

Dialectic of the Cinematic Image: Philosophical Understanding of Cinema Art

UDC: 130.2:791.3

DOI: <https://doi.org/172541>**Kundenko Yana**Ph.D, Assoc. Prof., <https://orcid.org/0000-0002-3252-1949>**Zinchina Oleksandra**Ph.D., <https://orcid.org/0000-0002-4680-857X>*O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv (Kharkiv, Ukraine)*

Abstract.

Relevance. Cinema as an art form occupies a central place in contemporary culture, synthesizing the expressive means of various artistic forms and shaping new modes of aesthetic and philosophical comprehension of reality. In the context of global transformations in media and culture, the study of cinema through the lens of philosophical dialectics is particularly significant, as it enables the revelation of its ontological and aesthetic specificity. Thus, the philosophical analysis of cinema is relevant for systematizing theoretical approaches and defining its place within the humanities.

Objective. The article aims to philosophically conceptualize cinema as a synthetic art form that dialectically sublates (aufhebt) previous artistic forms, thereby forming a new aesthetic reality. The study employs Hegel's concept of Aufhebung to analyze the contradictions between the form and content of the cinematic image and to define cinema as a universal modification of art.

Results. It has been revealed that cinema represents the culmination of the dialectical development of art, as it synthesizes elements of architecture, sculpture, painting, music, poetry, and theater, transforming them into a new spatio-temporal form. It has been established that the cinematic image functions as a dynamic interplay of content (symbolic narratives, cultural codes) and form (montage, rhythm, frame composition), generating aesthetic tension and opening space for interpretation. It has been clarified that Hegel's notion of Aufhebung allows cinema to be interpreted as a sublated form that not only integrates but also sublimates previous arts, creating a new ontological reality. The specificity of cinematic conventionality has been characterized, reflecting the symbolic, classical, and romantic stages of art through close-ups, montage, and perspective. The influence of technological and worldview changes on the formation of cinema as an art of movement, uniting the sensory givenness of nature and the speculative reality of human consciousness, has been evaluated.

Conclusions. Cinema emerges as a philosophically sublated form of art that integrates the materiality, plasticity, dynamics, and inwardness of previous artistic forms, forming a new aesthetic truth. It has been established that the contradiction between the form and content of the cinematic image is the source of its artistic energy. The necessity of metanarrative systematization of film studies in Ukraine to overcome the fragmentation of humanities research has been noted. Cinema, as a universal modification of art, aligns with the worldview of modernity and postmodernity, opening new perspectives for philosophical analysis.

Keywords: cinema, dialectics, Aufhebung, cinematic image, synthetic form, aesthetics, philosophy of cinema, montage, spatio-temporal organization, Hegelian aesthetics

Діалектика кінообразу: філософське осмислення кіномистецтва

Кунденко Яна, Зінчина Олександра*Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова (Харків, Україна)*

Анотація.

Актуальність. Кінематограф як мистецтво займає центральне місце в сучасній культурі, синтезуючи виразальні засоби різних мистецьких форм і формуючи нові способи естетичного та філософського осмислення реальності. У контексті глобальних трансформацій медіа та культури дослідження кіномистецтва через призму філософської діалектики набуває особливої значущості, оскільки дозволяє розкрити його онтологічну та естетичну специфіку. Отже, філософський аналіз кіно є актуальним для систематизації теоретичних підходів і визначення його місця в гуманітарних студіях. Метою статті є філософське осмислення кіномистецтва як синтетичної форми мистецтва, що діалектично знімає попередні мистецькі форми, формуючи нову естетичну реальність. У дослідженні застосовано гегелівську концепцію Aufhebung для аналізу суперечностей між формою та змістом кінообразу, а також для визначення кіно як універсальної модифікації мистецтва.

