

DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>

УДК 791.623.1

Надія Степанівна Корабльова

доктор філософських наук, професор кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна,
майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-3831-6030>

Ганна Павлівна Чміль

доктор філософських наук, професор,
академік Національної академії мистецтв України,

директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України,
бульвар Шевченка, 50-52, Київ, 01032, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-6569-1066>

ОПЕРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО – ДЕСКРИПТИВНА ФІЛОСОФІЯ «НА ПЛІВЦІ» ОБРАЗІВ НОМО: ВІД ФІКСАЦІЇ ОБРАЗІВ (НОМО PHOTOGRAPHICUS) ДО ВІРОЛОМСТВА ОБРАЗІВ (СУЧАСНИЙ НОМО VIDENS)

У статті досліджується операторське мистецтво як об'єктивована культурна реальність, в просторових і часових структурах відеоопису. Генеза мистецтва зйомки змінювала звички сприйняття і мислення людей – від фотографічних образів Homo photographicus до сучасного Homo Videns, візуальний досвід якого є досвідом привласнення і дистанціювання від світу в його оптичній модальності. Операторське мистецтво, корелюючи з метафізичними дискурсами реальності, створює соціокультурний код як матрицю значення і смислів, забезпечує організацію і підтримку семіотичного фонду культури через здійснення функції соціалізації і культурної інтеграції. Акцентується увага на відмінностях між відеоописом і філософським текстом. Переваги відеоопису у тому, що він позбавлений складності філософського тексту за рахунок читабельності індексів, демонстрації кодів, які визначають їх послідовність через відзняті образи-персонажі близькі до повсякдення настільки, що не потребують аналізу, бо є очевидностями.

Магічна функція екранного образу у тому, що він має множинні віддзеркалення, тому наратив набуття ідентичності переводиться в зовнішню площину, по той бік екрану, коли образ створений оператором є тим сигналом, який запускає уяву, а індикативний характер переноситься на зображене, і ці індикатори достатньо індексовані, щоб бути знаками-стимулами, ефектами для сприйняття Homo Videns. Вони дешифруються у відповідності до стандартів і ідеалів певної культури, коди якої в конкретний момент часу розпізнаються суб'єктом цієї культури, впливаючи на конституювання і реконституювання Homo Videns, який споживає як речі, так і зображення, і на трансформації самої культури. Технологічне перетворення образів Homo Videns відбувається через зміну технологій зйомки і операторської роботи, яка складає вагомий сегмент історії культури. Нехай операторська майстерність прямо не визначає рух технічного прогресу, проте користується здобутками технологічних революцій. Вибір проблемних полів аналізу образів людини пов'язаний з еволюцією технік зображення, візуалізації, на сьогодні є більш виправданим, ніж раціоналізація цих образів.

Ключові слова: технології зйомки, Homo photographicus, Homo Videns, відеоопис, безіндексний запис.

Як цитувати: Корабльова, Н., Чміль, Г. (2021). Операторське мистецтво – дескриптивна філософія «на пливці» образів homo: від фіксації образів (homo photographicus) до віроломства образів (сучасний homo videns). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (64), 32-43.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>

In cites: Korabliova, N., Chmil, H. (2021). Cinematography as a descriptive philosophy “on the cinefilm” of images of homo: from the fixation of images (homo photographicus) to the treachery of images (contemporary homo videns). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series "The Theory of Culture and Philosophy of Science"*, (64), 32-43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04> [In Ukr]

Поява кіно – технічно опосередкована його технологічною генезою поєднання зображення, звуку і режисури, що стало початком і осереддям аудіовізуального дискурсу в екранних мистецтвах. Аналізуючи ці процеси Сандра Паулетто вказує, що генетично це можна почати з античності, яка зосередила свої пошуки «спільних принципів, які б могли пояснити і підсумувати наш мультисенсорний досвід світу» (Паулетто, 2004, з посиланнями на Дітера Даніельса Сандра Паулетто означає предметне поле нової науки – аудіовізіології «від античності до сьогодення, від теорії універсальної гармонії Піфагора до музичної візуалізації плагінів для mp3 плеєрів», дослідження взаємодії між кольором і звуком є процесом пошуку людиною принципів і підстав всеохоплюючої гармонії світу (Паулетто, 2004 с.45) [In Ukr]. Поява і зміна образів Homo Videns корелює з образами-знаками, коди яких очевидні і добре скоординовані, які використовуються людиною для оприявлення власного образу, через які вона може трансформувати себе, свою референтну групу. Образ створений оператором є тим сигналом, який запускає уяву, а індикативний характер переноситься на зображене, і ці індикатори достатньо індексовані, щоб бути знаками-стимулами, ефектами сприйняття. Вони дешифруються у відповідності до стандартів і ідеалів певної культури, коди розпізнаються суб'єктом цієї культури. *Філософічність фотографії* Анрі ван Лієр пов'язує з зернистістю, тобто тим, що фактично складається з зерен, і зазначає, що дякуючи цій властивості людство отримало можливість «зрозуміти «квантовий» характер Всесвіту: «Фізики, зокрема Ервін Шрєдінгер, відзначали, що без квантової структури енергії (неподільності кванта енергії h) наш Всесвіт був би абсолютно неперервний, і тому не міг би спровокувати події чи дати початок людям. Таким чином, фотографія вже є філософською в силу своєї зернистості» [А. ван Лієр, 2019, с. 170] [In Ukr].

У ситуації, коли мовна реальність – вичерпно самодостатня і не потребує позамовного гаранта (Р. Барт), «пристібки» (приймєники) тиражуються в міксах з «модними» техніками і технологіями, доцільним є означник – *відеоопис*, бо відзнятий кадр не менш здатний вмістити в собі прірву не витлумачених ще – «сплячих», «відсутніх», «мерехтливих» (означники К. Свасьяна) смислів, ніж слово. Дифузії між логічним і образним – відмінні, хоча і взаємопов'язані: Олег Драч (український актор, режисер) розмірковуючи стосовно збереження тексту автора, як він висловився, «до коми», перетворення змістів у інші форми, цитує Леся Танюка: «Якщо взяти віршований текст Лесі Українки, то в ньому не можна піймати ідею і зафіксувати її, можна тільки почути її варіативність і створити такі умови, щоб ця ідея, як мозаїка, мерехтіла різними неочікуваними гранями своєї багатогранності» [Драч, Кіно-Театр, 3(149), 2020, с. 21]. Створювачем таких умов є операторська діяльність, мистецтво «писати світлом» так, щоб стимулювати у глядача мислєдіяльність.

