – Т. 1. – М., 1994.
3. Дильтей В. Введение в науки о духе / В. Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М., 1987.
4. Дюфрен М. О Морисе Мерло-Понти / М. Дюфрен // Интенциональность и интертекстуальность. – Томск, 1998. – С. 96–109.
5. Зубавіна І. Берлінале’52: щоденний дискурс / І. Зубавіна // KINO-KOLO. – 2002 (14). – С. 138–139.
6. Корабльова Н. С. Багатомірність ролівої реальності: ролі і маски – лик і личина / Н. С. Корабльова. – Харків, 2000. – 312 с.
7. Линдبلاد Я. Человек – ты, я и первозданный / Я. Линдبلاد. – М., 1991.
8. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М., 1992. – 364 с.
9. Мерло-Понти М. Феноменология сприйняття / М. Мерло-Понти. – К.: Український центр духовної культури, 2001. – 552 с.
10. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Ж. П. Сартр. – М., 2000. – 388 с.
11. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М., 1994. – 354 с.
12. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер. – Томск, 1998. – 362 с.
13. Хейзинга И. Homo ludens / И. Хейзинга // И. Хейзинга. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – 342 с.
14. Шеллер Макс. Положение человека в Космосе / Макс Шеллер // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М., 1988.