Результати. Виявлено, що кіномистецтво є кульмінацією діалектичного розвитку мистецтва, адже синтезує елементи архітектури, скульптури, живопису, музики, поезії та театру, трансформуючи їх у нову просторово-часову форму. Встановлено, що кінообраз виступає динамічною взаємодією змісту (символічні наративи, культурні коди) та форми (монтаж, ритміка, композиція кадру), що породжує естетичну напругу та відкриває простір для інтерпретації. З'ясовано, що гегелівське поняття Aufhebung дозволяє інтерпретувати кіно як зняту форму, яка не лише поєднує, а й сублімує попередні мистецтва, створюючи нову онтологічну реальність. Охарактеризовано специфіку кінематографічної умовності, яка відображає символічний, класичний і романтичний етапи мистецтва через великий план, монтаж і ракурс. Оцінено вплив технологічних і світоглядних змін на формування кіно як мистецтва руху, що об'єднує почуттєву даність природи та умоглядну реальність людської свідомості.

Висновки. Кіномистецтво постає як філософськи знята форма мистецтва, що поєднує матеріальність, пластичність, динаміку та внутрішність попередніх мистецьких форм, утворюючи нову естетичну істину. Встановлено, що суперечність між формою та змістом кінообразу є джерелом його художньої енергії. Констатовано необхідність метанаративного систематизування кінознавчих досліджень в Україні для подолання фрагментарності гуманітарних студій. Кіно як універсальна модифікація мистецтва відповідає світовідчуттю модерності та постмодерності, відкриваючи нові перспективи для філософського аналізу.

Ключові слова: кіномистецтво, діалектика, Aufhebung, кінообраз, синтетична форма, естетика, філософія кіно, монтаж, просторово-часова організація, гегелівська естетика

Стаття надійшла / Article arrived: 25.02.25

Схвалено до друку / Accepted: 18.04.25

Вступ.

Кінематограф як мистецтво є відносно молодим феноменом у культурному просторі, проте за свою коротку історію він набув статусу одного з найвпливовіших засобів художнього мислення сучасності. Його специфіка полягає в здатності синтезувати риси та виражальні засоби різних мистецьких форм – від театру до живопису, від літератури до музики, створюючи при цьому власну унікальну систему знаків і смислів. Цей синтез потребує філософського осмислення як вияв діалектики форми та змісту в структурі кінообразу.

Кінематограф з часів свого виникнення не вважався видом мистецтва або частиною «високої культури», що створює духовну основу людини і суспільства.

Однак розуміння кіно як найважливішої синтетичної форми сучасного мистецтва, що є його змістовним узагальненням, підтверджується існуванням авторського і незалежного напрямку в кіномистецтві, який створює шедеври, що змінюють суспільну і особистісну свідомість, формує «людину маси» та еліту, створює ідеології – тоталітарні та ліберальні. У цьому контексті важливо осмислити кінематограф через діалектику «зняття» (*Aufhebung*), яку розробив Гегель (Hegel, 2018), як такий, що заперечує окремі форми мистецтва, але одночасно зберігає їх зміст і підносить їх у новій цілісності – кіномистецтві. Саме ця сублімація визначає кіно не як механічну суму, а як якісно новий рівень естетичного буття.

Розгляд проблеми існування кіно на межі естетичного та повсякденного, різних видів та історичних форм мистецтва із застосуванням гегелівської діалектики є метою даної роботи. Досягнення цієї мети передбачає визначення кіно як особливого виду мистецтва, що створює нову віртуальну реальність і гіпертекст життя сучасної людини. Такий підхід спирається на гегелівське поняття *Aufhebung*, яке передбачає не лише заперечення попередніх форм, але й їх збереження та піднесення в новій якості. У кіномистецтві це зняття відбувається як філософське самоперевернення мистецтва – не просто нова форма, а момент істини у її часо-просторовій динаміці.

Методологія ґрунтується на методі історичного і логічного, на діалектичному та системному підходах, що синтезують основні напрацювання в галузі філософії та естетики та спрямовують на розуміння сенсу мистецтва у визначеності його практичної реалізації як кінообразу.

Науковою новизною є обґрунтування специфіки синтетичної форми мистецтва – кіно – через визначення суперечностей змісту та форми кінообразу, філософське визначення кіномистецтва як діалектичної, «знятої» (*aufgehoben*) форми попередніх мистецтв, що не просто їх синтезує, а сублімує:

заперечує, зберігає та підносить, утворюючи новий рівень естетичного досвіду.