Виділяючи три рівні смислу Р. Барт зазначає, що «третій смисл – рівень значення, відкритого сенсу ...не підлягає опису, а піддається теоретичному осмисленню і вираженню ... в способі «читати реальність» [Барт, 2015, с. 85] [In Ukr]. Ця здатність ґрунтується на застосуванні взнаваних і чітких кодів до зображення, до послідовності подій, щоб створити відеоопис більш реальних ситуацій, ніж ті, які викликає звичайний текст. Відеоопис за рахунок читабельності індексів, кодів послідовності, персонажів близьких до повсякдення настільки, що вони не потребують аналізу, є взнаваними через маркування образу денотаціями чи конотаціями розповсюдженими в культурі. *До зображувальних технологій* Анрі ван Лієр і Міхал Ямпольській застосували означник «антропогенеза» (Анрі ван Лієр стосовно генези феномену фотографії, а М. Ямпольській – кіно Кіри Муратової). Анрі ван Лієр підкреслює своєрідність такої художньої антропології тим, що фотографія демонструє поступову «появу того, що робить нас людьми через історію виду». Зробимо наголос на «своєрідну», бо, як зазначає Анрі ван Лієр: «З камерою в руках важко уявити собі людину мікрокосмом чи вигукнути з Декартом: «Я мислю, отже я існую» [А. ван Лієр, 2019, с. 87] [In Ukr]. На відміну від тексту знімок є природним знаком-стимулом, якому властива стимул-дія без репрезентації. Вони мають переваги перед філософськими

текстами у своїх впливах на Номо: починаючи від винайдення фотографії, Номо photographicus (означник Анрі ван Лієра) до Номо Videns (означник цього типу суб'єктивності представлений у праці «Номо Videns: Televisione e Post-Pensiero» Джовані Сарторі).

Аналогічно тому, як появи свідомості у Номо sapiens передувало оволодіння молотком, про що у свій час писав Ф. Енгельс («Роль праці у процесі перетворення мавпи на людину»), появи нового типу людини зі зміненою свідомістю – Номо Videns передувала поява екранних зображень. З посиланнями на кантівський аналіз відмінностей між світом ідей і світом чуттєвого сприйняття (робота І. Канта «Критика чистого розуму»), Д. Сарторі звинувачує екранні технології у перетворенні Номо sapiens на Номо Videns, вважаючи це регресією у людській еволюції, бо вони сприяли заміщенню абстрактного, аналітичного, системного мислення на маніпулятивне, сформувавши домінуючу здатність у цього типу людини – маніпулювати з візуальним сприйняттям, використовуючи здатність нашого мислення відірвати нас від власного досвіду. Регресом це вважає і Pisters P. [Pisters P., 2003, s. 16].

Рух світла створює ситуації, коли око торкається екранних зображень, здатних корелювати з настроєм реципієнта [Barker, 2009]. Те, що потрапляє в поле зору, через зв'язок між оком і мозком впливає на конституювання суб'єктивності. Адресат впливу через дотик до образів, які функціонують як знаки, засвоює, інтерпретує, повторює пропоновані образи-зразки з різним ступенем достовірності. Кіноплівка має ті ж самі характеристики світлового відбитку, що і фотографія: «Завдяки своїй площині різкості, кадруванню, ізоморфізму, синхронності, пульсації, переваженості і недовантаженості» подає «фігуру, жестикуляцію, частину тіла чи дію у такій привабливій і напруженій манері, що глядач буквально заводиться» [А. ван Лієр, 2019, с. 45] [In Ukr]. Виокремлюючи ці особливості впливу фотографії на глядача, Анрі ван Лієр зазначає, що у такій площині «є спокуса говорити про стимули-сигнали. Але оскільки цей ефект досягається тільки дякуючи дуже насильницькій індексації, а індекси відносяться до групи загально визначених, більш чи менш систематизованих знаків, ми будемо говорити про стимули- знаки» [А. ван Лієр, 2019, с. 45] [In Ukr]. Braudy L., Cohen M. називають це «перевагами» екранної реальності, бо процеси самопізнання для Номо Videns призводять через «регрес до стадії примітивного нарцисизму» [Braudy L., Cohen M., 2009, p. 143]. Нарцисичний і з клінічної точки зору. Як у часи Фрейда лікували едипові комплекси, у сучасну добу культури споживання власного образу, культу самого себе – лікують нарцисичні. У зробленому Ж, Лаканом розрізненні Я і власного Я, останнє носить відчужуваний і привласнювальний характер. Екран дозволяє «відчутти недоступну насолоду, отримати задоволення від дереалізації, яка, фактично, є імміграцією, втечею від підпорядкування, ангажування. Можна полегшити невизначеність бажання» [McGowan, 2007] [In Ukr]. Ще Вальтер Беньямін («Краткая история фотографии») висловив тезу стосовно того, що оптичне-несвідоме людина пізнає за допомогою фотографій аналогічно тому, як про своє несвідоме дізнається від психоаналітика на сеансах психоаналізу. Номо Videns як соціальна і культурна істота народжується двічі (стадія дзеркала Жака Лакана, «Лаканівські зошити»): подібно Нарцису виявляє себе як Іншого, з тим потрапляє у символічний світ соціальних, культурних об'єктів, у світ Закону Іншого – мови, логіки, ідеології, де віднаходить себе [Лакан, 2004]. Одним з таких місць віднаходження стало екранне дзеркало. Не безпідставно Вадим Скуратівський у одній зі своїх кінознавчих розвідок вказує на психоаналітичний ефект від появи екранного дзеркала: «Від монархів до плебсу, найвищі тоді інтелектуальні авторитети, скептики всіх орієнтацій, віряни усіх церков – пройшли через найсильнішу «комунікаційну травму» зустрічі з рухомим зображенням, через шокову його рецепцію» [Скуратівський, Кіно-Театр 4 (150), с. 43] [In Ukr].

Унаочнене підсвідоме через образ чинить більший вплив на людину, ніж раціонально вибудовані аргументи. Так, у фільмі Стенлі Кубрика «Із широко заплещеними очима», режисер через «фантазмагорії препарує підсвідомість фрейдистськими натяками», оголюючи «приховані бажання, людську природу підсвідомого» [В'южаніна, Кіно-Театр, 2,(148) с. 29], мотивуючи глядача до самоаналізу. Тетяна В'южаніна епіграфом взяла характеристику творчості Стенлі Кубрика дану Ксенією Петрухіною: «Стенлі Кубрик, безсумнівно, філософ. І, мабуть, більшою мірою філософ, ніж більшість кінематографістів, тому що йому вдалося зобразити не просто конкретну людину, а людину взагалі», додамо – людину в ситуаціях. «Своєю наповненістю життям фільм завдячує майстерній операторській роботі Ларрі Сміта, члена Британського товариства кінооператорів. Опиняючись у полоні фільму, неможливо

збагнути, як семантичну значимість кожного кадру втілено через колір, перспективу, музичний супровід, гру акторів, де усе на своїх місцях.» [В'южаніна, Кіно-Театр, 2,(148) с. 28] [In Ukr]. Ця загадковість досягається операторською роботою, коли не лише образи-фантазії, спроектовані підсвідомістю героя, який ніби на сеансі психотерапії – занурений в себе і подорожує власним Я, а й коли підсвідомими стають простори, у яких відбувається екранна дія: «технологія *rip* проєкції, щоб зімітувати вулиці Нью-Йорка, зробити їх схожими на щось декоративне, справді «фальшиве» [В'южаніна, Кіно-Театр, 2 (148) с. 29]. Це є те «означуване як знаки, які з'являються з різною щільністю в різні моменти, а великі плани в кіно надають особливої рухливості означуваному» [Барт, 2010, с. 103] [In Ukr].

