

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ФАКУЛЬТЕТ ТУРИЗМУ

Кафедра управління соціокультурною діяльністю, шоу-бізнесу та
івентменеджменту

ДИПЛОМНА РОБОТА

бакалавр
(освітній рівень)

на тему:

**«ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КІНОМИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ»**

Виконала: студентка IV курсу, групи
МСДз - 41
спеціальності_028 Менеджмент
соціокультурної діяльності
Пилипчук Анастасія
(прізвище та ініціали студента)

Керівник Вичівський П.П.
(прізвище та ініціали)
Рецензент_к.і.н., доц. Новосьолов
О.В.
(прізвище та ініціали)

Івано-Франківськ – 2023 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КІНОМИСТЕЦТВА	
1.1. Кінематограф як вид мистецтва.....	5
1.2. Історія світового кіно.....	11
РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ	
2.1. Кіно як соціокультурне явище.....	19
2.2. Роль кінематографу у сучасному соціокультурному просторі.....	24
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ У ЖИТТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА	
3.1. Соціальні функції кінематографу.....	31
3.2. Роль кінематографу у системі соціальної комунікації.....	35
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вступивши у XXI століття, кінематограф відкрив друге століття своєї історії. Безперечно, що в ньому знайшли своє відображення не лише образнохудожні та техніко-технологічні новації новітнього історичного моменту, а й філософсько-естетичні та ментальні зміни, властиві сучасній цивілізації. Все це вимагає усвідомлення та нової класифікації тих художніх процесів та явищ, які принесло із собою кіно і, перш за все, як частина мистецтва.

Прийнято вважати, що кіно є наймолодшим із усіх відомих на сьогоднішній день мистецтв. Кіно – порівняно молодий вид мистецтва. Йому трохи більше ста років – дитячий вік у порівнянні з традиційними мистецтвами: музикою, живописом, літературою, хореографією, театром, історія яких обчислюється тисячоліттями. Проте, за цей термін воно примудрилося пройти стрімкий шлях від технічного атракціону до повноправного мистецтва, що відрізняється очевидною мистецькою самобутністю. Кіно виросло з ярмаркового балагану і спочатку поблажливо розглядалося як примітивна розвага для народу. Проте, невдовзі з'ясувалося, що в ньому закладено чималий художній потенціал, що вже в ранніх німих фільмах можна було простежити.

Об'єктом дослідження є особливості розвитку кіномистецтво.

Предмет дослідження є сучасні тенденції розвитку кіномистецтво як складової соціокультурного середовища сучасної людини.

Мета роботи полягає у дослідженні механізмів розвитку кіномистецтво як складової соціокультурного середовища сучасної людини. Для реалізації зазначеної мети необхідно виконати ряд **завдань**:

- висвітлити роль кінематографу як виду мистецтва;
- дослідити історію світового кіно;
- простежити роль кіно як соціокультурного явища;
- виокремити роль кінематографу у сучасному соціокультурному просторі;
- розглянути соціальні функції кінематографу;
- проаналізувати роль кінематографу у системі соціальної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історико-теоретичний фундамент кіно розкривається дослідженнями: А. Рейтблата, М. Хренова, Ю. Цив'яна, М. Ямпольського, а також класичними роботами: Т. Адорно, А. Базена, В. Беньяміна, З. Кракауера, Ю. Лотмана, Е. Морено. Аналіз сучасної ситуації взаємовпливу кіно і суспільства здійснюється на базі положень сучасних українських (Н. Костенко, Ю. Сороки, Р. Шульги) дослідників. В обґрунтуванні кіно як соціокультурного явища, багатогранного, але єдиного феномена культури ХХ століття, використовувалися розробки: Е. Бобринської, Х. Гумбрехта, Ж. Дельоза, А. Монтегю, В. Флюссера, М. Хренова, М. Ямпольського.

Методологічна база дослідження обумовлена предметом та об'єктом, що призвело до використання таких наукових методів: теоретичні - аналіз наукової літератури, узагальнення, класифікації, синтез, порівняльний метод, індукція, дедукція. Практичні: опис, PEST - аналіз, SWOT - аналіз, аналіз просування, моделювання.

Практичне значення отриманих результатів. Практична значимість дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути застосовані широким колом спеціалістів соціокультурної сфери, а також студентами на науковцями які займаються дослідженням даної проблематики.

Структура роботи. Випускова кваліфікаційна (бакалаврська) робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел і літератури.

РОЗДІЛ І. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КІНОМИСТЕЦТВА

1.1. Кіноматограф як вид мистецтва

Кіно – порівняно молодий вид мистецтва. Йому трохи більше ста років – дитячий вік у порівнянні з традиційними мистецтвами: музикою, живописом, літературою, хореографією, театром, історія яких обчислюється тисячоліттями. Проте, за цей термін воно примудрилося пройти стрімкий шлях від технічного атракціону до повноправного мистецтва, що відрізняється очевидною мистецькою самобутністю. Кіно виростало з ярмаркового балагану і спочатку поблажливо розглядалося як примітивна розвага для народу. Проте, невдовзі з'ясувалося, що в ньому закладено чималий художній потенціал, що вже в ранніх німих фільмах Д.У. Гріффіта, Ч. Чапліна та С. Ейзенштейна можна було простежити. За універсальністю відображення життя сьогоденній кінематограф наблизився до літератури.

Поява кіно була зумовлена як досягненнями науково-технічного прогресу, воно було викликано в життя перш за все потребами розвитку художньої культури. Йдеться про давню мрію людини «оживити» зображення і дати зоровим образам ще один вимір - час. Крім того, слід зазначити характерне для мистецтва на рубежі XIX-XX ст. прагнення граничної документально-фотографічної достовірності, натуральності художнього образу його абсолютної зовнішньої адекватності, реальної дійсності. Була і ще одна причина - соціально-педагогічного характеру: потреба суспільства в масових формах культури як засобу соціалізації та організації дозвілля, що стало особливо актуальним у зв'язку з небаченими раніше масштабами міграції населення із села до міста, з країни до країни, з континенту на континент [16, с. 25].

Кіно завдяки своїм специфічним можливостям змогло задовольнити всі ці потреби, з'явившись одночасно із дешевим масовим видовищем, і впливовим фактором соціалізації, а згодом і доступним для широкої аудиторії новим видом мистецтва, що стрімко розвивається. Художня природа кінематографа може бути охарактеризована за допомогою ряду взаємодій, які взаємодоповнюють одне

одного: кіно - мистецтво синтетичне, просторово-часове, звукоглядне (аудіовізуальне), фотографічне, технічне, монтажне тощо. Кіно, в першу чергу, синтетичне мистецтво, тобто інтегрує виразні можливості інших мистецтв.

Аналізуючи внутрішню будову світу мистецтв, М.С. Кагаї виділяє за способом формоутворення три класи мистецтв: просторові, тимчасові та просторово-часові. До просторових відносяться статично-речові образотворчі та архітектонічні мистецтва, до тимчасових - словесні та музичні, буття яких носить процесуальний, позапросторовий характер, а сукупність просторово-часових складає сімейства акторських і хореографічних мистецтв, що відтворюють властиву життєвій реальності і єдність матеріальної.

Кіномистецтво інтегрує художні можливості і просторових, і тимчасових, і просторово-часових мистецтв, являючи собою новий синтетичний вид мистецтва, образи якого, функціонуючи в координатах простору та часу, створюють унікальну художню модель життя у всьому різноманітті її соціальних та духовних проявів [16, с. 27].

Звичайно, кіно не єдине синтетичне мистецтво, в цій якості воно успадковує насамперед досвід театру, який поєднує в єдине ціле такі складові, як література (словесна основа вистави - п'єса), акторська гра, образотворче мистецтво (декорації, костюми, грим), музика, танець. Однак на відміну від театру, кіно об'єднало художні компоненти, що входять до його складу, на технічній основі і явило собою, по суті, синтез мистецтв і техніки. Щоправда, до технічних засобів вдаються і музика, і театр, і пластичні мистецтва, не театр без сценічної машинерії може обійтися - кіномистецтва ж без знімальної, проекційної, звукозаписної апаратури просто немає. Втім, уточнимо: дитя технічного прогресу - «оживше» фотозображення - це, звичайно, вже кіно, але ще не кіномистецтво. Ось чому після порівняно недовгого періоду захоплення своїми унікальними можливостями фіксації реальності, що рухається, кіно починає освоювати досвід старших мистецтв і все ширше використовує їх виразні засоби. За лічені роки воно пройшло шлях від фотографічної реєстрації факту прибуття поїзда до спроб екранізувати шедеври світової літератури. Вже 1907-1909 рр. в західноєвропейських країнах з'явилися кіноверсії «Гамлета»,

«Отелло», «Ромео і Джульєтти», трохи пізніше - романів В. Гюго, Е. Золя та ін. Зрозуміло, що це були не більше ніж ілюстрації, братися за такі твори було щонайменше нахабством. Проте зроблені зусилля, незважаючи на більш ніж скромні результати, не виявилися марними.

Синтез різнопланових художніх елементів у кінообразі не був їх механічною сумою, а був новим естетичним цілим, що функціонує за своїми власними законами. Специфіка кіно як цілого елементу зумовила специфіку його складових частин. Перед кожним із доданків кіносинтезу - літературою, образотворчим мистецтвом, акторською грою, музикою - були поставлені нові художні завдання. І в результаті в структурі кінотвору вони виступили вже в новій якості: з'явилися новий вид літератури - кінодраматургія, новий різновид музики - кіномузика, новий стиль акторської гри. Відповідно виникли нові творчі професії, пов'язані з кіно: кінодраматург (сценарист), кіноактор, кінооператор та ін. [23, с. 144].

Кожне з мистецтв, що входять до кіносинтезу, залишається самим собою, але набуває нової якості. Різномірні елементи фільму взаємопроникають один в одного, народжуючи цілісні екранні образи, які лише уможливлено можна роз'єднати на їх складові. У самому фільмі жоден з його компонентів не має автономії, хоча поза фільмом вони можуть бути представлені як відносно самостійні явища: кіноескізи експонуються на виставках, кіномузика звучить у концертах, кіносценарії публікуються в альманахах, журналах, окремими виданнями.

Елементи кіносинтезу щоразу поєднуються у різних комбінаціях та відносинах. Якийсь із них може набути домінуючого значення, тим самим визначаючи жанровостилістичну своєрідність фільму. За критерієм художньої складової домінанти розрізняють: літературно-оповідальний кінематограф - «Журналіст», «Любити людину» (С. Герасимов), «Ваш син і брат», «Пічки-лавочки», «Калина червона» (В. Шукшин), «Початок», «Прошу слова» (Г. Панфілов); музично-хореографічний - «Кармен», «Зачароване кохання» (К. Саура), «Бал» (Е. Скола), «Солодка Чаріті», «Весь цей джаз» (Б. Фосс), «Мелодії Верійського кварталу» (Г.Шенгелая); театральньо-акторський («розмовний») –

«Дванадцять розгніваних чоловіків» (С. Люмет), «Марі-Жовтень» (Ж. Дювів'є); мальовничо-операторський – «Тіні забутих предків» (С. Параджанов), «Вечір напередодні Івана Купала» (Ю. Ілленко), «Біг іноходця» (С. Урусевський), «Дерево бажання» (Т. Абуладзе).

Збагативши себе виразними засобами суміжних мистецтв, кіно постало перед необхідністю визначити: а в чому ж полягає його естетична першооснова? Без яких компонентів воно може обійтися, не переставши бути самим собою? І виявилось, що в принципі можна обійтися без слова, і без актора, і без декорацій, і без музики. Звичайно, всі ці виразні засоби збагачують кінообраз, роблять його змістовнішим і багатограннішим, і сучасне кіномистецтво від них, звичайно, не відмовиться. Йдеться про принципову можливість зробити фільм «чисто» кінематографічними засобами [23, с. 145].

