

допоможуть у вихованні любові до батьківщини і готовності до самопожертви заради її блага сухі факти про те, коли і як князували ті чи інші князі, які відбулися війни, хто і з якими втратами здобув перемогу. Навряд чи можна подібним чином досягти бажаного ефекту. А от читаючи історичні романи можна виховати почуття патріотизму.

Ідея, втілена в художніх образах, робить величезний виховний вплив, переконує, вселяє ті чи інші почуття. Художня література відіграє найважливішу роль у суспільно-політичному житті. Якщо навіть письменник не усвідомлює себе проповідником певних ідей, його твори об'єктивно втілюють ці ідеї і стають виховним чинником.

Безумовно, виховне значення мають не тільки позитивні образи літературних героїв, які стають прикладом для наслідування. Зображуючи негативні явища, письменник викликає їх моральне засудження, спонукає зайняти певну позицію в житті, здійснювати ті чи інші вчинки. Література переконує чарівною правдою зображення, яка дозволяє глибоко усвідомити закономірності дійсності.

#### *Література:*

1. *Аристотель*. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. / Аристотель .– Минск: «Литература», 1998. – 1391 с.
2. *Вдовина, Н.А.* Роль художественной литературы в духовно-нравственном воспитании молодежи./ Н.А. Вдовина -Доклад на III церковно-общественном форуме "Табынские чтения" (г.Уфа, 29.10.2013).- <http://www.eparhia-ufa.ru/libraries/publications/vdovina-na-rol-hudozhestvennoy-literatury-v-duhovno-nravstvennom-vospitanii/>
3. *Надольний І.Ф.* Світогляд – ключова проблема пізнання та діяльності людини./Вісник Національної академії державного управління при Президентові України . Серія «Філософія».- Випуск №4 / 2015.- с.50 – 54.
4. *Парандовский, Я.* «Алхимия слова» / Я.Парандовский - М.: Изд-во «Правда», 1990 – 852с.
5. *Рубинштейн, С.Л.* К психологии речи.– / Уч.записки ЛГПИ им. А.И.Герцена. – т. XXV. – Л., 1941.- 321 с.).
6. *Ткаченко, А.О.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. /А.О.Ткаченко – К.: ВПЦ «Київський університет» - 2003. – 448 с.
7. *Франко, І.* Из секретів поетичної творчості. / І.Франко - Збір.творів: У 50 т. – Т.31. – К.,1981. – 384 с.).

УДК 373.3.016:1(073)

*Безуглий А.А.*

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова*

### **РОЗРОБКА ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ У КІНЕМАТОГРАФІ. ДОСВІД Д. ГРИФІТА, С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

*У статті проаналізовані роботи видатних режисерів та теоретиків кіно. Це дає змогу дізнатися методи та способи мислення, визначити рівень розробки філософської проблематики та допомогти зрозуміти, в якому стані знаходиться розробка дискурсу навколо кінематографа.*

**Ключові слова:** кінематограф, автор, паралельний монтаж, кіно, «чистий смисл», принцип «виходу з себе» (ex-stasis), сприйняття, глядач, режисер.

**Безуглый А. А. Разработка философские проблематики в кинематографе. Опыт Д. Гриффита, С. Эйзенштейна.** В статье проанализированы работы выдающихся режиссеров и теоретиков кино. Это позволяет узнать методы и способы мышления, определить уровень разработки философской проблематики и помочь понять, в каком состоянии находится разработка дискурса вокруг кинематографа.

**Ключевые слова:** кинематограф, автор, параллельный монтаж, кино, «чистый смысл», принцип «выхода из себя» (ex-stasis), восприятия, зритель, режиссер.

**Bezuhlyi A. Development of philosophical problems in cinematography. Experience of D. Griffith, S. Eisenstein.** The article analyzes the work of prominent film directors and theorists. It allows you to learn the methods and ways of thinking, to determine the level of philosophical development and to help understand the state of the development of circus discourse.

**Keywords:** cinematography, author, parallel installation, cinema, "pure sense", ex-stasis principle, perception, viewer, director.

Головною фігурою американського кіно початку ХХ століття є Девід Гріффіт. Він прийшов у кіно випадково в пошуках заробітку. Спочатку знімався в епізодичних ролях, писав сценарії. Свій перший фільм — «Пригоди Доллі» — Д. Гріффіт поставив в 1908 р. Історія маленької дівчинки, викраденої циганами, тривала на екрані дев'ять хвилин. Але за цей час автор провів своїх героїв через рівнину, ущелину та водоспад. Стрічка була знята на натурі, що надавало більшу реалістичність діям. У цьому досить примітивному сюжеті було закладено дві принципові особливості: динамічна фабула (висока щільність подієвого ряду) та happy end (порятунок в останній момент), що стали згодом каноном голлівудського фільму.