Сучасні технології зйомки дозволяють за допомогою рухомих кадрів оприяти інструменти кінографіки, які «легко перетворюють сцени на справжні шедеври, дивовижні атракціони». Саме про це йдеться у кінознавчій розвідці, «зовсім не рецензії», як означив цей жанр її автор Іван Войтюк, ділячись враженнями від перегляду телешедедру «Спіймати Кайдаша». Відзначаючи вдалу операторську роботу Анатолія Сахно, автор зазначає, що операторові вдалося «не втратити цілісної картини та ще й умудритись зняти кілька суперових кадрів з тваринами. А комаха в тарілці борщу та гніздо на дереві з пташенятами – шедевр» [Войтюк, Кіно-Театр, 4 (150), с. 13] [In Ukr]. Окрім відеоряду, відзнятого оператором, ніщо інше краще не ілюструє тезу про те, що немає справжнього, істинного існування, є ракурси його подачі і ілюзії справжності, бо «філософія кінофільмів – це філософія рухомих картинок» [Carroll, 2008] [In Ukr]. Це доводить автоматичний безіндексний запис без втручання оператора чи з мінімальним втручанням (зйомка автоматичною камерою). У цьому відмінність «малювати світлом» від малювати пензлем чи писати текст. Анрі ван Лієр, порівнюючи ініціативи фотографа з ініціативами художника чи мислителя, визнає ініціативу фотографа як не обов'язкову, тому що «навіть фотографії, які представляють психологічну чи соціальну ситуації, отримуються шляхом автоматичного використання об'єктивів, плівок, проявників і фіксажів», тобто здатні створювати випадковості, які неможливі у текстах чи малюнках [А. ван Лієр, 2019, с. 112] [In Ukr]. У подібній ситуації врахована сама суть і специфіка операторської роботи – без напередзаданих індексів, коли індикатори сигналізують, а знаки означають, аналогічно знакам COVID інфекції, яка ініціювала «семіологію» хвороби з усіма наслідками цієї фіксації так активно відрефлектованої філософією.

З винайденням монтажу оператор освоював нове проблемне поле у дослідженні екранних мистецтв – семіотику кіно. Крістіан Метц зазначає, що «Монтаж став практично синонімом самого кінематографа, і почав розвиватись як провідний елемент створення знаку у кіно» [Метц, 2010, с. 105] [In Ukr]. Жак Дерріда розглядаючи кіно як деконструктивне письмо, зазначав, що воно «...активно експлуатує всі можливості монтажу. Тут і ритмічна гра, і внутрішні цитати, і вкраплення інших текстів, і зміни тону, і перехід з однієї мови на іншу, і перетин різних дисциплін... письмо – це і є кінематограф» [Дерріда, 2007, с. 58] [In Ukr]. Щоб протиставити кінематограф авторитету дискурсу, до написання книги «Знімати слова» Жак Дерріда залучає французького режисера Сафа Фаті, щоб показати здатність кадрів стимулювати як емоційне, так і інтелігібельне, недоступне чуттєвому пізнанню. Можливості багатокамерної зйомки, інтерактивні технології, безмежні можливості трансформації зображення породжують нові монтажні прийоми. Сьогодні за допомогою комп'ютерних технологій створюють літературно-образотворчі *кінометафори* на кшталт хрестоматійних для кіношників образотворчих тропів у фільмах С. Ейзенштейна, те, що С. Ейзенштейн називав «інтелектуальним монтажем (відома монтажна фраза з «Броненосця Потьомкіна», у якій «піднімаються» алупкінські леви тощо).

Розрізнення «модерної-доцентрової чи постмодерної-відцентрової» моралі, як їх означив Юлій Швець, дане через операторську майстерність Володимира Гуєвського (фільм «Пекельна хоругва, або Різдво козацьке»): «...пригоди козака Семена реалізовані у фільмі переважно через середні плани й тривалі кадри. Звісно, це шокує фанів фейсбуку, звиклих до кліпового мерехтіння телематогорафа й самодостатніх візуальних ефектів, які затіняють історію». На протигагу Сергію Ейзенштейну, Юлій Швець вважає, що не «міжкадровий» монтаж, а «всереднінкадровий» (під назвою «мізансцена») є засадничим у мистецтві, бо «...в ньому менше маніпулятивних резервів», отже, «у глядача є можливість вибирати: він може бачити і головний предмет, і те, що навкруги, а – не те, що як «головне» йому «вносять в очі» [Швець, Кіно-Театр, 3 (149) 2020, с. 4]. Має значення і структура кадру.

Вадим Скуратівський до сторіччя режисера Федеріко Фелліні написав статтю – «Структура кадру режисера Фелліні». Автор підкреслює, що «...у всіх фільмах режисера посередині – і геометрично, і «сміслово» – обов'язково якийсь зворушливий предмет, а власне ніби якийсь «семантичний ліхтар», який саме «сміслово» висвітлює все довкола себе, і в тому кадрі, і у всій почережності всіх інших кадрів». Підкреслюючи значення монтажу, його смислоподієву мовленість до глядача, В. Скуратівський говорить про кінематограф як «саме карколомну монтажну почережність» від С. Ейзенштейна до «патології монтажного розгулу американського кіно останніх його десятиріч», але тільки у Фелліні «монтаж» – посередині кадру та чи та зворушлива предметність. Чи просто якась зворушлива чи подія, а точніше, «подійка». І воно відразу стає абсолютним сигналом для всієї іншої подієвості кадру» [Скуратівський, Кіно-Театр, 3 (149) 2020, с. 37]. Епоха і стилістика постмодерної доби урізноманітнила палітру авторських засобів оператора «малювати світлом», дозволила випрацьовувати власний почерк, впливати на режисерські практики нелінійного монтажу.