Кінорежисер Отар Іоселіані якось розповів про свою спробу зняти десятихвилинний німий фільм... про воду. Оператор знімав дощ, краплі, що падали з дахів, снігопад, снігом покриті гори і долини, снігові обвали та лавини - все це тануло, текло, перетворювалося на бурхливі потоки, що бігли з гір, зливалися в струмки, річки: він знімав повінь, затоплені будинки, дерева - все перетворювалося на велику річку, яка текла широко і спокійно, наближаючись до гирла, потім була дельта і було море. Цим фільм скінчиться. І розповівши це, режисер підкреслив: багато явищ, скільки їх не описуй, не справляють жодного враження; зате вони справляють сильне враження, коли розгортаються перед глядачами на екрані у певному темпі, ритмі, маючи свій тональний малюнок.

Тепер звернемося до іншого синтетичного мистецтва – театру. Від чого може відмовитися театр, чим може пожертвувати, не втративши при цьому своєї сутності? У принципі, театр може обійтися без сцени, декорацій, костюмів, музики, навіть звучання слова, обмежившись пантомімою. Без одного лише не може – без актора. В акторській творчості, що здійснюється на очах у глядача у безпосередній взаємодії з ним і укладено природу театру. У кіно ж, як вважає режисер М. Антоніоні, «актор це елемент зображення, і далеко не завжди найважливіший». Більше того, як переконливо показав О. Іоселіані, кіно може взагалі відмовитися від актора, від людини у кадрі, і це все одно буде кіно. Однак

фізичну відсутність на екрані людини-актора не слід трактувати як байдужість кіно до людини. По суті, кінематограф - це особливий спосіб трансляції духовної інформації, який здійснимий і без людини-актора, і без промови, що звучить, - опосередковано, через зображення природного середовища. Світ на екрані – це завжди «олюднений» світ, побачений крізь призму людських ідеалів та стосунків.

Основу кіносинтезу становить зображення, поза зоривим рядом кіно не існує. І все-таки предметом кіномистецтва є зображення, що не рухається як таке, а передається ним рух часу. Недосвідченій людині це твердження в першу мить, швидше за все, здається незрозумілим, навіть безглуздим. Але вдумаємося в наступні формулювання, які намагаються «вхопити» сутність кіномистецтва, до речі, що належать різним людям: «мистецтво часу у формах простору», «основа кіно - протягом часу всередині кадру», екранне зображення, що рухається в часі і просторі» [1, с. 89].

А. Тарковський писав, що кінематографу «вдається зафіксувати час у його зовнішніх, чуттєвих прикметах. Тому час у кінематографі стає основою основ, подібно до того, як у музиці такою основою виявляється звук, у живописі – колір, у драмі – характер». Перебіг часу передається на екрані зміною реальності, що її відображає, її об'єктів і явищ, чи то розпускається або в'яне квітка, порив вітру, що залишає бриж на поверхні озера, або падаюча чашка, що розбивається.

Однак кінооб'єктиву доступне і внутрішнє, душевне життя людини, динаміка його думок і почуттів, яким на екрані повинен бути знайдений звукоглядний еквівалент. Сучасне кіно – звукоглядне мистецтво. В даному випадку мається на увазі не просто «озвучене» зображення, а синтез зображення та звуку, що породжує якісно нове явище, яке не зводиться до його складових. Звукоглядні образи сучасного фільму суттєво розширили можливості екранного втілення часу, який у кінематографі, як було зазначено, є предметом художнього пізнання, фіксації та збереження.

На жаль, іноді відбувається підміна понять: фототрафічність екранного зображення інтерпретується як механічне, протокольне, по суті натуралістичне відображення дії. Насправді фотографічність - один із засобів створення кінообразу, що виключає можливості трансформації відображуваної природи,

створення форм, далеких від життєвої правдоподібності, у тому числі і фотографічними способами (використання спеціальної оптики, хімічна обробка плівки тощо). Тому кіномистецтву доступні й фантастика і шарж, і гротеск та інші засоби художньої умовності.

Кіно нерідко сприймається як саме життя, схоплене зненацька, «побачене з вікна». Але це не так: життя на екрані змодельовано за законами мистецтва. Кінообраз може взагалі не мати прототипу насправді, а бути сконструйований з її елементів, відбитих на плівці. Кіно, на відміну від театру, здатне переконливо і достовірно уявити те, чого ніколи не було як події, як факту, чого в принципі не могло бути в реальному світі, а було створено за монтажним столом або комп'ютерною графікою [1, с. 91].

Театральна вистава – це реальна подія, те, що відбувається на очах глядача, який є одночасно і свідком, і учасником творчого процесу, впливаючи на його характер своєю реакцією: оплесками, сміхом, покашлюванням. Театр - це насамперед безпосередній контакт, живе, а не ілюзорне спілкування, постійний зворотний зв'язок між залом для глядачів і сценою - те, що не в змозі буде відтворити ніяке голографічне кіно майбутнього. Кожна театральна вистава унікальна у своїй неповторності, єдиності. Театральний спектакль має здатність трансформуватися, відгукуючись на імпульси залу для глядачів, розвиватися, удосконалюватися і, на жаль, старіти, «втомлюватися», втрачати колишню енергію. Фільм і через сорок років залишається абсолютно незмінним. Старіє глядач, змінюється сприйняття фільму, ставлення до нього, але не сам фільм.

Незважаючи на звичність вираження «спілкування з екраном», про таке можна говорити лише умовно, маючи на увазі, з одного боку, вплив кіно на глядача, а з іншого - емоційний відгук останнього, уявний діалог із творцями фільму, активність і схвильованість сприйняття, що, однак, ніяк не може вплинути на творчий процес. Кінематограф створює лише ілюзію того, що екранні події відбуваються в момент їхнього сприйняття. Насправді ж глядач має справу із зображенням того, що раніше відбувалося на знімальному майданчику. Втім, те що глядач бачить на екрані, може взагалі не мати ніякого аналога насправді, а бути продуктом маніпуляцій режисера з кіноплівкою.

Отже, кіно – мистецтво синтетичне, просторово-часове, звукоглядне, що об'єднує на технічній основі в одне якісно нове художнє ціле виразні можливості багатьох мистецтв. Цим і визначаються його естетична своєрідність та місце у сучасній художній культурі.

1.2. Історія світового кіно

Охопити всю історію кінематографа – до найдрібніших подробиць та нюансів – вкрай важко. Шлях кінематографу був тернистим, і людство пройшло не один етап. Перш ніж у 1895 році брати Люм'єр представили широкому загалу та науковій спільноті своє дітище – синематограф, – були винайдені технології фотофіксації, «чарівний ліхтар» (щось на кшталт діафільмів, де за допомогою проектора крутилися статичні кадри з підписами).

В 1891 колега Томаса Едісона - Вільям Діксон - представив прототип кінетоскопа. Цей пристрій нагадував шафу з отворами для очей – крізь них глядач міг побачити плівкові кадри, що прокручувалися, створюючи ілюзію руху. Недоліків у кінетоскопа було кілька: демонстрація коротких фільмів була можлива тільки для однієї людини, кінетоскоп був надто громіздкий і вимагав електрики для роботи (тобто ні про яку портативність не йшлося). Проте, запрацювали кінетоскопічні салони – у них за гроші можна було переглянути «фільми» на індивідуальних (інакше було просто неможливо) сеансах [6, с. 210].

Зрештою, у грудні 1895 року в «Індійському салоні Гранд-кафе» у Франції на бульварі Капуцинок відбувся перший комерційний кінопоказ. Глядачі побачили кілька чорно-білих німих коротких роликів тривалістю 45–50 секунд.

Коли винаходили синематограф, існувала технологія запису звуку – фонограф. Щоправда, синхронізувати два пристрої було важко. Деякий час робили взагалі так: актори були присутні у залі під час показу фільму та озвучували самі себе у реальному часі. Таке свого роду «імерсивне» кіно минулого сторіччя. Але все змінилося у 1927 році з виходом музичного фільму «Співак джазу». Він був створений за технологією «Вайтафон», яка не мала на увазі об'єднання зображення та звуку на одному носії. Репліки та пісні записували

на грамплатівку та включали паралельно з візуальним рядом.

Кіно - це магія, мабуть, так вирішив і фокусник Жорж Мельєс. Він був успішний, володів власним театром та керував іншим театром. Крім того, Мельєс вигадував різноманітні фокуси. Не зумівши купити синематограф у братів Люм'єр після першого комерційного показу в 1895 році, Мельєс придбав аніматограф. Цей пристрій був створений Бертом Ейкрзом і Вільямом Полом і був подібністю проектора. Переробивши цей апарат, фокусник почав знімати та показувати свої фільми вже у 1896 році.

Як це нерідко трапляється, розвитку допомогла помилка чи випадковість – називати цю подію можна як завгодно. Важливим є те, що воно стало значним кроком для кінематографа. Якось Мельєс знімав на паризькій вулиці, і його камеру заклинило. Полагодити пристрій вдалося, але отримані кадри дуже здивували фокусника: люди ніби помінялися тілами один з одним і з кіньми.

Справа в тому, що після ремонту камери вона продовжила знімати, але після повного прокручування плівки два кадри склеїлися. Тоді Жорж Мельєс почав навмисне творити подібні дива. Подвійна експозиція - прийом, який полягає в тому, що на один кадр роблять два знімки. Через війну зображення накладаються одне на одне химерним чином. Цей трюк використовують і досі, фотографуючи на плівку. Свого роду спецефект - або монтаж [6, с. 212].

Інший прийом – розділений екран. Закриваєте половину кадру, знімаєте фільм, потім відмотує плівку назад, закриваєте іншу частину - і знімаєте ще раз. При показі половини «з'єднувалися» і демонструвалися поряд, наче це єдиний кадр. Така техніка дозволяла акторам грати навпроти самих себе. До речі, цей «фокус» є актуальним і в наш час. Правда, тепер такий ефект досягається за допомогою програм для монтажу - об'єднують по половині від двох кадрів, знятих в тому самому місці з одного і того ж ракурсу.

Все це не єдині знахідки Мельєса. В 1902 він продемонстрував публіці свій фільм «Подорож на Місяць», де 15 хвилин показують фантастичне дослідження небесного тіла вченими.

До 1910-х Голлівуд був селищем у передмісті Лос-Анджелеса. У 1911 році компанія «Кентавр» із Нью-Джерсі орендувала покинуту придорожню

закусочну, яку облаштували під кіностудію та дали назву «Студія Нестор». Ця будівля згодом стала «Кінолабораторією Голівуду».

Через три роки – 1914-го – тут було знято повнометражний художній фільм «Чоловік індіанки». Творцями виступили Сесіл Б. ДеМіллль та Оскар Апфель. Голлівуд став набирати обертів як центр кіновиробництва. 1958 року з'явилася знаменита Алея Слави.

Як ціла індустрія кіно починає розвиватися у 1920-х. Тоді з'являються перші продюсери (а не тільки режисери). У цей час, успіхом користуються комедії – у тому числі німі фільми з Чарлі Чапліном у головній ролі. У Європі експериментують із жанрами – німецький експресіонізм та французький авангард. У Німеччині знімають фантастичний «Метрополіс» та хорор - трилер «Кабінет доктора Калігарі», а у Франції жах «Андалузький пес» та біографічну драму «Пристрасті Жанни Д'Арк» [35, с. 21].