Будучи людиною начитаною, Д. Гріффіт почав активно звертатися до романів Ч. Діккенса, Г. Мопассана, Д. Лондона, Л. Толстого в пошуках екранного еквівалента складних літературних сюжетів. Протягом перших чотирьох років Д. Гріффіт регулярно ставив по два фільми на тиждень (довжина картин не перевищувала 8-10 хвилин). Велика частина цієї продукції, природньо, представляє собою кіномакулатуру. Однак щоденна робота на знімальному майданчику стала для Д. Гріффіта потужним професійним тренінгом. На відміну від своїх сучасників Девід не був інтуїтивним художником. Він ретельно вивчав накопичений до того часу кінематографічний досвід, детально продумував технічні та режисерські прийоми. В результаті — виявився першим, хто розробив основи нової спеціальності — кінорежисури.

Творчий внесок Гріффіта у розвиток мистецтва кіно визначається чотирма головними моментами:

1. Впровадження в кінодраматургію оповідної, романної конструкції;
2. Реформа системи акторської гри;
3. Перетворення кінокамери на активного учасника дії;

#### 4. Паралельний монтаж.

Перші очевидні ознаки формується авторського стилю Д. Гріффіта проявилися у фільмі «Телефоністка із Лоундейла» (1911), де він вів оповідь за допомогою зміни різних планів та монтажу паралельної дії. Зміною масштабу зображення він домагався досягти ефекту тревеллінгу (зйомка рухомою камерою). Таким способом зануривши кінокамеру в гущу подій, Девід «оживив» її та наповнив екранний образ емоційною силою, чергуючи гостроту великих планів з широтою далеких. Одночасно американський режисер виховував нового актора, вимагаючи від виконавців ролей більш витонченої пластичної та психологічної роботи.

Головним результатом всіх гріффітовських реформ — це з'явлення паралельного монтажу. Ідею одночасного розвитку кількох сюжетних ліній він запозичив з літератури — насамперед у Діккенса — і навчився оповідати зображеннями, стрибкоподібно переходячи від одного епізоду до іншого. Сюжетне додавання у фільмах Гріффіта знайшло багат шаровість.

Події, що відбувалися в один і той же час в різних місцях, чергувалися один з одним на протязі всієї стрічки та перетиналися тільки у фіналі. Сьогодні подібний спосіб кінооповіді є хрестоматійним. До 1913 року Д. Гріффіт стає дорослим художником зі своїм власним творчим методом. Це дозволило йому створити перші в світі монументальні екранні твори — «Народження нації» (1914) та «Нетерпимість» (1916).

Фільм «Народження нації» складається з двох серій. У першій — відображені драматичні події Громадянської війни в США 1861-1865 рр. У другій — тяжке протистояння білого та чорного населення південних штатів. До цих пір картина викликає критику кіноісториків з точки зору свого расистського змісту. Однак, слід зауважити, що фільм мав приголомшливий успіх серед найширшої аудиторії. Значить, авторська концепція відповідала громадській думці. І головне — фільм має настільки очевидну художню міць, що здатний захопити та потрясти навіть сучасного глядача. Створюючи образний лад «Народження нації» Д. Гріффіт з'єднав всі елементи в суворій відповідності з кінематографічною мовою. Дія цього епічного твору не тільки розгалужується на кілька паралельних сюжетних ліній, але підпорядковане чіткому ритму, який то усилюється, то слабшає залежно від емоційного напруження подій. Із пронизливим почуттям мистецтва, чергуючи дальні та великі плани, динаміку та статику, режисер досягає особливої експресії батальних сцен. Наприклад, в епізоді битви під Піттсбургом колосальна панорама, що відкриває два фронти, які починають зближуватися, перемежовуватися із кадрами, де акцентуються ключові образні деталі: рукопашна сутичка, прапор, що встромляється в жерло гармати, тощо. Урочиста інтонація військових епізодів змінюється жорсткістю іронії в сценах, представляючих «нову аристократію», або сцени де «почесні чорні члени» на Державних зборах кладуть босі ноги на стіл, та потягують з плоских фляг спиртне. Тим не менш, загальний пафос картини, виражений в заключних титрах «Не треба війни! Свобода та об'єднання! Зараз і на майбутнє!». Цей заклик до творення, адресований всім сторонам.