Про операторство як авторський «візуальний живопис», пише відомий український оператор Сергій Борденюк, аналізуючи операторську роботу Данила Демуцького у фільмі «Два дні» (Одеська кінофабрика, 1927). Такі операторські прийоми, як «використання світла, динаміка кадру, внутрішньокадровий монтаж, стилістична єдність, відчуття та втілення екранного авторського образу, візуальний темпоритм – стали базовими та переконливими в передачі інтонацій, настрою, атмосфери, всього драматизму подій». У цьому Сергій Борденюк бачить впливи німецького експресіонізму і манери знаменитого німецького оператора Карла Фройнда, про якого говорили як про «сенсаційну новизну в галузі техніки зйомки» [Борденюк, Кіно-Театр, 3(149), 2020 с. 38]. Загальна операторська стилістика відзнятої стрічки є авторським малюнком художника світлом, коли «світловий пензель молодого оператора насправду ставав диригентом настрою кожного його кадру. Тут можна говорити про драматургію світла» [Борденюк, Кіно-Театр, 3(149)2020 с. 39], екранний образ – не просто інформує, а, практично, фізично впливає на людину (ефект «словесної дії», відкритий Луїджі Піранделло) і за наслідками має дорівнювати «дії фізичній» [Борденюк, Кіно-Театр 3 (149) 2020 с. 39].

Перевагами ризомної кінооповіді майстерно скористався оператор Сергій Михальчук у зйомках фільму «Екс», зазначає Юлій Швець: «Доволі вільна композиція – ударний епізод (експозиція нападу), експресивний епізод (польський суд), флеш бек із усього, що призвело до трагедії» [Швець, Кіно-Театр, 3 (149) 2020, с. 5]. Така архітектоніка поетизує дійство, а поетичне кіно – це своєрідний маркер національної стилістики з врахуванням ментального тла. Аналогічно тому як філософ – творець концептів (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), оператор творець екранної реальності. Можливий і зворотний процес – нищення дійсно реальним оптичної реальності, коли оператор стає управителем і семіотичним втілювачем програми організації реальності – подієвої і об'єктної, на відміну від дійсності – процесуальної і трансляційної. «З технічного погляду ніколи не було більш захоплюючої і цікавої епохи для кінооператора, – заявив президент Британської асоціації операторів Гевін Фінні в інтерв'ю журналу *British Cinematographer*. Наразі ми маємо такий широкий діапазон інструментів: від класичної плівки до дивовижного спектра цифрових форматів, які дають нам можливість використати широку палітру засобів для задоволення розпеченої візуальними ефектами аудиторії» [ТТК, 3, 2008, 3, с. 34]. Знаки також старіють, про що свідчить поява «кліпового монтажу»: монтаж стає різким, хронометраж кадру менш довгим. Паралельно змінюється і тип мислення, яке перетворюється на «кліпове», мислення фрагментарне, мислення «в цю хвилину».

Гіперфотографізм культури змінює технології операторської роботи, яка є результатом розвитку знімальної техніки і технологій у сучасних цифрових форматах. Камера як технічний винахід продовжує залишатись навігатором у полі сучасного життєвого світу, формат зображення корелює з можливостями технік зйомки, операторським мистецтвом відеоопису. Технологічний процес знімання 3D-камерами, коли замість білого екрану – сірий, дає можливість міксувати реальні зйомки, віртуальні зображення, імпровізувати. При цьому оператор повинен враховувати активатори впливу на глядача, які спрацьовують в момент перегляду відзнятого ним матеріалу, ті підсвідомі реакції, коли «неперервно утворюються тисячі нестійких ментальних схем, які плетуться в спіралі і реалізуються у такому вигляді, що метафори і метонімії є не просто стилістичні фігури... їх варто розглядати як основне дійство» [А. ван Ліер, 2019, с. 67]. Це той «сон розуму», який ближче до сну, ніж до уяви, бо включає до

сновидіння аналогії і асоціації (З. Фрейд, «Інтерпретація сновидінь»). Екранне дійство – безодня, у яку чим довше вдивляєшся, тим більше вона вдивляється в тебе (ситуація відрефлектована екзистенціалістами). Це безкінечна глибина, небезпечна і оманлива, магічна і бажана, яка зачаровує, вабить і нищить одночасно, симулюючи задоволення, яке хочеться подовжувати до нескінченності. Ця ситуація потребувала переозначуваності традиційної філософської проблеми мови і образу.

Філософські рефлексії корелюють з прозоріннями геніальних кінорежисерів, які на рівні своїх, таких же геніальних, інтуїцій завжди резонують з часом, виступаючи провісниками подальших рефлексій стосовно відзнятих ними і візуально означених феноменів. М. Ямпольскій, підкреслюючи антисимволізм кінострічок Муратової, наводить приклад: Кіра у своєму інтерв'ю відповіла, що фікус є фікус і нічого іншого не означає, а глядач, вишколений інтелектуалами, намагаючись уподібнюватися їм, побачивши фікус, радіє своїй символічній обізнаності і бачить символ міщанства. Михайл Ямпольскій називає цю «надзвичайно інтелектуальну витонченість, принципово антикультурною» [Ямпольскій, 2008, с. 7]. С. Зонтаг пропонує радикальну технологію – зробити думку пристрасною, еротично забарвленою [Зонтаг, 1997, с. 13]. Десятий розділ її роботи містить лише одне речення – «Замість герменевтики нам потрібна еротика мистецтва». Цю еротизацію здатне оприявити екранне дзеркало завдяки новітнім технологіям зйомки. Її здатне забезпечити і фотографічне мистецтво. Таку «фотографічну активність» ван Лієр ототожнює з сексуальним актом, бо та «має свою стадію збудження, стагнації, фазу квазівегетативного запуску, прелюдію до різних стадій вагітності у темній кімнаті з її методами засвітки і підсилення контрастності, обрізки і центрування, а також перепланування макетів перед родами однинними чи множинними знімками. У цій метафорі знімок є моментом оргазму. У фотографічного процесу є свої посібники з акушерства і своя філософія в спальні». Акцентуючи увагу на останньому, Анрі ван Лієр зазначає, що саме це вказує на переваги того, хто знімає, в нашому контексті це може бути і оператор, здатний досягнути кульмінації не ретушуючи зображення і зберігаючи цільність негативу. Для цього потрібна «попередня візуалізація» (здатність в уяві отримати бажаний образ), тобто така професійна властивість як фотографічне бачення, як «передбачення того, що після проявки і друку цей знімок стане незвичним тригером ментальних схем, які можна відчутти вже в момент відкриття засуву» [А. ван Лієр, 2019, с. 115] [In Ukr].

Аркадіуш Левіцкі, зазначає, що еротизм був властивий кінематографу від початку його існування: «реєструючи, і у той же час провокуючи і проєктуючи подібні зміни, сприяв зародженню цього процесу», бо «якщо ми більш уважно подивимося на сюжети, які у ньому з'являються, мотиви, формальні і сюжетні рішення, виявиться, що він був таким же грішним, повним еротичної вседозволеності і нерозбірливості, як і головні напрямки сучасного кінематографу». Констатуючи, що «Десята муза була надзвичайно чуттєвою» [Левіцкі, 2018, с. 558], Аркадіуш Левіцкі зазначає, що це «було пов'язане як з соціальними змінами, так і з технічними винаходами, які з'явилися у той самий час» [Левіцкі, 2018, с.559]. Людська чуттєвість є культурним конструктом і має свою символіку (людина – продукувач символів у Ернста Кассіра) і образність, яка не потребує розпредметнення чи інтерпретації.