Починаючи з 1930-х рр. з'являється кольорове кіно. У Голлівуді панують шість кіностудій: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount Pictures, Warner Brothers, 20th Century Fox, Universal Pictures та RKO Pictures.

MGM - це такі фільми, як «Гранд-готель» (отримав «Оскар»), «Чарівник країни Оз», «Віднесені вітром». Paramount Pictures зняв «Шанхайський експрес», «Знак хреста» та «Марокко». WB – «Ворог суспільства», «Парад» та гангстерські картини. 20th Century Fox спочатку випускала добре сімейне кіно, потім і серйозні драматичні стрічки – «Як зелена була моя долина», «Все про Єву» та детектив «Джентльменська угода». У той час Universal займалася хорорами - «Дракула», «Франкенштейн», «Людина-невидимка», «Лондонський перевертень» (виходить, що більшість «класичних» монстрів у кіно нам подарувала саме Universal Pictures ще в ХХ столітті). RKO Pictures ми знаємо завдяки комедії «Виховання крихти» та фільмам «Кінг-Конг», «Громадянин Кейн».

У повоєнні роки з'являється так зване незалежне кіно – невеликі студії, які намагаються змагатися з Голлівудом та створювати власні напрями у мистецтві (приклад – італійський неореалізм). У Голлівуді ж блищить Мерилін Монро - «Ніагара», «Джентльмени воліють блондинок» і «Як вийти заміж за мільйонера».

У 1950-х просувається новий – широкий – формат CinemaScore. Наприкінці 1970-х кінематограф створює дивовижну фантастичну історію «Зоряні війни» – втілення сміливої ідеї молодого режисера Джорджа Лукаса.

Провідними режисерами цього часу були:

- Стенлі Кубрік (1950-1990 рр.).

Модерніст у кінематографі, цей режисер робив ставку на візуальну складову картин. Симетрія, лінійна перспектива, гра з кольором – все це про фільми Стенлі Кубріка. Наприклад, у знаменитому і навіть культовому ужаснику «Сяйво» спочатку переважає зелена палітра, а потім – червона. Така колірна гама має символічне значення - до кінця стрічки головний герой зовсім божеволіє. Картини Кубрика: «Заводний апельсин», «2001: Космічна одісея», «Сяйво», «З широко заплющеними очима».

- Крістофер Нолан (1990-2000 рр.) [35, с. 24].

Дебютував фільмом «Переслідування» у 1998 році. У 2001 вийшла його картина «Пам'ятай», номінована на два «Оскари» та «Золотий глобус». В історію кіно Крістофер Нолан увійшов завдяки своїм сценаріям. Візуальна частина – не найсильніша його сторона. Режисер – дальтонік, який не відрізняє червоного та зеленого кольору, Нолан робить ставку на сюжет і видовищність. Нелінійна структура оповідання, флешбеки, зміна часу – все це улюблені прийоми режисера. З-під його «пера» вийшли «Темний лицар», «Людина зі сталі», «Безсоння», «Початок» (отримав чотири «Оскари»), «Дюнкерк», «Інтерстеллар», «Бетмен проти Супермена: На зорі справедливості» і, нарешті, зовсім свіжий «Довід».

- Андрій Кончаловський (1960-ті – наш час).

Він був знайомий і працював із Тарковським. До речі, Кончаловський навіть знявся у фільмі свого товариша – Іванове дитинство. Його першою режисерською роботою стала короткометражка «Хлопчик і голуб», яка здобула нагороду на Міжнародному московському кінофестивалі, а повнометражний дебют – картина «Перший учитель», знята за повісті Чингіза Айтматова. На рахунку Кончаловського такі фільми, як «Історія Асі Клячиною», «Дворянське гніздо» за романом Івана Тургенєва, «Дядя Ваня» за п'єсою Антона Чехова (ця

стрічка, до речі, принесла режисеру перший успіх за кордоном), «Романс про закоханих».

- Квентін Тарантіно (1980- ті – наш час) [35, с. 28].

Фільми Тарантіно – це своєрідна гра з жанрами та алюзіями, нелінійна хронологія. Конфлікт та драматургія – теж сильна сторона творчості цього режисера. «Скажені пси», «Кримінальне чтиво», «Від заходу сонця до світанку», «Убити Білла», «Безславні», «Огидна вісімка» і «Одного разу в... Голлівуді» – все це Квентін Тарантіно.

- Вес Андерсон (1990- ті – наш час).

Режисер не приховує, що любить творчість Стенлі Кубріка та надихається його роботами. Вес Андерсон - теж геній візуала свого часу. Він ретельно підбирає декорації, вибудовує перспективу та стежить за симетрією кадру.

Серед картин Андерсона «Академія Рашмор», «Сімейка Тененбаум», «Незрівнянний містер Фокс», «Королівство повного місяця», «Готель «Гранд Будапешт». Останній, до речі, отримав нагороду ВАФТА за найкращий оригінальний сценарій.

З історії кіноматографу, також потрібно згадати і про перші кінопремії та кінофестивалі.

- «Оскар».

У 1926 році ідея заснувати кіноакадемію спала на думку Луїсу Майєру – голові студії Metro-Goldwyn-Mayer. Через рік Академія кінематографічних мистецтв і наук вже була відкрита і отримала статус некомерційної організації. 1929 року пройшла перша церемонія вручення нагород за досягнення у кіноіндустрії. Назву «Оскар» академія та сама статуетка отримали лише на 6-й церемонії. Чому так? - напевно, ніхто вже не знає – залишилося тільки безліч версій. Чи то актриса Бетт Девіс побачила в цьому золотому чоловічку свого чоловіка на ім'я Оскар, чи виконавчий секретар академії Маргарет Херрік впізнала в статуетці чи то свого дядька, чи то кузена. Як було насправді – невідомо, але писати та розповідати про премію стало явно простіше, коли золота нагорода отримала ім'я.

- «Золотий глобус».

З 1944 року Голлівудська асоціація іноземної преси обирає найкращих із найкращих. Щоправда, перше офіційне вручення премії відбулося лише 1954 року на студії 20th Century Fox. Після цього захід став щорічним.

- Венеціанський кінофестиваль.

Венеціанський кінофестиваль став першим офіційним у своїй сфері. Вперше він пройшов у 1932 році як частину Венеціанського бієнале Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, присвяченого мистецтву загалом.

- Каннський кінофестиваль [30, с. 78].

Міжнародний кінофестиваль у Франції було організовано 1939 року вже відомим Луї Люм'єром. Але сам фестиваль змушений був відкладений відразу після відкриття (під час якого пройшла прем'єра «Горбун з Нотр-Дама» Вільяма Дітерле) через Другу світову війну, що почалася. Так що повноцінне свято відбулося лише у 1946 році, а регулярність Каннський кінофестиваль набув у 1950-х.

З погляду технологій, сучасне кіно, звичайно, не просто зробило крок, а буквально стрибнуло вперед. Крім того, що з'явилися хромакей та комп'ютерна графіка, згадаємо, як знімали, наприклад, «Мандалорця». Під час створення цього серіалу було використано технологію The Virtual Production. Це система на базі Unreal Engine 4 - тепер актори бачать позаду себе не зелене полотно, а безліч величезних екранів, на які можна транслювати будь-яке тло.

Не варто забувати і про технологію 3D і навіть 5D – коли окрім об'ємного зображення глядач отримує нюхові та дотичні елементи. Тобто розвиток кіноіндустрії з технологічної точки зору йде до більшого занурення людини у фільм. Це підтверджує поширення VR і AR.

Популярністю зараз користуються онлайн-кінотеатри – явище досить свіже. З появою інтернету, в принципі, велика кількість контенту пішла в мережу. Тепер там є й ексклюзивний платний контент – до того ж нерідко якісний.

А ще у нас з'явився Netflix ! Насправді компанія була заснована в 1997 році і займалася прокатом фільмів і серіалів (вони, до речі, існують приблизно з 1940-1950-х років). Тобто, можна було «орендувати» стрічку, а не купувати диск. Більше того, оформити все можна не виходячи з дому, а отримати диск напрокат

поштою.

Сучасний кінематограф став більш технічним, технологічним та різноплановим. З'явилися нові жанри та напрямки в кіно. У технічному плані жоден голлівудський екшен-фільм не обходиться без спецефектів та комп'ютерної графіки. Візуальні ефекти стали основою образотворчого рішення в історичних, фантастичних фільмах, фільмах катастроф та інших жанрах. Однак, є і зворотний бік сучасного кінематографа, коли спецефекти стають самоціллю, і автори забувають про сюжет та ідею фільму.

З приходом цифрових технологій виріс потенціал кінематографу, з'явилася можливість дивитися кіно у форматі 3D та побачити роботу абсолютно нових технологій, таких як 5D. Найближчим часом ми зможемо дивитися кіно нового формату. Як відомо, проривним відкриттям у 21 столітті було створення 3D формату, яскравим прикладом якого є фантастичний фільм «Аватар» режисера Джеймса Камерона. Під час створення фільму використовувалися революційні технології. Більшість фільму створювалася за допомогою комп'ютерної графіки, були використані анімовані персонажі, створені за допомогою технології захоплення рухів. І фільм, і його подача у новому для кінематографа форматі 3D зробили революцію у стереокіно. На комп'ютері можливо не тільки створювати тривимірні персонажі в 3D графіці, у тому числі і з використанням технології захоплення руху, а й синтезувати тривимірний простір із найскладнішим рухом віртуальної камери. Ця тенденція вплинула і на виробників техніки, які почали випускати телевізори 3D. Сьогодні цій технології вже 10 років, і формат 3D не зупинився у своєму розвитку, пропонується новий формат 5D – тривимірна реальність з доповненням комбінації нових спецефектів, таких як рушійна платформа з акустикою та поривами вітру та води, коли є така потреба. Рух у просторі та зміна температури у кінотеатрі створюють ефект повного занурення в атмосферу та сюжет фільму [30, с. 128].

Також створюється відчуття живої реальної картинки, яку можна помацати руками. Ще більше відчуття занурення у фільм дають глядачам окуляри віртуальної реальності, які спочатку були розроблені для використання у військових цілях. Ця розробка стала найбільш затребуваною у світі розваг та

комп'ютерних ігор. Відчуття занурення у світ віртуальної реальності створює акустичний та зоровий ефект присутності у заданому просторі. Окуляри віртуальної реальності дають змогу бачити картинку з усіх боків. Кіно, в якому можна бачити зображення в діапазоні 360 градусів, захоплює глядача.

Інтерактивне кіно піднімає кінематограф ще на один щабель нагору, тепер на сюжет фільму можна впливати. Інтерактивне кіно важко назвати традиційним кіно, швидше за це новий ігровий жанр. Працює це навіть за допомогою звичайного смартфона: у переломному моменті сюжету глядачеві надається можливість вплинути на сюжет і дію головного героя – наприклад, піти в інший бік, посперечатися чи погодитись із співрозмовником. Залежно від вибору глядача показують той чи інший фрагмент відео. У кінотеатрі таке кіно побачиш дуже рідко, але у світі гейм-індустрії воно має величезну популярність. Як далеко заведе технічний прогрес кінематограф, мистецтво комп'ютеризованого кіно – поки що не зрозуміло. Відомо одне: творці фільмів намагаються зняти бар'єр між глядачем і тим, що відбувається на екрані. Глядач іде у кіно, занурюючись у віртуальний простір, бере участь у ньому безпосередньо, приміряючи маску актора чи режисера.

РОЗДІЛ 2.

СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ

2.1. Кіно як соціокультурне явище

Кіно відбиває сутність нашого життя, причому життя різних епох. Кіно впливає на величезну кількість мас, а також має величезне охоплення. Дуже складно переоцінити вплив кіно як рід мистецтва. Маршалл Маклюен називав кіно «гарячим» засобом комунікації. Він вважав, що фільм переносить глядача у ірреальний світ, створений зображенням на екрані та його власною фантазією. Світ, який позбавляє глядача критичності та повністю його підкоряє собі. Він першим виявив тісний зв'язок людини та кіно, ставши на витки соціокультурного аналізу кіно. Наука, яка вивчає кінематограф називається кінознавство, але є безліч інших наук, які теж цим займаються, наприклад, естетика, мистецтвознавство, філософія, психологія, культурологія та соціологія. Книг про кіно в рамках кожної з них написано безліч, але як не парадоксально, знання ролі та соціальної функції кіно досі не є загальноприйнятими. Причиною цього є той факт, що з моменту появи кіно найчастіше пізнавалося швидше на інтуїтивному рівні і безсистемно. Навіть через сторіччя існування кіно як культурного феномену, комплексна наука про нього не встигла сформуватися. Зокрема, соціологія сьогодні не займає відповідного її понятійним можливостям місця у системі вивчення кінематографу. Сьогодні прийнято сприймати кіно або як продукт індустрії масових розваг, або як спосіб осягнення суспільної реальності групи художників-кінематографістів. Якщо ж відступити від звичного поділу кіно на масове та «артхаусне», і постаратися поглянути на феномен кіномистецтва загалом, стає очевидним є той факт, що соціологія та кіно споріднені у багатьох аспектах [34, с. 164].

Жанри та види кіно різноманітні, проте кожен із них здатний знайти свого вдячного глядача. На будь-який смак індустрія кіно створила справжні шедеври, відмовитись від перегляду яких неможливо. У кіно можна виділити такі види, як:

- Документальне кіно - вид кіномистецтва, що базується на справжніх життєвих ситуаціях.

- Історичний художній фільм – жанр кіномистецтва, в якому відтворюються історичні події, в ігровій формі.

- Кіножурнал - вид кінохроніки, в якій міститься коротка інформація про життя країни, внутрішні та міжнародні політичні події.

- Мультиплікаційне кіно – особливий вид кіномистецтва, який створюється шляхом зйомки послідовних фаз руху мальованих чи об'ємних об'єктів.

- Музичне кіно - вид кіномистецтва, у якому головну роль грає музика.

- Наукове кіно - галузь кінематографії, що розвивається у чотирьох самостійних видах: науково-популярне, навчальне, науково-дослідне та науково-виробниче кіно.

- Науково-популярне кіно – один із видів наукового кіно, яке розповідає у загальнодоступній формі про основи різних наук, популяризує досягнення у всіх галузях знання. До цього виду кіно традиційно відносять фільми з мистецтва, спорту, кіноподорожі тощо. Науково-популярне кіно включає такі жанри, як кінонарис, фільм-спостереження, фільм-роздум, фільм-дослідження, фільм-попередження та інші.

- Науково-виробниче кіно - вид наукового кіно, яке пропагує нову техніку та методи праці в народному господарстві

- Кінохроніка - оперативна кіно-інформація про актуальні події та факти сучасного життя.

- Кіномюзикл - вид, що поєднує в собі ознаки музичного та драматичного твору (наприклад, оперета), іноді оперу чи балет [34, с. 168].

- Науково-фантастичне кіно – вид кіномистецтва; основний прийом - уявний експеримент, показ можливостей та небезпек наукового прогресу, постановка перед глядачами найважливіших проблем сучасного світу (моральних, філософських, соціальних). Змушує задуматися про майбутнє людської цивілізації.

- Пригодницький фільм, він же трилер - фільм пригодницького жанру, для якого характерна гостра, напружена фабула, заснована на пригоді, тобто пригоді несподіваній, що порушує звичний перебіг подій, що містить у собі потенційну небезпеку і спонукає героя до дії.

- Панорамне кіно - вид кінематографа, в якому фільм зазвичай знімають одночасно на три кіноплівки, причому на кожній виходить третина зображення об'єкта; Проекціювання здійснюється трьома проекторами на сильно прогнутий екран великих розмірів.

- Стереокіно - вид кінематографа, технічні засоби якого дозволяють створювати у глядача ілюзію об'ємності об'єктів, що зображуються на екрані.

- Навчальне кіно - один із видів наукового кіно, призначений для використання у навчальному процесі.

- Телевізійні жанри - способи відображення навколишнього світу на телеекрані: нарис, інтерв'ю, репортаж, телевистава, багатосерійний телефільм і т. д. Сучасна система телевізійних жанрів поєднує різні жанри журналістики, мистецтва, наукової популяризації, форми розваги та навчання.

- Художнє кіно (ігрове) - вид кіномистецтва, що включає фільми епічного, ліричного та драматичного жанрів. Зображує дійсність образів, створених з'єднаними зусиллями сценариста режисера, оператора, актора. Також в ігровому кіно виділяють безліч жанрів, такі як [34, с. 170]:

- Блокбастер - це не зовсім жанр, проте це дуже поширений термін. Походить від англ. blockbuster – бомба великого калібру. Так називають фільми, які мають дуже великий бюджет (понад 100 млн. доларів).

- Серіал – фільм, у якому сюжет розтягується на кілька (багато) серій. Багатосерійні фільми з'явилися досить давно, проте інтерес до них був не дуже великий. Друге життя серіали здобули на телебаченні, де породили вельми специфічний жанр - ТВ-серіал.

- Сімейний фільм – це фільми, призначені для перегляду всією сім'єю, орієнтовані на дитячу аудиторію. У зв'язку з цим часто позбавлені сцен насильства, включаючи елементи комедії з нехитрим гумором.

- Авторське кіно - своєрідна назва для типу кіно, що протиставляється кіно, яке створюється корпораціями, великими студіями, особливо такому, як продукція Голлівуду. Мається на увазі, що авторська головна роль є особистість і індивідуальний стиль режисера.

- Авангардне кіно - це кіно, призначене, очевидно, не так для глядачів, як

для самовираження режисерів. Має на увазі використання будь-яких нестандартних та експериментальних прийомів і не розраховане на комерційний прокат. Проте часто такі фільми показують на різноманітних фестивалях.

- Арт-хаус - жанр фільмів, які не призначені для широкого прокату та масової аудиторії, а розраховані на «досвідчених» глядачів. На Заході цей напрямок має свою вузьку аудиторію з людей, яким цікаво щось, несхоже на «мейнстрім», які вважають себе поціновувачами кіномистецтва.

- Драма - особливість драми в тому, що головна увага приділяється не спецефектам, розвитку сюжету тощо, а (реалістичним) життєвим ситуаціям, взаєминам між персонажами, їх внутрішнім психологічним переживанням. При цьому жанр драми має величезну кількість піджанрів. До піджанрів драми відносяться, наприклад, мелодрама і трилер [34, с. 175].

- Мелодрама - у мелодрамі акцент робиться на яскравих внутрішніх, насамперед, чуттєвих та емоційних переживаннях героїв, із зображенням яскравих ситуацій емоційних контрастів - кохання-ненависть тощо. Як піджанр мелодрами, у свою чергу, можна виділити мильну оперу - сентиментальний фільм (дуже часто серіал) про сімейні проблеми, призначений для домогосподарок середнього віку.

- Триллер - у трилері акцент також робиться на зображенні яскравих психологічних моментів, внутрішніх переживань героїв, але чільне місце займає створення сильної атмосфери напруженості та хвилювання. Як правило, для посилення та нагнітання цієї напруженості використовуються спеціальні елементи, сцени та ефекти, в сюжет фільму замішуються якісь не цілком природні крайнощі у прояві пристрастей, інстинктів, різноманітних психологічних аномалій тощо.

- Жахи - фільм, спрямований на те, щоб налякати глядача, викликати в ньому найрізноманітніші явні та таємні страхи тощо. Але оскільки властивість психології обивателя така, що можливість випробувати сильні негативні емоції, притягує не менше, ніж позитивні, то такі фільми користуються популярністю.

- Комедія - дуже поширений жанр, який не тільки розвинувся одним із перших, але й досі продовжує користуватися величезною популярністю. Сене

комедії у цьому, що змушує глядачів сміятися, а домагаються цього автори різними способами - як побудовою сюжету, і запровадженням окремих сцен, епізодів і жартів.

- Мюзикл - фільм з великою кількістю музики, пісень і танців, які грають у ньому основну, а не допоміжну, роль і комедійним сюжетом. Жанр спочатку завоював популярність у США ще в 30-і і 40-ті, до мюзиклів можна умовно віднести і багато фільмів, наприклад, 70-х років. Нині фільми цього жанру менш поширені.

- Казка - фільм-казка як цілком самостійний жанр існував і був популярним з 50-х рр.. Сюжет будувався з урахуванням казки чи, ще частіше, на кшталт «стара казка нового лад». На Заході схожі фільми входять до жанру «сімейне кіно» [34, с. 181].

- Вестерн – фільм на тему «освоєння Дикого Заходу (у США)». Як самостійний жанр, його, природно, створили американці, але знімали вестерни й інших країнах, наприклад, Італії та Німеччини.

- Пригоди - фільм із захоплюючим сюжетом (дія часто відбувається у віддаленій історично/географічно від повсякденної обстановки реальності), при якому герой потрапляє в різні нестандартні ситуації, з яких змушений виплутуватися завдяки своїй кмітливості та спритності.

- Бойовик - дуже поширений жанр, у тому числі через невелику вимогливість до сюжету і фантазії режисерів і сценаристів. Також використовується термін «екшен» (англ. action – дія). Класичний західний бойовик відрізняється наявністю нескладного сюжету, наявністю протистояння між добрим і поганим героєм (героями), акцентом на видовищність, великою кількістю трюків та спецефектів.

- Детектив – розслідування злочину. Крім цього, елементи детективу використовуються і у фільмах інших жанрів (наприклад, триллер).

- Фантастика - фільми з фантастичним сюжетом відрізняються великою різноманітністю, від відносно «чистої» наукової фантастики, до фільмів, що тяжіють до жанрів жахів, фільмів-катастроф тощо. Фантастика передбачає використання вигаданих реалій, подій, технологій тощо, проте таких, які можуть,

у принципі, сприйматися глядачем як потенційно, гіпотетично реальні чи можливі. Цим вони відрізняються від фільмів у жанрі фентезі. Особливий напрямок у цьому жанрі – космічна фантастика [31, с. 354].

Отже, кіно як соціальне явище відкрило нові шляхи для естетичного осмислення широкого кола явищ суспільного життя, що охоплюють усі сфери політичних, соціально-економічних, науково-технічних перетворень у сучасному світі. Мистецтво екрану стає дедалі ефективнішим знаряддям поглибленого пізнання навколишньої дійсності.

На сучасному етапі розвитку кіно дедалі виразніше проявляються тенденції до інтеграції, до дедалі сильнішого взаємовпливу і взаємозбагаченню різних видів мистецтва, до синтезу емоційного і раціонального як і художньо-ігрових, і у документальних, науково-популярних, навчальних фільмах.

2.2. Роль кінематографу у сучасному соціокультурному просторі

Кіно та телебачення постачають споживачам насамперед видовища. Художні фільми, передвиборні дебати, спортивні матчі - сьогодні всі ці екранні феномени сприймаються людьми абсолютно однаково - як рівноцінні видовищні розваги. На перший план виступає не достовірність та правдивість інформації, а той ефект, який остання вплине на глядача. Для аудиторії не настільки важливі самі відомості про культурні, історичні, економічні та політичні події, її вражає запаморочлива ілюзія присутності при цих віддалених від неї подіях.