Аналіз попередніх публікацій. Усебічне вивчення кіно в різних напрямках гуманітарного знання становить концепції та твердження різного рівня узагальнення, Філософія кіно досліджує кіно як мистецтво, його естетичні, етичні, онтологічні та соціокультурні аспекти, а також взаємозв'язок із людським досвідом і суспільними процесами. Як окремий напрям вона почала формуватися на початку XX століття разом з розвитком самого кінематографа та набуття ним статусу визнаного виду мистецтва. Ранні теоретики, такі як Р. Арнхейм (Arnheim, 1957), З. Кракауер (Kracauer, 1960) і А. Базен (Bazin, 1958–1962), заклали підґрунтя онтологічної кінотеорії, яка осмислювала кіно як посередника, що поєднує реальність і уяву. У другій половині XX століття філософія кіномистецтва збагатилася завдяки екзистенціалізму, семіотиці (К. Метц (Metz, 1971), Р. Барт (Barthes, 1963; Barthes, 1975; Barthes, 1977) Ж. Мітрі (Mitry, 1987), фройдомарксизму (Ж. Лакан (Lacan, 1999) та феноменології (М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 2003)). Філософія кіно Ж. Дельоза (Deleuze, 1983; Deleuze, 1985) стала новаторським підходом до аналізу кінематографа через призму філософських концепцій. Дельоз розглядає кіно не лише як мистецтво чи наратив, а як спосіб мислення, що створює нові образи реальності, часу та руху. Його підхід ґрунтується на ідеях А. Бергсона, Ф. Ніцше та семіотики Ч. Пірса, але адаптований до унікальних можливостей кінематографа. Ці підходи розширили розуміння кіно як тексту, що формує культурні наративи, гендерні репрезентації та тілесний досвід.

Сьогодні у сфері української кінознавчої думки відомі доробки О. Безручко (2017), Л. Брюховецької (2011), В. Войтенка (2023), І. Зубавіної (2006), О. Кирилової (2018), О. Мусієнко (2009), Скуратівського (1997), С. Тримбача (2020) та ін. Крім того, кіномистецтво є предметом безпосереднього дослідження таких наук, як соціологія – для дослідження кінематографа як соціального інституту, функціонування кіно у соціумі, потреб суспільства у кіномистецтві тощо; психології – для вивчення взаємозв'язків кіномистецтва і психічних феноменів свідомості людини; культурології – для інтерпретації кіно як феномена культури тощо. Але характеристика кінообразу як мистецької форми не має цілісного визначення.

Водночас неможливо створити естетичну теорію кіномистецтва шляхом простого підсумовування, механічного поєднання численних концепцій. Для її побудови необхідно філософське узагальнення тих знань про кіно, які мають соціогуманітарні та технічні науки, що створюють емпіричну та теоретичну базу філософського визначення кіномистецтва.

Результати.

Розгляд кінематографа як окремого виду мистецтва

вимагає співвідношення його з визначенням мистецтва в цілому й аналіз його особливих модифікацій. Згідно з класичним тлумаченням, мистецтво є першим щаблем узагальнюючого розумного пізнання, де загальний закон, що поєднує буття й мислення, подається в почуттєвій формі як реальність витвору мистецтва. Ця специфічна очевидність естетичної форми загального припускає єдність внутрішнього змісту, втіленого у відповідну образну форму. Як зміст виступає виявлена в пізнанні людини сутність реальності, що має необхідний і дійсний характер і припускає єдність протилежностей. Зовнішня форма є гармонією, суперечливим поєднанням виразних засобів (ліній, фарб, звуків, слів), властивих даному виду мистецтва, що складаються в цілісний естетичний ідеал, художній образ, що зображує прекрасне. Форма твору мистецтва є зовнішньою реалізацією змісту і тому відповідає йому, однак не в змозі відбити його повноту, як і будь-яке явище не відбиває повноти сутності. Це породжує відображення змісту в інших формах, тобто створення нових шедеврів, що розкривають багатство духовної складової світу. На відміну від поняття художній образ містить не визначення, а зображення сутності реальності, є метафорою, що розкриває таємницю, яка лежить за межами почуттєвої даності. Ось чому образ умовний та алегоричний.