Оскільки смисл не передує тексту, неможливо поглянути на текст ззовні (смерть суб'єкта), то текст постає знаком, за яким нічого не стоїть (ефект присутності симульований). Цю симуляцію здатне забезпечити «написане» камерою, воно є самодостатньою технологією продукування реальності, яка може бути перекодована глядачем. За наявності ілюзії відсутності режисури, через ефект присутності глядач може симулювати будь-яку роль. Відсутність чітко визначених смислових ліній розгортання сюжету у фільмі дозволяють багатозначності, непередбачуваності, готовність народжувати нові версії смислів з «нон-фінальною експериментацією» (Ж. Дельоз). Змінюючи ситуацію, можна вибудовувати нову норму пристосування до нової ситуації з явленими паралелями, які напрошуються при повторних переглядах. Тут велику роль відіграють схеми сприйняття. М. Ямпольскій говорить про муратівський медіум як описову філософію, у якій велика роль відведена простору репрезентації кінокамери. Сьогодні, завдяки технологічним рішенням камери і зміни критеріїв фаховості операторського мистецтва, продукти операторської діяльності набувають нових характеристик. Впливаючи на сприйняття глядачем відзнятого дійства через відповідні ділянки нервової системи, операторське мистецтво змінює емоційний (і не тільки) інтелект реципієнта,

формує особливий спосіб сприйняття екранної реальності, продуцентом яких є операторська діяльність, а «плівка» – місцем, де відбувається дійство розраховане на глядацьке сприйняття.

Для оператора часів комп'ютерної культури процес фахової роботи над створенням екранного продукту значно скорочений у часі, що дає відчутний економічний зиск. Введене в комп'ютер зображення можна збільшувати/зменшувати, розмножувати (так зване розкодовування). Наприклад, мультиплікатор малює тільки ключові кадри руху, потім передає інформацію комп'ютеру, який продовжує малювати проміжні кадри. Таким чином, продуктивність праці художника зростає більше ніж у 10 разів. 15-хвилинний фільм можна закінчити через тиждень. Така технологія створення мультиплікаційних фільмів, за умови отримання певних навичок на відповідних курсах, може бути застосованою у приватній діяльності і повсякденному житті: любий бажаючий може не лише створити свій фільм чи мультик, але і викласти його в Кіберпростір для перегляду.

Дешева магнітна плівка дозволяє робити скільки завгодно дублів і варіантів, щоб була можливість вибрати з них найкращий. Невеликі розміри цифрової камери, висока світлочутливість дозволяють використовувати її у невеликих приміщеннях навіть в умовах невисокої освітленості. Тому, за необхідності, можна гранично скорочувати кількість знімальної групи. Тобто мова йде про *черговий етап «розкріпачення» камери*, яка надала оператору можливість реалізувати набагато ширший *спектр творчих можливостей*. Завдяки легкій і компактній цифровій відеокамері, яка здатна працювати в автоматичному режимі, актор отримує набагато більшу свободу переміщення і імпровізації. Саме так було знято багато епізодів знаменитого фільму Ларса фон Трієра «Та, що танцює в темряві», які знімалися одночасно кількома ручними цифровими відеокамерами. Віртуозне використання портативної ручної, беззвучної камери у французькому фільмі «Коханці» (режисер Ж.-М Барр, Франція) дозволило акторам, вільно позуючи перед камерою, забути про зйомку, діяти спонтанно та імпровізувати, залучаючи до цього процесу і глядача. Видовищність здатна створити і сама камера. Анрі ван Лієр наводить приклад з режисером Шанталем Анкерманом, який створив кінематографію фігур за допомогою фронтальної і нерухомої камери. Це саме можна сказати і про фотоновели, персонажі яких «не є індивідуальностями, не виконують істинних дій чи навіть рухів. Вони невиразні і мертві. Але вони займають місце в просторі, і це дає можливість для сигніфікації» [А. ван Лієр, 2019, с. 46].

Важливу роль відіграє і те, що зйомка на цифрових носіях *коштує набагато дешевше*, що створює можливості для розвитку малобюджетного і незалежного кіно, можна обійтися без знімальної групи, творчого колективу. Тепер з цим здатна впоратися одна людина – режисер, він же оператор і автор. Цифрове кіно надає можливість знімати тривалий час, без особливих витрат і технічних обмежень, на гарну оптику, з чутливими мікрофонами. Негативними наслідками такої ситуації є те, що з'явилися фільми без думок, без концепції, без драматургії. Парадокс, але необмеженість спостереження згубила думку в багатьох фільмах і репортажах. Цілком можливо, це хвороба зростання, породжена досконалістю нової техніки і різким здешевленням знімального процесу. Для таких сподівань є підстави, бо так склалася сучасна ситуація, що знання стають надбанням небагатьох, решта – оволодіває технологіями. І ця решта не здатна *забезпечити потребу у радикально нових ідеях, які були б співзвучні часу, чи сприяли б творчому прориву у нову кіноестетику*, здатну акумулювати новий естетично-технологічний досвід дігтальної творчості. Визначатися з радикальністю новизни і формувати відповідну естетичну парадигму мають фахівці. Однією з таких робіт, які претендують на естетичне і філософське осмислення феномена «дігтального мистецтва» є робота відомого болгарського критика, і теоретика кіно, віце-президента міжнародної федерації кінопреси Божедара Манова «Дігтальна стихія: Нові засоби комунікації у цифровому XXI столітті». У роботі Б. Манова багато тонких і точних спостережень, висновків, які спонукають до роздумів. Так, виявляючи специфіку роботи на цифрових відеокамерах, Б. Манов не відокремлює період появи формату DVD від періоду початку роботи на апаратурі формату HDV, яка має вдвічі більшу роздільність, ніж DVD, тому наведені ним висловлювання західних режисерів, які працювали на цифрових відеокамерах і потім переводили відеозображення на 35 мм кіноплівку, у цьому невизначеному контексті виглядають не достатньо переконливими. Цитовані Мановом режисери виявляють здивування з приводу того, що після переведення відеозображення з кіноплівки на великий екран деталі, на які вони не звертали увагу під час відеомонтажу, стають

більш помітні, наприклад, «вологі сльози, на очах акторів, що значно посилювали драматизм кадру і загальне звучання епізоду» [Б. Манов, 2005, с. 285]. У випадку, коли мова йде про роботу в форматі DVD, під час роботи на комп'ютері з матеріалами, знятими на HDV, такі деталі на моніторі просто неможливо не помітити. І, якщо вже говорити про нову естетику гіперфотографізму, то вона пов'язана саме зі стандартом HDV, що дає дуже високий ступінь роздільності і, відповідно, вищу чіткість зображення.