Сучасна людина, незважаючи на те, що її життя є втіленням комфорту та безпеки, перебуває у дуже вразливому становищі. Це пов'язано з тим, що вона відкрита усьому і абсолютно беззахисна перед величезною кількістю відомостей, які необмежено і безперешкодно надходять із різних джерел. Людина не просто стає жертвою і заручником екрану, вона сама стає екраном, «на який проектується будь-які зовнішні впливи». Така інформаційна пересиченість людини та її нездатність критично відфільтровувати дані призводять до того, що вона не може вже розрізняти корисне і некорисне, красиве і потворне, добре і погане [43, с. 95].

Екран пропонує образи, що дають, як здається глядачеві, вичерпне уявлення про реальність. Насправді, таке безконтрольне нав'язування та бездумне споживання знаків призводить до зникнення справжнього, унікального світу як такого, адже він втрачає і свій зміст, і свою цінність. Людина існує тепер виключно у просторі образів, які «хочуть бути метамовою відсутнього світу».

Ілюзії, які продукують медійні технології, дистанціюють людей від реального, живого світу. Більше того, телебачення, реклама та кінематограф формують змінену, альтернативну дійсність, яка інтенсивно впливає на свідомість людини та всю систему соціальних відносин. Очевидно, що функція будь-якого медійного засобу не зводиться до звичайної передачі інформації, навпаки, мета першого - подати матеріал під потрібним кутом зору, особливим чином оцінити та проінтерпретувати той чи інший факт, змінити його історичний чи соціальний статус, надати явищу величезної важливості або зробити його незначним. Завдяки численним способам маніпулювання інформаційним матеріалом, журналісти та режисери здатні міфологізувати будь-яку подію та нав'язати певну систему бачення світу. У цьому – суть розвитку мас-медіа. На додаток до видовищ, що транслюються, медійні засоби наполегливо пропонують нові види міжособистісних відносин, нові способи сприйняття дійсності.

Кіно, преса, реклама і телебачення переробляють і відфільтровують кожен елемент реальності та перетворюють його на готовий для споживання продукт. «Тут події, історія, культура представляють поняття, які вироблені не на основі суперечливого реального досвіду, а виконані як артефакти на основі елементів коду та технічної маніпуляції медіуму». У результаті інформація, яка транслюється засобами масової комунікації, не має нічого спільного з дійсністю. У таких умовах повсякденне життя людини виявляється у владі псевдоподій та псевдоструктур, що симулюють, і водночас знищують реальність [43, с. 97].

Псевдореальність, створювана засобами масової інформації, стає невідмінною від дійсності. Перша наповнена подіями, які важко піддаються верифікації, адже будь-яка подія у просторі медіа стає лише низкою образів на екрані чи текстом на папері чи електронному носії. Кінохроніка реальних подій чи видовищний художній фільм – для загіпнотизованого глядача між ними не

існує принципової різниці.

У сучасному світовому співтоваристві складається така ситуація: якщо про той чи інший епізод не повідомлено в пресі, в Інтернеті чи по телебаченню, цього епізоду просто не було. Таким чином, медійні засоби є могутньою силою, і не просто несуть ідеологію до мас, а самостійно створюють реальність - економічну, політичну, культурну, соціальну.

Хочеться звернути увагу, що саме під впливом засобів, однією з декларованих функцій яких є підвищення рівня соціалізації населення, відбувається роз'єднання членів соціуму. З одного боку, всі представники сучасного суспільства повною мірою соціалізовані, з іншого - вони перебувають у стані абсолютного відчуження один від одного. Результатом масштабного впливу медійних технологій на способи спілкування людей стало знеособлення та обесмислення системи взаємовідносин. Покоління, виховане кінематографом та телебаченням, живе не у просторі раціональної соціальності та раціональної комунікації, а у просторі соціальності контакту, який характеризується наявністю у будь-якого індивіда великої кількості поверхневих, тимчасових та нестійких зв'язків з іншими членами суспільства. Особливо виразним такий стан справ стає сьогодні, коли практично кожна людина має свою сторінку в соціальних мережах Інтернету, де вона спілкується з безліччю віртуальних «друзів», сидячи на самоті перед екраном комп'ютера [2, с. 211].

Подолати односпрямованість комунікації неможливо у межах існуючої системи мас-медіа. Навіть якщо дати кожному, по суті, пасивному, члену суспільства можливість проявити себе як ініціативному діячу, то він вироблятиме і передаватиме інформацію за вже усталеною схемою, яка не передбачає взаємообміну, що аж ніяк не змінить стан справ. Сьогодні, завдяки впровадженню у повсякденне життя передових технологій, результати такої самореалізації можна спостерігати повсюдно: будь-хто може заявити про себе, взяти участь у численних телевізійних шоу, створити свій сайт, зняти на камеру мобільного телефону власний відеоролик або фільм і розмістити його в мережі Інтернет. Проте, всі ці явища є лише елементи функціонування та закономірного розвитку сучасної, по суті антикомунікативної, медійної структури.

Ще один прояв односпрямованості сучасної медійної структури полягає в наступному: всі повідомлення, знаки та питання, адресовані суспільству, вимагають цілком певних реакцій та відповідей. Спотворена комунікація характеризується відсутністю справжньої варіативності. Будь-яке питання, форма постановки та зміст, передбачає та нав'язує конкретну відповідь, яка заздалегідь сформована в рамках самої соціальної системи. Така форма комунікації є не інформованою.

Кінематограф - це найяскравіший приклад односпрямованого типу комунікації. Демонстрація художнього фільму має на увазі наявність певного типу глядацького сприйняття. Кожен кадр є стимулом для миттєвої мінімальної реакції, яка, по суті, зумовлена. Остання ніби прописана у сценарії до цього фільму і відповідає його жанру (запрограмована реакція аудиторії на комедію – сміх, на драму – смуток, на трилер – напруга, на фільм жахів – страх). Продукт сучасної кіноіндустрії - це предмет споглядання і рефлексії, а об'єкт, елементарного відповідного реагування. «Фільм вже не дозволяє ставити запитання про нього, він сам ставить вам питання «в прямому зображенні» [2, с. 214].

Люди поглинені чарівною грою знаків, вони не здатні мислити критично і самостійно відмовляються від пошуків суті в тому, що вони споживають. Продукти телевізійної та кінематографічної індустрії заповнюють поле, позбавлене будь-якого сенсу, і занурюють аудиторію у гіпнотичний стан.

Суспільство перетворилося на якусь інертну та безформну субстанцію, яку науковці називають масою, уточнюючи, що цей термін практично не піддається роз'ясненню, до нього марно застосовувати категорії соціології, політики та філософії. Маса - це порожнеча, це те, що не має певних атрибутів або характеристик, вона є анонімна більшість, що не представляє конкретні верстви населення, і, у зв'язку з цим, у певному сенсі позбавлене соціальної реальності. Маса не потребує осмисленої комунікації, перша жадає лише видовищ, нехтуючи змістом інформації, чинячи опір значним цілям та ідеям. У сучасному світі нікого не здивувати тим, що людей набагато більше захоплює перегляд нового гучного фільму в кінотеатрі або вирішального футбольного матчу по телевізору, ніж

гострі політичні чи соціальні конфлікти, які відбуваються в цей час у реальному житті.

Доволі поширеною є точка зору, за якою саме медійні засоби, контрольовані владними структурами, цілеспрямовано працюють над створенням пасивної та мовчазної соціальної маси. Маса та засоби масової інформації не знаходяться «по різні боки барикад», як може здатися на перший погляд. Навпаки, й ті, й інші взаємно залучені у єдиний гіпнотичний процес, який не піддається контролю та управління.

З одного боку, зміст кінофільмів, телевізійних шоу та рекламних роликів, справді, формує певний спосіб ставлення до життя. З іншого боку, продукти медійної промисловості повністю відповідає внутрішнім очікуванням та потребам мас. Тому помилково стверджувати, що влада одурманює та вводить в оману людей з метою ефективного маніпулювання ними. Така індиферентність мас згубна для влади, яка потребує або підтримки і схвалення, або невдоволення і протистояння. Відсутність будь-якої активної реакції підриває авторитет владних структур і ставить під сумнів необхідність їхнього існування [23, с. 198].

Маса абсолютно аполітична, позбавлена свідомої участі в політичних та історичних процесах, що тягне за собою певну відповідальність, вони віддають перевагу відходу у сферу приватного буденного життя. Маса мовчазна, оскільки вони не здатні до рефлексії, їм нема чого сказати, і вони ніяк не висловлюють себе. Відповідно медійні засоби зайняті не репрезентацією громадської думки, а симуляцією існування останнього. Сьогодні лише завдяки тому, що кіно, преса та телебачення сумлінно виконують свою місію, люди дізнаються про свої переваги у будь-якій сфері – від політики до одягу.

Засоби масової комунікації витрачають колосальні зусилля на «запобігання остаточному розпаду соціальної організації реальності, на те, щоб підтримати симуляцію соціального і перешкодити його повному поглинанню масою. Таким чином, головна функція кіно, радіо, телебачення та реклами - симуляція та виробництво соціального, заповнення порожнього простору мертвими абстракціями, що у сукупності створюють видимість благополучної, цілісної структури.

Отже, бурхливий розвиток передових технологій, що проникли в особистий простір кожного індивіда, призвів до виникнення гіперреальності – виміру, де сьогодні перебуває людина. Останнє можна визначити як модифікацію уявного, що надає більш насичені та інтенсивні переживання соціального буття та уявного простору.

Всі сучасні медійні засоби, у тому числі й кінематограф, орієнтовані на генерування гіперреальності, яка виробляється в такій кількості, що пригнічує реальність та повністю дезорієнтує людину [13, с. 98].

У сфері кіно, як і в інших сферах духовного життя суспільства, назріває ситуація внутрішнього надвиробництва. Надмірне використання нових технічних досягнень, великі фінансові витрати та інші старання режисерів і знімальних груп при створенні фільмів вже не здатні привести глядачів у захват.

Результати роботи знаменитих кіностудій є пародії на справжнє кіно що свідчить про виродження кінематографу. Головні складові кіно – це зовсім не спецефекти, декорації чи трюки, над якими працюють знімальні групи. Все це непотрібні хитрощі, які не можуть надати симуляції блиск і необхідну чарівність. Справжнє кіно насамперед має викликати відчуття чарівної ілюзії, а сучасні фільми позбавлені такої здібності: «У своїй еволюції від чорно-білого до кольорового і від німого до звукового кіно втратило здатність породжувати ілюзії. Сучасний кінематограф поринув у сферу гіпертехнічності, гіперефективності та гіпернаглядності». Кінематограф дає занадто багато глядачеві: надзвичайно яскраві кольори, надчітке, і навіть тривимірне зображення, об'ємний звук з точною передачею всіх частот.

В цілому, судження про роль кіно в сучасному суспільстві досить суперечливі, і, ґрунтуючись на них, складно дати єдину оцінку кінематографу, який, безперечно, є соціально значущим феноменом. Якщо спиратися на концепцію про поділ соціальної реальності на хибну (пов'язану з симуляцією) та справжню (засновану на ірраціональному, сакральному), то кіно варто розглядати як двояке явище, що поєднує в собі риси протилежних аспектів соціального. З одного боку, кінематограф виробляє безглузді гіперреальні образи і, поряд з іншими антикомунікативними медійними засобами, відіграє активну

роль у руйнуванні та симуляції соціального буття. З іншого боку, кіно, як частина світу мистецтва, є феноменом, що носить міфічний характер, і, тим самим, має безпосереднє відношення до сфери сакрального та ірраціонального, яка знецінена в рамках сучасного суспільства, але необхідна останньому для відновлення правильних принципів існування.