Якщо фільм «Народження нації», з тріумфом пройшов на екранах, приніс Д. Гріффіту світову славу, а Голлівуду — величезний фінансовий прибуток, то наступна картина «Нетерпимість» — «геніальна та божевільна» за визначенням Ж. Садуля — стала

явищем іншого порядку. Її провал в прокаті підірвав творчі перспективи американського режисера, але висока художня цінність визначила для нього почесне місце в історії світового кінематографу. Дійсно, можна стверджувати, що «Нетерпимість» Д. Гріффіта відкриває список кіношедеврів. Саме в цьому творі автор максимально наблизився до реалізації своєї мрії: «Коли кінематограф створить що-небудь гідне порівняно з трагедіями Евріпіда або витворами Гомера, Шекспіра, Ібсена, або з музикою Генделя і Баха, тоді ми зможемо дозволити собі назвати кіновидовища "мистецтвом"».

Фільм складається з чотирьох сюжетних пластів: падіння Вавилону і його останнього царя Валтасара; розп'яття Ісуса Христа в Стародавній Юдеї; Варфоломійська ніч у Франції XVI ст.; сучасна (початку XX в.) драма «Мати та закон». Настільки широкий розкид тем працює на єдину ідею, лаконічно виражену в назві. Д. Гріффіт викриває деспотизм та безглуздість протистояння в будь-якій формі, бо результатом його стають безневинні жертви. Звернення до різних епох цивілізації було принципово важливим для режисера, який підкреслював одвічний незмінний характер боротьби любові та ненависті, справедливості та насильства. Щоб відтінити думку про повторюваність одних й тих же конфліктів, Д. Гріффіт вибудовує композицію картини за принципом симультанності, викладаючи чотири сюжети не послідовно, а одночасно. Причому перекидання в часі та просторі не регламентовані хронологією. Камера вільно занурюється то в Древній Вавилон, то «вислизає» на поверхню — в XX століття, то виявляється у Франції, то слід на Голгофу разом з Христом. Подібний мозаїчний характер з'єднання епізодів ні хаотичним, але підпорядкованим принципом образної тотожності, підкреслює загальну сутність подій: засліплена ненавистю бешкетує; натопт, із століття в століття розпинає своїх пророків; невинні жертви, принесені на вівтар «Нетерпимості» — релігійній, соціальній, психологічній. Ритмічна партитура фільму також ускладнена. Кожен з епізодів, досить протяжний та розгорнутий на початку картини, поступово скорочується, збільшуючи темп дії. «Ці різні історії спершу потечуть, подібно чотирьом потокам, на які дивишся з вершини гори. Спочатку ці чотири потоки побіжать окремо, плавно і спокійно. Але чим далі будуть вони втікати, тим все більше й більше будуть зближатися, тим швидше буде їх перебіг, і, нарешті, в останньому акті вони зіллються в єдиний потік схвильованої емоції» [13, с. 237].

Крім асоціативно-тематичного монтажу фрагментів режисер в якості об'єднуючого принципу використовує пластичний рефрен: весь фільм пронизує один повторюваний кадр (мадонна качає колиску), що втілює рядки з У. Уйтмена: «Нескінченно гойдається колиска... З'єднуюча сьогодні і майбутнє».

Досягнувши кульмінації у своїй творчості, Д. Гріффіт відкрив у кінематографі можливості художньої мови, а разом з ним і дав життя філософії кіно. Перш за все, це сталося через монтаж як засіб не тільки смислового з'єднання кадрів, але і образного режисерського мислення, що створює атмосферу, темпоритм та символічний надтекст фільму. Він своїми ідеями наситив свої фільми та світовий кінематограф. Оскільки, кінематограф має великі можливості для зв'язку з єдиним, то він намагається їх знайти, тим самим винаходить методи та інструменти для взаємодії. Тобто, кіно починає бути чимось іншим, а ніж просто репрезентацією реальності, він починає відокремлюватися в великий пласт нового, унікального мистецтва.