Анрі ван Лієр говорить про фотографію: «...після неодноразового копіювання кількість чорно-білих бітів на першому знімку, невпинно зменшуватиметься. Але ...втрата бітів часто приводить до появи накладань чи нових індикаторів для коду читача» [А. ван Лієр, 2019, с. 53] [In Ukr]. Утворюється нове «проблемне поле» для удосконалення майстерності подачі матеріалу, а значить і для відповідних рефлексій. Повернення чорно-білих зображень у наше сьогодення – не лише ностальгія, а й *своєрідний метамодерн*, який, наділяючи/приписуючи мистецтву глибини і фантоми з різних ресурсних джерел – від іконографії до інсталяцій, намагається перевизначити смисл мистецтва. Цьому сприяє середовище, яке вже, практично, гомогенізувалось утворивши мікс з медій, інтернет-технологій, кіно тощо. Але головне – незрозуміло, як корелюють ці технічні особливості цифрового відеозапису зі специфікою «дігитального зображення» і його «естетичною природою» у тих випадках, коли його використовують у дійсно новій, самостійній системі комунікацій – у Мережі. Висловлювання режисерів-прогресистів щодо означеної ситуації стало випробуванням для мислення, а філософія активізувалась у пошуках нової мови для нового формату філософського мислення, здатного осмислювати нефілософські практики, так як існує різниця між знаками і індикаторами, принаймні, у нашій традиції.

Удосконалення технічних засобів і можливостей кінокамери призвели до того, що час і простір стислися. Усунення дистанції, звичайно, не одноосібний здобуток кінокамери з її оператором, а ситуація в культурі, яка зумовлена розповсюдженням телекомунікації, Інтернетом, гаджетами різного ґатунку, якими просякнуте життя сучасної людини, тому не через топоси, а через потоки висвічуються людські відносини і людські долі. Це вже не людські екзистенціали в образах Отелло, Гобсека, Аполона, Едіпа, Прометея і т. д., а «універсальний солдат» – Номо Виденс, робот-Протей, бо, як зазначає грецька міфологія, саме він здатний набувати образу різних істот і володіє многознанієм, яке, як відомо ще з Еклезіасту, «розуму не навчає», але поставляє енергію сучасній культурі, яка живиться нею і стурбована пошуком її «постачальників». Модною фішкою став фармакон (перетин візуального і голосового в одному), тому що технології візуалізації мають власні інтонації, якими можна керувати. Оператор за допомогою камери визначає точки біфуркації для продукування нових «героїв нашого часу», стимулює мислення образами. Це – також практика, смислова навігація в полі життєвого світу, коли будь-яку цінність можна перетворити на внутрішній імператив Номо Виденс. Погляд у камеру *подвоює*, це – момент зупинки потоку життя, миттєва фіксація. Той, хто режисує екранне дійство, керується техніками нормалізації людського матеріалу, а глядач-реципієнт на екран проєктує свої ідеали, надії, сподівання, страхи і фобії. Людина може і «втратити від образу», коли сюжет відзнятий оператором – система ковзаючих поверхнею дзеркал кадрів («стрічкою Мьобіуса», за Дельозом), є нарративне екранне зображення для нормалізації людського матеріалу через перетворення мозку на екран, про що писав Жан Бодрійяр у «Прозорості зла» (людина перед пустим екраном), що аналізує Schwab [Schwab, 2000].

Оператор мешкає в камері-обскурі, передає місце і тяглість часу, які властиві дійсно реальному, поза простором і часом, але у формі простір-час. Якщо зображення перевантажене сприйняттям, то запускається чергова концептуалізація і узгодження перцептивних, семіотичних, індикативних просторових ефектів. При перегляді стрічки чи екранного дійства місце дії конденсується у всюдисутність чи множинну присутність, його глядач охоплює своїм поглядом і слухом. Включається уява, яка тісно зв'язана з екранним дійством розміреженим знаками. Коли ці знаки потрапляють в поле зору реципієнта, він потрапляє в полон тяглості, подовжуваності і справжнього теперішнього (бергсонівська конкретна одночасовість). Подібну ситуацію сьогодні означають як «насилля дискурсу», коли ідеї і концепти є семіотичними ілюзіями, актами насильства, нав'язаними прагненнями реальності взяти у полон дійсність і переконати глядача, що це реальне. Але ж знаковою є природа кіно, яке полонить ілюзіями (Ілюзіон), а в системах знаків єдність понять завжди ілюзорна. Ця ілюзія – породження

професіоналізму майстра, бо «ідеальне – не що інше як матеріальне, перенесене в людську голову і перетворене в ній» (Карл Маркс, «Капітал»), тому якщо мозок творця екранного продукту створив невдалий проєкт чи обрав не підходящі засоби, коли клітини його мозку, як це рефреном звучить в серії картин про Пуаро, знятих за мотивами творів Агати Крісті, «сіра речовина погано працює», ефекту не отримаємо і стрічка залишиться «на полиці».

Коли творцями екранного дійства рухає натхнення, отримуємо перетворену дійсність під романтичні ілюзії його творців, апологію історії – «Молитва за гетьмана Мазепу» (режисер Юрій Ілленко). «Молитва за гетьмана Мазепу» важка для перегляду пересічним глядачем, який розуміє, що не він є адресатом дійства, бо багато у чому воно масштабніше, глибше його можливості «обійняти те, що не обіймається», те що філософи означили маркерами «радикально не сприймане», але – зачарований чи апатичний, агресивний до зображуваного чи «вмивається слізьми» від побаченого, глядач розуміє епохальність того, що постає перед його зором. Усе це спрацьовує як стимулятор перегляду стрічки, у якій представлені образи – індикативні, денотативні і конотативні знаки. Юрій Ілленко – сам оператор, він знімав відомий фільм «Тіні забутих предків» і виступив засновником «певної української операторської школи», про що пише кінознавиця Анастасія Пашенко, відзначаючи операторську роботу Олександра Кришталовича у фільмі «Толока». Авторка зазначає, що у цьому фільмі достатньо «фірмової ілленківщини», що, окрім сміливого часового згущення й стрибків, є і відповідні ігри з простором...», найбільш «ілленківською» є сама атмосфера: сюрреальна, сновидна, з її поєднанням абсурдності й багатозначності, несподіваних і не завжди зрозумілих образів, що ніби впливали з глибин несвідомого» [Пашенко, Кіно-Театр, 4(150), 2020, с. 11].