РОЗДІЛ 3. РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ У ЖИТТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

3.1. Соціальні функції кінематографу

Сама сутність кіно та усі процеси становлення і розвитку кінематографу визначили його функціональне навантаження. З одного боку, кіно є способом розуміння суспільної реальності художником та інструментом пізнання тієї ж реальності глядачем, з іншого боку кіно, транслюючи цю реальність, заволодіває свідомістю глядача, передає йому певні емоційні смисли та формує публіку, впливаючи на психіку та діючи як механізм «навіювання» та зараження».

Загалом, можна виділити сім основних функцій кінематографу.

1. Інформаційна функція.

Кінематограф є одним із засобів масової інформації, тобто бере участь у процесі інформаційного забезпечення суспільства та є носієм соціальної інформації (пам'яті, знань, культури), зберігаючи, накопичуючи та передаючи її. Проте аналізувати та вивчати кінематограф лише як засіб масової інформації видається помилковим через складність його структури (тут необхідно пам'ятати, що кінематограф є також соціальним інститутом та видом мистецтва).

2. Комунікативна функція [36, с. 354].

Будучи нерозривно пов'язаною з інформативною функцією, ця функція відображає соціальний аспект кінематографа. Кінематограф – це діалог світоглядів, думок, поглядів, культур. Саме завдяки комунікативній функції відбувається обмін культурною інформацією в історико-філософському та історико-літературному контексті. Акт спілкування може здійснюватися на різних рівнях: між владою та суспільством, між країнами, народами, соціальними групами, індивідами. Крім того, кінематограф - це спілкування кінострічки з глядачем, її звернення до аудиторії та реакція у відповідь аудиторії.

Недарма, чимало спеціалістів називають саме публіку (а не професійну кінокритику) у числі чотирьох соціальних структур (поряд з акторами, режисерами та продюсерами), результатом діяльності яких є кіномистецтво.

3. Нормативна (ідеологічна) функція.

Кінематограф є провідником певної ідеології (у широкому значенні цього слова), тобто системи світосприйняття, цілого складного комплексу досвіду, знань, звичаїв, традицій, вдач, норм, ідеалів, моралі, які відповідають конкретному суспільству [36, с. 358].

Кінематограф багато в чому відповідальний за ціннісні орієнтації, що забезпечують збереження суспільства, його структури та форм життя. Ослаблення нормативної функції призводить до падіння в соціумі престижу духовної культури, знецінення норм моралі та моральності, зміни ідеалів. Саме цю тенденцію відзначають дослідники у сучасному житті частини молоді. Науковці говорять про необхідність соціології кінематографа, порушувати питання про політичний вплив кіновидовища та моральну тривогу з приводу його деструктивного впливу на підростаюче покоління. Процес формування ціннісних орієнтацій молоді носить стихійний характер, тоді як кінематограф як засіб соціального управління дозволяє контролювати та підвищувати ефективність цього процесу.

4. Посередницька (політична) функція.

Цю функцію дослідники виділяють окремо, хоча вона багато в чому поєднує дві попередні (комунікативну та ідеологічну). Тут кінематограф виступає посередником, що встановлює зв'язок між різними структурами суспільства: суспільством і державою, соціумом і владою. У цьому сенсі кінематограф виступає як інструмент управління суспільством, реально виконуючи політичну, управлінську функцію в силу свого потужного, масштабного та багатостороннього впливу на почуття та свідомість людей.

З цієї точки зору, кінематограф, подібно до журналістики, можна було б назвати «четвертою владою», певною кінопропагандою. Така функція кінематографа, певною мірою, необхідна і неминуча у суспільстві. Кіно може використовуватися для посилення патріотизму, як соціальний викривач та як потужний засіб у боротьбі з насильством, рашизмом, нацизмом, нетерпимістю, расовими забобонами, соціальними проблемами (наркоманія, алкогольна залежність) тощо. Водночас, тоталітарні держави (рф) можуть використовувати кіно як засіб маніпуляції суспільною свідомістю, замінюючи моральну цензуру

політичною, а особисті цінності колективно-ідеологізованими. Саме ця роль кінематографа як важеля соціального управління спеціально вивчалася значною частиною дослідників, які бачили в ньому засіб виконання «соціального замовлення з виховання соціально та політично зрілого молодого покоління.

Цікавою з погляду здійснення кінематографом комунікативної, нормативної та посередницької функцій є дослідження М. В. Скрипар, яка виділяє три функції кінематографу в процесі соціалізації та формування ціннісних орієнтацій молоді. Кінематограф може виступати як:

- соціальний стабілізатор, який забезпечує стійкість суспільства та соціальних груп усередині нього, зберігає заданий напрямок соціального розвитку та підтримує певні ціннісні орієнтації у суспільстві;
- соціальний каталізатор, який дає певний поштовх суспільству та прискорює певні процеси соціалізації. Наслідки такого поштовху можуть нести як позитивну, так і негативну динаміку [43, с. 174-177].

5. Релаксаційна (розважальна) функція.

Ця функція пов'язана з потребою особистості у фізичній та психологічній розрядці. Відпочинок, розслаблення, гра є обов'язковими елементами будь-якої діяльності. Кіноіндустрія пропонує аудиторії широкий спектр фільмів різних жанрів (комедія, фентезі, фантастика, мелодрама, трилер, детектив та багато інших).

Різні кінокартини по-різному здатні впливати на психіку глядача. Емоційна розрядка, яку в результаті отримує глядач від взаємодії з твором мистецтва, зокрема від перегляду картини, прийнято визначати через поняття катарсису, тобто естетичного очищення, вищого духовно-емоційного результату естетичного досвіду, що базується на співпереживанні, активному включенні глядача до екранного світу. Кіно є потужним соціально-психологічним засобом у визволенні глядача від фрустрацій, напруги, екзистенційної туги, фобій, почуття провини, незахищеності. Воно допомагає досягти очищення душі і повернутися в повсякденність тим, хто «відпочив», набув нового розуміння себе та інших.

Різні жанри по-різному сприяють усуненню комплексів та афектів із психіки людини: комедія усуває почуття напруженості між суспільством та індивідом через жарт, осміяння кумирів, стереотипів, висміювання проблем; детектив - через утвердження влади закону, проголошення права особи на захист від посягань ззовні.

Фільми жахів і їх популярність, що з'явилися в 1980-і роки, підтвердили потребу сучасної людини відчувати страх. Переживаючи смертельні небезпеки з героями кінокартини, глядач, на думку фахівців, насичується художньою інформацією та образністю у сучасному кінематографі. Реальні можливості психіки людини мають межі, і проблеми з освоєнням потоку сучасної екранної культури можуть загрожувати збереженню особистості людини та здоров'ю суспільства загалом [28, с. 63].

6. Інтеграційна функція.

Описуючи вплив глобалізації на кінематограф, слід відзначити, що стрибок у розвитку глобальних інформаційних та комунікаційних технологій став потужним фактором у поєднанні людства, інтеграції традицій та культур, поширенні потоків інформації по всьому світу. У цих умовах кінематограф створив інтернаціональну глядацьку аудиторію, зробивши кіно інших країн доступним глядачеві у будь-якій точці планети.

Таким чином, будучи одночасно мистецтвом та засобом масової інформації, кінематограф набуває особливого значення як фактор соціальної інтеграції та провідник культурної інформації. Зворотною стороною глобалізації стала уніфікація стандартів та втрата культурної ідентичності окремих народів. Світовий кінематограф став провідником чужих культур із несанкціонованими у багатьох національних суспільствах цінностями, моделями світосприйняття та нормами соціальної поведінки. Кінематограф є дуже потужним соціальним інститутом, який виконує низку важливих функцій у суспільстві. Але при порушенні гармонії та надмірному ослабленні чи посиленні окремих функцій, кінематограф може стати провідником деструктивних для конкретного суспільства тенденцій, призводячи до спотворення його цінностей.

3.2. Роль кінематографу у системі соціальної комунікації

Кінематограф, що виник наприкінці XIX ст., став чимось більшим, ніж просто новою формою передачі інформації, формою, наповненням якої було щось, що вже існувало в культурі раніше. Кіно, безсумнівно, стало самостійним і значним явищем нової доби. Аналіз кінематографа як одного із засобів соціальної комунікації становить чималу цінність для подальшого вивчення статусу та ролі кіно в сучасному суспільстві.

Кінематограф - це одночасно і засіб комунікації, що є результатом еволюції засобів соціального спілкування, і вид художньої творчості, заснований на досягненнях культури з багатовіковою історією. Саме на прикладі такого комплексного, багатопланового феномену можна спостерігати, яким чином розвиток техніки та засобів комунікації впливає на способи функціонування сучасної соціальної системи [30, с. 271].

Інформаційно-комунікаційна революція, породжена у XX ст. науково-технічним прогресом, викликала докорінні зміни у всіх сферах життя суспільства. Особливу роль у цих перетвореннях відіграв кінематограф. Одні філософи вважають, що кіно стало явищем, що сприяло процесам демократизації суспільства та консолідації його членів, інтенсивному розвитку соціокультурної сфери загалом. Інші стверджують, що створення та розвиток кіно та інших форм екранної культури спровокувало масштабну деградацію як у сфері соціальної комунікації, так і в інших сферах життя суспільства.

Глобальний культурний простір, створений кінематографом, телебаченням та Інтернетом, сформував нове покоління людей, нове соціальне середовище. У цьому середовищі домінуючу роль грає аудіовізуальна комунікація (першим її феноменом стало звукове кіно), головним засобом якої є екран, що перевершує у своїх інформаційних можливостях і письмове, і друковане слово. Зазначений вид комунікації є дуже гнучким, він постійно трансформується за рахунок оновлення та удосконалення способів виробництва та споживання аудіовізуального інформаційного матеріалу.

Кінематограф за період свого існування також неодноразово зазнавав значних змін, пройшовши шлях від нетривалих німих чорно-білих фільмів до

сучасного, звукового, кольорового, і навіть тривимірного кіно. Разом з еволюцією кінематографу здійснювався процес розширення комунікативних можливостей екрана.

Феномен кінематографа, зазвичай, розглядався філософами або з погляду семіології, або крізь призму естетичних пошуків. У зв'язку з цим найбільш цікавим та актуальним є здійснення соціально-філософського аналізу кіно як засобу комунікації на матеріалі досліджень Г. М. Маклюєна та Ж. Бодрійєра.

Згідно з канадським філософом Г. М. Маклюєном, поява кінематографа обумовлена вступом людства в нову епоху: на зміну письмовій, механізованій, «повільній» культурі прийшла зовсім інша, породжена електричною технологією культура - швидкісна, заснована на змішуванні та взаємозв'язку всього з усім, розширюючи людини, що скасовує просторові та часові рамки. Для такої культури характерні швидші та ефективніші форми отримання, зберігання та обміну інформацією. Нові види засобів масової комунікації, що виникли у відповідь на вимоги сучасності, почали істотно впливати на всі аспекти соціальної реальності [30, с. 273].

Поява нових засобів комунікації завжди викликає певні зміни і в психології індивіда, і психології суспільства. На думку Г. М. Маклюєна, винахід у XVI ст. друку призвело до розвитку таких явищ як індивідуалізм, нерівність та націоналізм. У рамках друкованої культури колективне усне спілкування стало менш цінним, виникло протиставлення між грамотними, освіченими членами суспільства та неписьменними верствами населення, видання книг та журналів національними мовами посилювало протистояння різних народів один одному. Навпаки, створення кінематографу, радіо, Інтернету та телебачення сприяло здійсненню згуртування та глобалізації. Канадський вчений переконаний, що формування нового, глобального, багатовимірного комунікативного простору об'єднало всіх членів світової спільноти та зробило їх рівними учасниками сучасного процесу комунікації.