Ще глибше, область асоціативного та інтелектуального монтажу — пішов С. Ейзенштейн (1898-1948). Виходець із заможної сім'ї ризького архітектора, до революції студент петроградського інституту цивільних інженерів, солдат Червоної Армії під час громадянської війни, С. Ейзенштейн здійснив перші спроби в галузі художньої творчості під заступництвом видатного реформатора театрального мистецтва В. Е. Мейерхольда. Ще не замислюючись про кіно, С. Ейзенштейн сформулював свою теорію «монтажу атракціонів», трактуючи поняття «атракціон» як необхідний елемент будь-якого видовища, яке повинно бути «раціонально проконтрольовано і математично розраховано, щоб викликати певне емоційне потрясіння» [21, с. 35]. З атракціоном С. Ейзенштейн ототожнював прийоми цирку, естради, плакатного мистецтва, публіцистики. Монтаж атракціонів як з'єднання ударних епізодів протиставляється традиційній драматургії. Вдалим втіленням цієї ідеї в театральній практиці є спектакль Л. Ейзенштейна «Мудрець» за мотивами п'єси А. Островського «На всякого мудреця досить простоти». Дійство являло собою сукупність різноманітних номерів — акробатика, клоунада, куплети та навіть короткий фільм — Щоденник Глумова. Однак, театральний ексцентризм з його умовно-бутафорською естетикою переставав цікавити Ейзенштейна — він мав намір синтезувати «атракціон» та достовірність життєвих реалій. Подібні можливості відкривав кінематограф, куди С. Ейзенштейн буквально увірвався з дебютною картиною «Страйк» (1925).

За загальним задумом, фільм повинен був відкрити цілий екранний декалог «До диктатури»: про розгортання революційної боротьби російського пролетаріату, починаючи з царських часів. З усього цього проекту Ейзенштейн зняв тільки три кінострічки: «Страйк», «Броненосець Потьомкін» та «Жовтень».

«Страйк» не має ні чіткої фабули, ні персоніфікованого героя. Для зйомок у фільмі режисер запросив людей з вулиці, керуючись їх типажністю та особливостями, бо глядач з першого погляду повинен був дізнаватися робітника, фабриканта, мастерового або шукача-детектива. Такого виконавця неможливо було обтяжувати складними акторськими завданнями, і С. Ейзенштейн об'єднував їх в масу, вимагаючи енергійної фізичної дії. Весь фільм режисер вибудував як монтаж атракціонів, але особливо показова в цьому сенсі фінальна частина, де стикаються дві паралелі на основі символічного змісту: розправа козаків над робочими чергується з кадрами бійні, де заколюють худобу. Метою режисера була не ототожнення робочих зі стадом, а створення патетичного способу протесту проти звірячого характеру людських взаємин. Сам прийом подібного контрастного монтажу з'явився новим словом у кіномистецтві.

У цьому ж 1925 С. Ейзенштейн зняв фільм «Броненосець Потьомкін» — видатний твір світового кіномистецтва (як свідчать результати двох міжнародних конференцій в Брюсселі 1952 та 1958 роках). Причому мова йде не про революційне в змісті, а про революцію художньої образності в кіно.

В основі сюжету покладено повстання на броненосці «Потьомкін» в 1905 р. Композиція стрічки — це класична п'ятиактна трагедія. Фільм виглядає як хроніка, але діє як драма, тобто події «нанизуються» на чіткий канонічний трагедійний каркас. Кожна з п'яти частин картини, володіючи власною назвою та завершеністю внутрішньої будови, одночасно є елементом єдиної художньої системи фільму. На композиційному рівні це

означає, що кожна глава окремо має свою зав'язку, розвиток, кульмінацію і розв'язку, в той же час в контексті фільму сама служить зав'язкою («Люди і черв'яки»), розвитком дії («Драма на Гендрі», «Мертвий волає»), кульмінацією («Одеська сходи»), розв'язкою («Зустріч з ескадрою»). Органічна стрункість твору виявляється і на ритмічному рівні. Кожна частина розпадається на дві половини. У точці перелому — пауза (цезура) — фактично один кадр, за яким слідує модуляція — перехід в інший настрій, інший ритм, інший масштаб образного узагальнення. Подібний прийом притаманний всьому фільму. Тільки в якості цезури виступає не кадр, а весь третій епізод — «Мертвий волає», який, крім іншого, є «серцевиною» золотого перетину (пропорційності в будові фільму).

«Броненосець Потьомкін» — приклад прямого вираження пафосу. Весь образний лад картини розвивається за принципом «виходу з себе» (ex-stasis), тобто за законами патетичного твору. Від акту до акту розширюється простір події: в першій частині дію обмежена «утробою» броненосця, в другій — всі на палубі; у третій — захоплює узбережжя Одеси і т.д. Кількість учасників конфлікту також збільшується від епізоду до епізоду. Відповідно наростає емоційне напруження зіткнень, частішає ритмічний пульс фільму. Вага елементів картини пов'язана в органічній єдності, в якій досягається екстатичні межі в кульмінаційному моменті — «Одеська сходи».