Про це йдеться у «спробах української історіософії» її авторства, аналізі операторської роботи Олександра Кришталовича у фільмі «Чорний ворон», який «пише світлом» «мову ненависті». Він не лише застосовує «фірмову ілленківщину», а й стилізує її у авторський почерк [Пашенко, Кіно-Театр, 2, (148), 2020 с. 7]. Хоча реалізації таких масштабних проєктів оператором передували ініціативи науковців, інженерів, техніків, освітлювачів, для створення видовища зі своїми правилами структурування простору, з дійовими особами потрібен головний режисер дійства, яким у свій час став геніальний режисер, одночасно і геніальний оператор Юрій Ілленко, який «замість того, щоб відтворювати реальність ...переробляв її» (С. Зонтаг «О фотографі»). Це є кінодійство, а не реальна життєва історія, отже воно носить маніпулятивний характер, може бути ідеологізованим – вилученим з обігу, підданим цензурі, обмеженим у доступі тощо. Фактично такі фільми стимулюють колективну потребу у запам'ятовуванні чи у забуванні історії власного народу. У ситуації затребуваності культурою типу Homo Videns людина втрачає здатність до сприйняття серйозних образів і до рефлексій над ними, бо у медіапросторі домінують рекламні образи, а заклики, подумати про минуле власної історії, губляться у потоці гламуру, у видовищних міксах.

Тип Homo Videns, пов'язаний з втратою універсальних смислів, обмеженням процесу ідентифікації дискурсивним мисленням, абстрагованим від духовно-культурного досвіду особи. Байдужо-споглядальне ставлення до універсальї культури, практично, зруйнувало трансцендентний полюс культури, такі цінності відсутні у життєбаченні Homo Videns. Такий Homo втратив здатність вдивлятися не лише в екранні обличчя, а й в обличчя тих, хто поряд, він – поінформований, але втратив «здатності судження» (І. Кант), які формуються від здатності спів-страждати, задіюючи не лише розум, а й серце, які підсилюють один одного (кордоцентризм Г. С. Сковороди, П. Д. Юркевича). У філософії Г. С. Сковороди і П. Д. Юркевича є ще один цікавий сюжет, який не так «христоматизований» і «тиражований» серед освітченої спільноти як філософія серця – адаптація ними німецької містики для розкриття «серцевих печер» (медитативний досвід, самостереження). Сюди варто додати рефлексивну практику, «живе філософування», за Е. Гусерлем. Навіть коли камера знімає автоматично, безпристрасно, з мінімальним індексом, виводячи нас за межі ідеології, політики, варто самовизначатися, бо трансформація суб'єктивного світу у світ інтерсуб'єктивний є результатом свідомого зусилля бути собою, за що людина повністю відповідальна.

Замкнути нашу розвідку, яку почали з Ж. Дельоза, варто також ідеєю Дельоза, що саме кіно навчило і визначило сприйняття світу людиною. Це та «педагогіка перцепції», яка навчає іншому способу сприйняття, який народився із взаємодій і взаємовпливу філософії і кіно [див.: Лапицький, 2000, с. 85]. Визначаючи принципи взаємодії між людиною і екраном, кіно здатне

конституювати і ре-конституювати затребувану суб'єктивність. Кризи і протиріччя Covid-19 – Deer Web пандемії, онтологічна катастрофа постковідності Deer Web стали не лише екранними образами, а й – «тиранами наших думок, детонатором, який визволив присутню в суспільстві напругу, потребував готовності усвідомлення зміни і потреби сконструювати нову реальність» (Славою Жижек). Славою Жижек означає «нормальність як символічний порядок з його сіткою правил і практик, які «створюють» наше відношення до того, що ми визначаємо як «реальність». Можливості для супротиву обмежені, бо «немає смислу ризикувати життям тільки ради того, щоб виступити проти офіційного дискурсу» (Жак Рансьєр) [In Ukr]. У такій ситуації Homo Videns набуває здатності до послуху. Отже, замальовка онтологічної конституції присутності Homo Videns на екранній поверхні дозволяє рефлексії стосовно специфіки цього предметного поля, а отже і специфіки самого людського буття. Залучення операторських технологій і операторського мистецтва для такої аналітики – справа дослідницького смаку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Третий смысл. Москва: Маргинем Пресс., 2015.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996.
3. Борденюк Сергій. Новаторство візуального живопису та кіномислення у фільмі «Два дні». *Кіно-Театр*. 2020. №3 (149). С. 38–41.
4. Войтюк Іван. Зовсім не рецензія. *Кіно-Театр*. 2020. №4 (150). С. 12–14.
5. В'южаніна Тетяна. Уважний погляд на «Із широко заплещеними очима» Стенлі Кубрика. *Кіно-Театр*. 2020. №2 (148). С. 28–29.
6. Деррида Ж. Позитиві. Перевод с французского В. В. Бибихина. Москва: Академический проект. 2007.
7. Левицки Аркадиуш. Десята муза. Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX – XX веков. Перевод с польск. – Харьков: изд-во «Гуманитарный Центр». 2018.
8. Зонтаг Сьюзен. Против интерпретации. // *Зонтаг Сьюзен. Мысль как страсть*. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
9. Лапицкий В. Письмо и различие: первый взгляд. *Деррида Ж. Письмо и различие*. Санкт Петербург: Академический проект, 2000.
10. Лиер ван Анри. Философия фотографии/Перев. С англ. Шаповал Ж. В. – Харьков: «Гуманитарный Центр», 2019.
11. Манов Б. Техническая характеристика и эстетическая природа образа мира. Перевод К. Разлогова. *Киноведческие записки*. 2005, №71. С.285–293.
12. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Перевод с французского Д. Я. Калугин, Н. С. Мовнина. Санкт Петербург, 2010.
13. Пашенко Анастасія Толока як спроба української історіософії. *Кіно-Театр*. 2020. №4 (150). С. 10–11.
14. Свята Анна відкрила російський щорічний конкурс студентських і дебютних фільмів на соискание национальных премий. *ТТК – 2008* №3. С. 34.
15. Скуратівський Вадим. Структура кадру режисера Фелліні (до його сторіччя). *Кіно-Театр* №3 (149) 2020. С. 36–37.
16. Скуратівський Вадим. Коли і де народилося рухоме зображення? До 125-річчя кіно. *Кіно-Театр*. 2020. №4 (150) 2020. С. 43.
17. Українська кінооператорська школа. Вибране: Збірка наук. статей. Упор. Л. Брюховецька. – Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», ВД «Освіта України», 2020.
18. Швець Юлій. Різдво козацьке: не вір, не бійся, не проси. *Кіно-Театр*. 2020. №3 (149). С.3–4.
19. Лакан Ж. Семинары. Книга II. Четыре основные понятия психоанализа/ пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2004.
20. Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
21. Braudy L., Cohen M. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
22. Carroll, N. (2008). *Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell.