Згідно з класифікацією Г. М. Маклюєна, кіно відноситься до так званих «гарячих» засобів комунікації. «Гарячий засіб - це такий засіб, який розширює одне-єдине почуття до ступеня «високої визначеності». Висока визначеність - це

стан наповненості даними». Таким чином, «гарячі» засоби комунікації, до яких канадський вчений, крім кіно, зараховує також радіо, фотографію, книги, лекції, дають «споживачеві» великий обсяг інформації, водночас зводячи до мінімуму ступінь участі аудиторії в комунікативному процесі. «Холодні» засоби комунікації, до яких належать телебачення, телефон, семінар, комікс, діалог, абсолютно по-іншому впливають на людину, вони, навпаки, постачають меншу кількість даних, але надають можливість для додумування, наповнення, завершення того, що не дано, максимально залучаючи людину до акту комунікації.

Отже, у межах вищевикладеного підходу, кіно постає як форма передачі, яка дає величезний обсяг інтенсивних вражень і переживань глядачеві, і не робить його повноправним учасником комунікативного процесу, залишає його пасивним споживачем. Згідно Г. М. Маклюена, остаточне перетворення глядача на інертного споживача сталося з появою звукового кіно, адже в німому фільмі було набагато більше можливостей для доповнення та доопрацювання того, що відбувається на екрані [30, с. 277].

Протягом кіносеансу людина перебуває віч-на-віч із екранними образами. Навіть у переповненій залі кіноглядач перебуває у стані «психологічної самотності» та комунікативної ізоляції.

У своєму аналізі сучасних засобів комунікації Г. М. Маклюен виявляє ряд загальних рис у кінематографі. Фільм, як і книга, перш за все, хвилює уяву і постачає своїм глядачам ілюзії: «... кіно постало як світ переможних ілюзій і мрій, який можна купити за гроші». Мета творчості будь-якого письменника та кінорежисера - створення якоїсь альтернативної та привабливої реальності, яка вигідно відрізняється від дійсності, і в яку повірять та із задоволенням «перенесеться» у своїх фантазіях споживач. Друковані та екранні образи «узурпують реальний світ», підкоряючи собі уми читачів та глядачів, змушуючи їх мріяти наяву. Саме у зв'язку з цим багато сучасних філософів говорять про згубний вплив масової культури на свідомість людини. Результатом такого впливу є формування особливого типу людини - людини безвільної, позбавленої здатності самостійно розмірковувати і критично осмислювати потоки

різноманітної інформації, що щодня обрушуються на неї.

Кінофільм має здатність надавати набагато більший обсяг даних. В одному-єдиному кадрі міститься колосальна кількість інформації, передача якої в книзі зайняла б безліч сторінок. І якщо читачеві необхідно докласти певних зусиль, щоб намалювати у своїй уяві описуваний у книзі образ (наприклад, пейзаж чи зовнішність людини), то перед глядачем такий образ постає у готовому вигляді, у всіх найдрібніших подробицях. Автори художніх фільмів роблять все можливе, щоб за допомогою декорацій та костюмів найточніше відтворити відповідну сюжету «реальність», наприклад, конкретну історичну епоху.

Отже, кінематограф перевершив свого попередника – друкарство – у справі виробництва ілюзій. За допомогою кіно представник найнижчого з верств населення міг «перенестися» у світ розкоші та достатку, отримуючи тим самим заспокоєння та, свого роду, компенсацію власного неблагополуччя. До речі, Ж. Бодрійяр визначає сукупність подібних екранних образів шикарного життя як символ багатства, що став доступним абсолютно для всіх [30, с. 279].

Кінофільми перетворилися на звичайний товар для масового споживання, який мав величезний попит. Незабаром кіно стало поєднувати в собі функції товару, що добре продається, і ефективної реклами певного способу життя. Особливо досягла успіху в цьому американська кіноіндустрія: «... у 20-ті роки американський спосіб життя був упакований і експортований у всі куточки земної кулі». У такому ракурсі кіно може бути розглянуто як потужний засіб агресивної соціальної, економічної, політичної та ідеологічної пропаганди. Один і той же фільм, що сприймається в одному середовищі як джерело розваги, в іншому середовищі може стати приводом до бунту.

Пройшовши стадію становлення і міцно зайнявши свою нішу в сучасній культурі, кінематограф став істотно впливати на розвиток інших сфер духовного життя суспільства. Г. М. Маклюен, наприклад, стверджує, що один з літературних прийомів, відомий як «потік свідомості», запозичений письменниками саме з кіно. Цей спосіб викладу дає можливість читачеві максимально ототожнити себе з тим чи іншим художнім персонажем, при цьому ефект, який надається на читача книги, наближається до ефекту, який відчуває

глядач під час перегляду кінофільму.

На думку канадського мислителя, взагалі значна частина літератури модернізму розвивалася під впливом кінематографа, телебачення та інших сучасних засобів комунікації. Г. М. Маклюен вважає, що звернення до інноваційної творчості таких письменників як Е. Паунд, Т. С. Еліот, Д. Джойс може сприяти більш ясному розумінню феноменів нинішньої системи комунікації та їхньої ролі в суспільстві [35, с. 31].

Що ж до постаті глядача, Р. М. Маклюен вважає: людина, у тому, щоб бути здатним адекватно сприймати продукцію кіноіндустрії, має бути підготовлена до цього, тобто занурена у контекст культури, що породила кінематограф. Тільки люди, які мають письмову грамотність, вміють дивитися кіно. «Наше грамотне прийняття звичайного руху ока камери, що переслідує предмет або випускає його з уваги, неприйнятне для африканської кіноаудиторії. Якщо хтось зникає з кадру, африканець бажає знати, що з ним сталося. Письмова ж аудиторія, яка звикла слідувати за друкованим рядком, не ставлячи під сумнів логіку лінійності, приймає послідовний кіноряд без заперечень. «Підготовлений» глядач, у ході перегляду кінокартини, без жодного подиву приймає несподівані просторово-часові переходи, зміни перспективи та спеціальні ефекти, на відміну від людини іншої культури, якій потрібно вчитися належним чином сприймати, або «читати» кіно.

Такий стан справ викликаний тим, що способи сприйняття навколишньої дійсності у представників різних культур сильно відрізняються один від одного. Наприклад, «писемні люди» бачать світ як поле дії зовнішніх причинно-наслідкових зв'язків між речами та феноменами, «неписемні люди», навпаки, більше цікавляться внутрішніми, прихованими, глибокими, найчастіше надприродними, на їх погляд, причинами явищ. Представники акустичної культури живуть у природному середовищі, близькому до природи, тому їхні реакції більш безпосередні. Сучасна західна людина, представник культури візуальної, навпаки, існує у штучно створеному візуальному просторі, де їй допомагає орієнтуватися абстрактне логічне мислення.

Крім того, представники усної культури менш підготовлені до ролі

пасивного спостерігача, тому що вони мають велику потребу у спільній участі, інтерактивній залученості до будь-якого процесу. За словами Г. М. Маклюєна, цим пояснюється ситуація, коли під час перегляду фільму африканська аудиторія підхоплює пісню, яку виконує персонаж. Навіть зір «неписемної» людини не пристосований ні до читання, ні до перегляду кінофільмів - він не може належним чином фіксувати погляд, натомість його очі блукають по екрану, немов обмацуючи його.

Багато дослідників вважають Г. М. Маклюєна свого роду провісником, який передбачав бурхливий розвиток і чільну роль засобів у суспільстві майбутнього. На сторінках книги «Розуміння медіа: Зовнішні розширення людини», що вийшла друком у 1964 р., канадський мислитель писав: «В даний час фільм поки, образно кажучи, знаходиться в стадії рукопису; невдовзі він перейде у свій портативну, доступну, друкарсько-книжкову фазу». Такий перебіг подій – неминучий наслідок інтенсивного розвитку культури. Дійсно, сьогодні, в XXI столітті, можна здійснити перегляд кінофільму в будь-якому форматі, в будь-якому місці за допомогою одного з численних сучасних технічних пристроїв – носіїв інформації, в тому числі, і за допомогою мобільного телефону.

Піддаючи тотальній критиці нинішнє суспільство, Ж. Бодрійяр приділяє особливу увагу проблемі медіа, з урахуванням того, що останнє, в умовах сучасності, набуло «вселенського» характеру. Згідно з французьким філософом, соціальне буття сьогодні є системою примусу до нескінченного та надмірного споживання. При цьому людина споживає не речі, а знаки та образи, що відсилають, знову ж таки, не до реальних речей, а до інших знаків та образів, які у своїй сукупності повністю замінюють реальність. У контексті такого підходу цінність аналізу засобів масової інформації, до яких належить і кінематограф, важко переоцінити [35, с. 35-39].

Згідно з Ж. Бодрійяром, «характерною рисою мас-медіа є те, що вони постають як антипровідник, що вони нетранзитивні, що вони антикомунікативні...» у тому сенсі, що механізми їхньої дії суперечать ідеї комунікації як такої. Справжній комунікативний акт передбачає певний взаємний обмін, взаємодія. Сучасні ж медійні засоби, повідомлення яких зовсім не

припускають відповіді, перетворили людину на абсолютно інертного споживача, відстороненого від процесів, що відбуваються в суспільстві, і не потребує справжнього діалогу. З погляду подібного підходу телебачення та кінематограф слід розглядати не як засоби спілкування, а як перепони для справжньої комунікації. Французький філософ стверджує, що радіо, кіно та телебачення витіснили з соціуму живе, рухливе слово, яке може бути висловлене та повернене як відповідь. Лише таке слово є одиницею повноцінного спілкування. Поміщене на екран, перше стає примарним та порожнім, за допомогою засобів відтворення, перетвореним на видовище за допомогою мас-медіа, слово вмирає.

Отже, в даний час процедура комунікації зводиться до акту прийому та передачі відомостей, реалізація природного, рівноправного соціального обміну стає неможливою. У подібній ситуації ясно проявляється справжня функція засобів медіа, яка полягає у здійсненні нагляду та керівництва масами. Система суспільних відносин, що нав'язується структурами мас-медіа, дає людині установку на володіння і використання і виключає потребу віддавати, дарувати, обмінюватися, ділитися. Відповідно, цінність будь-якого феномена визначається, насамперед, його функціональністю. Така позиція поширюється, зокрема, і сферу міжособистісної взаємодії. З усього вищесказаного, можна дійти невтішного висновку у тому, що у світі види й фізичні методи соціальних відносин повністю визначаються формою засобів [28, с. 130].

Кіномистецтво з моменту своєї появи, по суті, являло собою вигляд симуляції реальності. Сьогодні ж, згідно з Ж. Бодрійяром, реальність як така втрачена і сама є сферою симуляції, подобою самої себе. «Як у кіно» - один із колишніх висловів, «якими викривали ілюзію в ім'я натуралізму. Тепер на орбіту виходить якась нерозв'язна реальність, невідповідна з тими, що її ілюстрували раніше». Реальність стала більш кінематографічною, ніж продукти кіноіндустрії. У зв'язку з цим, статус і призначення кіно в сучасному суспільстві стали невизначеними, і розвиток кінематографу зайшов у глухий кут.

На думку Ж. Бодрійяра, кіно має особливий статус у США, країні, яка є чистим втіленням ідеалів суспільства споживання. Під впливом кіно відбувається формування світогляду та способу життя американців.

Французький філософ говорить про Америку як дивовижну кінематографічну країну: хоча американська реальність з'явилася раніше кіно, її сьогоденний образ наводить на думку, що вона створювалася під його впливом, що вона відображення гігантського екрана. Атмосфера кіно ніби пронизує весь навколишній простір. Навіть вулиці міст та заміські краєвиди нагадують кадри кінофільмів. Тому кіно тут знаходиться не на студіях, а всюди, у повсякденній американській дійсності, яка нібито розгортається захоплюючим і нескінченним кіносценарієм.