Чи не фабула, не герой в традиційному розумінні визначають естетичне своєрідність кінотвору С. Ейзенштейна, а пластична поліфонія: повторюваність мотивів, сплетіння та розплітання різних «голосів», наскрізний рух одного елемента через інший. Пластика в «Броненосці» не ілюструє рух готової фабули, але сама складає сюжет. Таким чином реальний зміст кадру, розвиваючись, «розбухаючи», переростає в монтаж, який тут виявляється і формою, і змістом.

У 1927 р. за дорученням уряду С. Ейзенштейн поставив фільм «Жовтень», в якому спробував втілити свою теорію інтелектуального кіно. Суть її полягала в тому, щоб за допомогою монтажних секвенцій підвести глядача до того чи іншого теоретичного поняття, узагальненого у висновку. Зокрема, епізод руйнування пам'ятника Олександрю III уособлював крах самодержавства. Повторення його в зворотному порядку (пам'ятник немов складався з уламків) означало спробу реставрації монархії. Символічна мова фільму ускладнила його сприйняття. Ейзенштейн більше не повертався до «інтелектуального кіно», хоча в глибині душі зберігав задум екранізації «Капіталу» К. Маркса.

#### Література:

1. *Аристотель. Метафизика / Аристотель // Соч. в 4 т. — М.: Мысль, 1976. — Т.1. — 448 с.*
2. *Аронсон О. Метакино / О. Аронсон. — М.: Ад Маргинем, 2003. — 261 с.*
3. *Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.*
4. *Барт Р. Проблема значения кино [Електронний ресурс] / Ролан Барт — Режим доступу до ресурсу: <http://www.visiology.fatal.ru/texts/barthes.htm>.*
5. *Барт Р. Третий смысл [Електронний ресурс] / Ролан Барт — Режим доступу до ресурсу: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html>.*
6. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 424 с.*

7. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества / Николай Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 605 с.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm>
9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; [перевод О. А. Печенкиной]. – Тула, 2013. – 204с.
10. Брессон Р. Заметки о кинематографе [Электронный ресурс] / Робер Брессон. – 1975. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.imaginaire.ru/content/rober-bresson-zametki-o-kinematografe>.
11. Бубер М. Проблема человека / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – С. 234–340.
12. Декарт Р. Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках / Р. Декарт – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. – 656 с.
13. Делёз Ж. Кино. – М: Ад Маргинем, 2012. – 560 с.
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2009. – 261 с.
15. Иошкін В. К. Философия свободы и несвободы. Статичность и динамичность бытия – Санкт-Петербург, 2012 – 216 с.
16. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М.: Издательство политической литературы, 1988. – С. 222–318.
17. Кант И. Критика практического разума / И. Кант // Соч. в 6 т. – Т. 4. – Ч. 1. – М.: Мысль, 1965. – С. 311–504.
18. Лакан Ж. Телевидение / Ж. Лакан; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М.: ИТДК «Гнозис», Издательство «Логос», 2000. – 160 с.
19. Лотман Ю. М. Об искусстве: структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления (1962-1993) / Ю. М. Лотман [вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля]. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. – 702 с.
20. Малахов В. Етика спілкування. Моральні передумови спілкування: повага, співчуття, любов / В. Малахов // Етика: Курс лекцій: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1996. – 290 с.
21. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Строение фильма [: сб статей] / Сост. К.Разлогова. М.: Радуга, 1984
22. Тынянов Ю. Подпоручик Кижэ [Электронный ресурс] / Юрий Тынянов – Режим доступа до ресурсу: [http://az.lib.ru/t/tynjanow\\_j\\_n/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0040.shtml).
23. Шкловский В. Формальный метод : Антология русского модернизма / Виктор Шкловский. – Москва: Кабинетный ученый, 2016. – 956 с.

УДК 141.32:123.1

*Прудка Т.*

*Донбаський державний педагогічний університет*

## СВОБОДА В ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІЙ ФІЛОСОФІЇ САРТРА

*Дана стаття відображає особливості феномену свободи в філософії Ж.-П. Сартра. Виявлено, що Сартр розглядає феномен свободи на основі індивідуальної свідомості. Він вважає свободу не властивістю індивіда, а його субстанцією, екзистенціалом людського існування.*