23. McGowan T. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press, 2007.
24. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*/trans.by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD. 1983.
25. Pauletto, S., 2004. *Audiovisual Discourse in Digital Art*, Available at: https://www.researchgate.net/publication/234802597_Audiovisual_Discourse_in_Digital_Art_2004
26. Pisters P. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press. 2003.
27. Schwab, M. (2000). *Escape from the Image: Deleuze's Image-Ontology*. In G. Flaxman (Ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (pp. 109–139). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Стаття надійшла до редакції 08.11.2021

Стаття рекомендована до друку 07.12.2021

Nadiia Korabliova, Dr. hab. in Philosophy, Professor, J.B. Schad Department of Theoretical and Practical Philosophy, V.N. Karazin Kharkiv National University, Svoboda sq. 4, 61022 Kharkiv, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-3831-6030>

Hanna Chmil, Dr. hab. in Philosophy, Professor, Director of the Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-6569-1066>

CINEMATOGRAPHY AS A DESCRIPTIVE PHILOSOPHY "ON THE CINEFILM" OF IMAGES OF HOMO: FROM THE FIXATION OF IMAGES (HOMO PHOTOGRAPHICUS) TO THE TREACHERY OF IMAGES (CONTEMPORARY HOMO VIDENS)

The article explores art of cinematography as an objectified cultural reality, in spatial and temporal structures of video description. Genesis of art of photography has changed the habits of human perception and thinking process – from photographic images of Homo photographicus to contemporary Homo Videns whose visual experience is the experience of appropriation and distancing from the world in its optical modality. The art of cinematography, correlating with metaphysical discourses of reality, creates a socio-cultural code as a matrix of meanings and senses. It provides organization and support to the semiotic fund of culture through performing the functions of socialization and cultural integration. The differences between video description and philosophical text are emphasized. The advantage of video description is being devoid of the complexity of philosophical texts due to readability of indexes, demonstration of codes that define their sequence through the captured images-characters close to everyday life to the extent that they do not require any analysis as being self-obvious.

The magic function of screen image is that it has multiple reflections, so narrative of identity is transferred to the outer plane, onto the other side of the screen when the image created by the operator is a signal that triggers imagination. The indicative character is transferred to the image, and these indicators are indexed sufficiently to be stimulus signs, effects for Homo Videns's perception. They are deciphered according to the standards and ideals of a particular culture whose codes are recognized by the subject of that culture at a particular moment which influences constitution and re-constitution of Homo Videns who consumes both things and images – but also transformation of culture itself. Technological transformation of images of Homo Videns is due to changes in the technology of filming and cinematography which is an important segment of cultural history. Even if cameraman's skills do not directly determine movement of technical progress, they dwell on the achievements of technological revolutions. The choice of problematic fields of human images analysis as bound with evolution of rendering techniques and visualizations, today is more justified than the rationalization of these images.

Keywords: **shooting technologies, Homo photographicus, Homo Videns, video description, index-free recording.**

REFERENCES

1. Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
2. Barthes, R. (2015). *The Third Meaning*. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).

3. Benjamin, W. (1996). A brief history of photography. In *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility*. Moscow. (In Russian).
4. Bordenyuk, S. (2020). Innovation of visual painting and cinematic thinking in the film “Two Days”. *Kino-Theater* №3 (149). P. 38–41. (In Ukrainian).
5. Brudy L., Cohen M. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
6. Bryukhovetska, L. (Ed.). (2020). *Ukrainian Cinematography School. Selected: Collection of scientific articles*. Kyiv: Kino-Theater Magazine Editorial Board, Education of Ukraine. (In Ukrainian).
7. Carroll, N. (2008). *Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell.
8. Derrida, J. (2007). *Positions* (V. V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Akademicheskii proyekt. (In Russian).
9. Iampolski, M. (2008). *Muratova. The experience of kinanthropology*. Saint Petersburg: Seans. (In Russian).
10. Lapitsky, V. (2000). Writing and distinction: a first glance. In J. Derrida *Writing and Difference*. Saint Petersburg: Akademicheskii proyekt. (In Russian).
11. Levicki, A. (2018). Tenth muse. Cinematography as a new art form. Eroticism in the cinema of the 19th – 20th centuries. Kharkiv: Gumanitarnyy Tsentr. (In Russian).
12. Manov, B. (2005). Technical characteristics and aesthetic nature of the image of the world (K. Razlogov, Trans). *Kinovedcheskiye zapiski* №71. P. 285. (In Russian).
13. McGowan T. (2007). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press.
14. Metz C. (1983). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*/trans.by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD.
15. Metz, C. (2010). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (D. Ya. Kalugin, N. S. Movnina, Trans). Saint Petersburg. (In Russian).
16. Pashchenko, A. (2020). Toloka as an attempt at Ukrainian historiosophy. *Kino-Theater* №4 (150) 2020. P. 10–11. (In Ukrainian).
17. Pauletto, S. (2004). *Audiovisual Discourse in Digital Art*, Available at: https://www.researchgate.net/publication/234802597_Audiovisual_Discourse_in_Digital_Art_2004
18. Pisters P. (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
19. Saint Anna has opened the Russian annual competition of student and debut films for national awards. (2008). *ТТК* №3. P. 34. (In Russian).
20. Schwab, M. (2000). *Escape from the Image: Deleuze’s Image-Ontology*. In G. Flaxman (Ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (pp. 109–139). Minneapolis: University of Minnesota Press.
21. Shvets, Yu. (2020). Cossack Christmas: do not believe, do not be afraid, do not ask. *Kino-Theater* №3 (149). P. 3–4. (In Ukrainian).
22. Skuratovsky, V. (2020). *Fellini’s structure of the frame (on his centenary)*. *Kino-Theater* №3 (149) 2020. P. 36–37. (In Ukrainian).
23. Skuratovsky, V. (2020). *When and where was the moving image born? To the 125th anniversary of cinema*. *Kino-Theater* №4 (150) 2020. P. 43. (In Ukrainian).
24. Sontag, S. (1976). *On photography*. (In Russian).
25. Sontag, S. (1997). *Against Interpretation*. In *Thought as passion*. (In Russian). Moscow: Russian phenomenological society. (In Russian).
26. Van Lier, A. (2019). *Philosophy of Photography* (J. V. Shapoval, Trans.). Kharkiv: Gumanitarnyy Tsentr. (In Russian).
27. Voytyuk, I. (2020). *Not a review at all*. *Kino-Theater* №4 (150) 2020. P. 12–14. (In Ukrainian).
28. Vyuzhanina, T. (2020). *A close look at Stanley Kubrick’s “Eyes Wide Shut”*. *Kino-Theater* №2 (148) 2020. P. 28–29. (In Ukrainian).

The article was received by the editors 08.11.2021
The article is recommended for printing 07.12.2021