Кожне явище американського життя здається майстерною пародією на свій оригінал. Тут навіть небо виглядає надто блакитним, а сонце надто яскравим. Міста, дороги, пустелі, музеї, церкви, культура загалом - усе це пародії, які роблять Америку кінематографічним, ірреальним простором, сферою всеосяжної симуляції. Тим не менш, США є могутньою, процвітаючою країною, що володіє якоюсь життєвою енергією і своєрідною чарівністю. Найчастіше безглузді, і навіть огидні, деталі гіперреальної американської повсякденності приковують увагу і набувають оригінальності та привабливості [28, с. 132].

З моменту появи телебачення та в міру його розвитку, кінематограф втрачав колишню популярність, ставав менш затребуваним. Конкурентна боротьба між кіно та телебаченням актуальна і зараз. Порівнюючи вищезгадані феномени, Ж. Бодрійяр дає більш високу оцінку кінематографу, який більшою мірою має відношення до сфери уявного, ніж телебачення. Кіно, будучи «фабрикою мрій», створює ілюзорні, химерні образи, що є частиною якогось привабливого міфу. У кінематографі є щось, «що не втратило ще зв'язку з такими речами, як двійництво, фантазм, дзеркало, сновидіння тощо». Телебачення ж є лише спосіб трансляції візуальної інформації у вигляді екрана. Телевізійний образ - це безпосереднє зображення реальності без натяків та посилянь до чогось іншого.

Будь-який образ у кіно завжди є максимально ємним, вичерпним, телеобраз менш насичений, менш змістовний, адже аудиторія може брати активну участь у доповненні останнього. Показово в цьому відношенні те, що для роботи на телебаченні, як правило, не підходять ті люди, чий вигляд легко піддається

стандартній класифікації і є яскравим втіленням конкретної професії або статусу. У кінематографі, навпаки, потрібні актори з виразною зовнішністю, що створює опуклий, інтенсивний, закінчений образ. Мова актора кіно має бути більш чіткою, ніж мова телеведучого або телеактора взагалі має на увазі жорстку регламентацію з боку режисера, який визначає не тільки текст, а й поведінку, жести, міміку актора в рамках конкретної ролі: на телебаченні доречніші імпровізація, безпосередні реакції, що створюють атмосферу живої взаємодії з глядачем.

Отже, можна дійти невтішного висновку у тому, що кінематограф як комунікації, з одного боку, адекватно відбиває особливості сучасних соціокультурних процесів, з іншого боку - сам бере участь у формуванні соціальної реальності.

ВИСНОВКИ

Кіно – порівняно молодий вид мистецтва. Йому трохи більше ста років – дитячий вік у порівнянні з традиційними мистецтвами: музикою, живописом, літературою, хореографією, театром, історія яких обчислюється тисячоліттями. Проте, за цей термін воно примудрилося пройти стрімкий шлях від технічного атракціону до повноправного мистецтва, що відрізняється очевидною мистецькою самобутністю. Кіно виростало з ярмаркового балагану і спочатку поблажливо розглядалося як примітивна розвага для народу.

Охопити всю історію кінематографа – до найдрібніших подробиць та нюансів – вкрай важко. Шлях кінематографу був тернистим, і людство пройшло не один етап. Перш ніж у 1895 році брати Люм'єр представили широкому загалу та науковій спільноті своє дітище – синематограф, – були винайдені технології фотофіксації, «чарівний ліхтар» (щось на кшталт діафільмів, де за допомогою проектора крутилися статичні кадри з підписами).

Сучасний кінематограф став більш технічним, технологічним та різноплановим. З'явилися нові жанри та напрямки в кіно. У технічному плані жоден голлівудський екшен-фільм не обходиться без спецефектів та комп'ютерної графіки. Візуальні ефекти стали основою образотворчого рішення в історичних, фантастичних фільмах, фільмах катастроф та інших жанрах. Однак, є і зворотний бік сучасного кінематографа, коли спецефекти стають самоціллю, і автори забувають про сюжет та ідею фільму.

Кіно як соціальне явище відкрило нові шляхи для естетичного осмислення широкого кола явищ суспільного життя, що охоплюють усі сфери політичних, соціально-економічних, науково-технічних перетворень у сучасному світі. Мистецтво екрану стає дедалі ефективнішим знаряддям поглибленого пізнання навколишньої дійсності.

На сучасному етапі розвитку кіно дедалі виразніше проявляються тенденції до інтеграції, до дедалі сильнішого взаємовпливу і взаємозбагаченню різних видів мистецтва, до синтезу емоційного і раціонального як і художньо-ігрових, і у документальних, науково-популярних, навчальних фільмах.

Кіно та телебачення постачають споживачам насамперед видовища. Художні фільми, передвиборні дебати, спортивні матчі - сьогодні всі ці екранні феномени сприймаються людьми абсолютно однаково - як рівноцінні видовищні розваги. На перший план виступає не достовірність та правдивість інформації, а той ефект, який остання вплине на глядача. Для аудиторії не настільки важливі самі відомості про культурні, історичні, економічні та політичні події, її вражає запаморочлива ілюзія присутності при цих віддалених від неї подіях.

Сучасна людина, незважаючи на те, що її життя є втіленням комфорту та безпеки, перебуває у дуже вразливому становищі. Це пов'язано з тим, що вона відкрита усьому і абсолютно беззахисна перед величезною кількістю відомостей, які необмежено і безперешкодно надходять із різних джерел. Людина не просто стає жертвою і заручником екрану, вона сама стає екраном, «на який проєктуються будь-які зовнішні впливи». Така інформаційна пересиченість людини та її нездатність критично відфільтровувати дані призводять до того, що вона не може вже розрізнити корисне і некорисне, красиве і потворне, добре і погане.

Сама сутність кіно та усі процеси становлення і розвитку кінематографу визначили його функціональне навантаження. З одного боку, кіно є способом розуміння суспільної реальності художником та інструментом пізнання тієї ж реальності глядачем, з іншого боку кіно, транслюючи цю реальність, заволодіває свідомістю глядача, передає йому певні емоційні смисли та формує публіку, впливаючи на психіку та діючи як механізм «навіювання» та зараження».

Кінематограф, що виник наприкінці ХІХ ст., став чимось більшим, ніж просто новою формою передачі інформації, формою, наповненням якої було щось, що вже існувало в культурі раніше. Кіно, безсумнівно, стало самостійним і значним явищем нової доби. Аналіз кінематографа як одного із засобів соціальної комунікації становить чималу цінність для подальшого вивчення статусу та ролі кіно в сучасному суспільстві.

Кінематограф - це одночасно і засіб комунікації, що є результатом еволюції засобів соціального спілкування, і вид художньої творчості, заснований на досягненнях культури з багатовіковою історією. Саме на прикладі такого

комплексного, багатопланового феномену можна спостерігати, яким чином розвиток техніки та засобів комунікації впливає на способи функціонування сучасної соціальної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alltnson Mark. A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodovar. London - New-York. 2001. 258 p.
2. Autorzy kina europejskiego, III. Pod redakcja Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa. Krakow: 2007. 384 st.
3. Barnouw Erik. Dokumentary. A History of the Non-fiction Film. New York - Oxford. Oxford University Press. 1993. 400 p.
4. Bullot Erik. Sayat Nova de Serguei Paradjanov. Yellow Now. Cote films. 2003. 112 p.
5. Dabert D. Kino moralnego niepokoju. Poznan, Wyd. Naukowe UAM, 2003. 320 s.
6. Dabert Dobrochna. Kino moralnego niepokoju. Poznan. W-wo naukowe UAM. 2003. 384 st.
7. Derek Malkolm's Personal Best a Century of Films. Tauris Perke Paperbacks. London/New York: 2000. 650 st.
8. Eugene Deslaw: sa vision fantastique. Cinematheque de Nice. Hors serie. №1. 2007. S. 55-72.
9. Historia kina. Wybrane lata. Warszawa: 1998. 102. st.
10. Ingmar Bergman. Film and Stage. Robert Emmet Long. N-Y. 1994. 208 p.
11. Janicki Stanislav. Film od a do z. Warszawa.— 1999. 168 st.
12. Kino niemieckie w dialogu pokolen i kultur. Pod redakcja Andrzeja Gwozdzia. Krakow. 2004. 456 st.
13. Krolikowska-Avis Elzbieta. Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90. Krakow. 2001. 262 st.
14. Mazierska Ewa. Sloneczne kino Pedra Almodovara. Gdansk: 2007. 334 st.
15. Parkinson David. History of Film. Thames and Hudson. 1995. 264 p.
16. Plazewski Jery. Historia filmu dla kazdego. Warszawa.: Wydawnictwa artystyczne i filmowe. 1997. 490 s.
17. Plazewski Ezhy. Historija filmu dla kazdego. Warszawa: W-wa artystyczne i filmowe. 1997. 490 st.
18. Roj Armes. A Critical History of the British Cinema. New York. Oxford

- University Press. 1998. 250 st.
19. Schnitzer Luda et Jean. Alexandre Dovjenko. Classiques du cinema. Paris.: 1996. 192 s.
 20. Siergiej Paradzanow (Sarkis Paradzarian). Redakcija: Leslaw Czaplinski, Boguslaw Zmudzinski. Krakow. 1998. 140 st.
 21. Toeplitz J. Historija sztuki filmowej. T.V. Warszawa: 2000. 190 st.
 22. Toeplitz Krzysztof Teodor. Sekrety filmu. Warszawa: 1997. 224 st.
 23. Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego pod redakcja Malgorzaty Hendrykowskiej. Poznan. 2000. 320 st.
 24. Zamislinski Stanislaw. Kieslowski bez konca. Warszawa: 1994. 320 st.
 25. Zanussi Krzysztof. Miedzy jarmarkiem a salonem. Warszawa: 1999. 180 st.
 26. Zawojski Piotr. Wielkie filmy przelomu wiekow. Krakow: 2007. 300 st.
 27. Zygulski Kazimerz. Bogater filmowy. Studium sociologiczne. Warszawa. 2003. 280 st.
 28. Бондаренко Е. Подорож у світ Кіно. К., 2003. 180 с.
 29. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К.: Логос, 2011. 391 с.
 30. Вайда А. Кіно і решта світу. К.: Етнос. 2004. 312 с.
 31. Госейко Л. Історія кінематографа. К.: Кіно-Коло. 2005. 464 с.
 32. Довженко і кіно ХХ століття. Зб. ст. Упор. Л. Брюховецька, С. Тримбач. К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во Поліграфцентр «ТАТ». 2004. 264 с.
 33. Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури. Упор. С. Плачинда. К., 1994. 224 с.
 34. Ейзенштейн С. Естетика кіномистецтва. К., «Мистецтво», 1998. 210 с.
 35. Зубавіна Іа. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К.: Інститут проблем сучасного мистецтва. 2007. 296 с.
 36. Ілленко Ю. Парадигма кіно. К.: «Абрис». 1999. 416 с.
 37. Історія кіно. Том другий. К.: Наукова думка. 1997. 216 с.
 38. Історія кіно. Том перший. К.: Наукова думка. 1996. 248 с.
 39. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво в

- біографіях. К.: ТОВ «АВДІ». 2004. 712 с.
40. Клер Р. Кіно вчора, кіно сьогодні. К., 2001. 240 с.
41. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: В-во «АртЕк». 2001. 464 с.
42. Садуль Ж. Загальна історія кіно. К., 1998. 380 с.
43. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. К.: В-во Івана Федорова. 1997. Ч.1. 224 с.