Протилежністю прекрасного, що реалізувало себе в почуттєво даній формі ідеалу, є «потворне» як відсутність цілісності образу після творення – через суб'єктивну невизначеність самого змісту і недовершеність форми – або їх повна розбіжність.

Реальністю твору мистецтва, що має духовний характер, є щось не тільки прекрасне, але й «піднесене», що піднімає (возвеличує) як творця, так і тих, що споглядають. Протилежним «піднесеному» є «низинне», що має безпосередній характер як у реальності життя, так й у свідомості людини. Приниженою відчуває себе безпосередня свідомість у присутності шедевра, що не залишає її байдужою і тому змушує вдосконалюватися.

Подолання безпосередності свого Я, виявлення в собі об'єктивного й загального є явище не тільки прекрасне й піднесене, але й трагічне, на відміну від протилежного – комічного, пов'язаного з акцентом на свою власну значимість і велич. «Прекрасне» і «потворне», «піднесене» і «низинне», «трагічне» і «комічне» становлять класичний категоріальний простір естетичного мислення, що розкриває змістовне наповнення художнього образу, який є естетичним об'єктом.

Провідним елементом у мистецтві є творча суб'єктивність – взаємодія автора, глядача й критика, що створюють об'єктивну реальність загального в художньому творі. Творчість автора полягає в перенесенні свого духовного світу в сферу реального, почуттєво відчутного, але

одночасно має загальний характер. Глядач виступає протилежністю авторові, бо виявляє сховану в реальності твору загальну суть, тому є співавтором і творцем прекрасного. Призначення дослідника – визначити міру об'єктивності в діяльності автора й глядача. У філософському узагальненні він визначає ступінь розкриття прекрасного або потворного в реальності даного твору, тому що основною метою й призначенням мистецтва, а також пов'язаної з ним естетичної свідомості, є виявлення загального в почуттєво даній образній формі.

Характеризуючи один з видів мистецтва, зокрема, кінематограф, необхідно звернутися до основ класифікації мистецтва за видами. Виходячи з визначення мистецтва як реалізованої в почуттєвій формі загальної духовної основи світобудови, істинним буде розподіл, що опирається на щаблі розвитку змістовної складової, тобто уявлення про загальне і відмінність виразних засобів, що дозволяють передати даний зміст. При цьому необхідно врахувати нерозривний зв'язок логічного змісту й історичного становлення у видовій розмаїтості мистецтва. Три основні модифікації – символічне, класичне й романтичне мистецтво – відповідають трьом основним світоглядним формам, що відбивають поняття про загальне.

Перша модифікація – символічне мистецтво – історично відповідає мистецтву Давнього Сходу, художньо представлене образом єгипетського сфінкса. Щодо змістовного наповнення, то йому властива невизначеність у розумінні загального, уявлення про яке присутнє у світогляді. З боку форми – пошуки символічного вираження, здатного художньо передати цю невизначеність змісту. Виходячи із цього, зазначимо, що символічному мистецтву властива абстрактність у співвідношенні символу і його значення, туманність і таємнича багатозначність образів. Слід відзначити, що символічне мистецтво індивідуалізується в архітектурі, що є найбільш безпосередньою особливою формою мистецтва в цілому. Вона використовує «важкий» природний матеріал відповідно правильності й симетричності його конфігурації. Розвиток світогляду в розумінні загального дає можливість вирішити протиріччя символічного мистецтва, яке одночасно виступає його специфікацією. У наступні періоди розвитку мистецтва відбувається конкретизація формально відповідних один одному змісту й форми, символу й значення, зберігаючи при цьому в мистецтві символічність образу й архітектуру як особливий вид.

Друга модифікація – класичне мистецтво, що відповідає античній культурі, яка образно визначена Гегелем як мистецтво «прекрасної індивідуальності» (Hegel, 2018). Естетичне уявлення про загальне досягає найбільш розвиненої форми, відбиваючись як у релігійних, так й у філософських поглядах. Загальний зміст у процесі свого визначення знаходить

адекватний символ – реальність тіла людини у своєму спокійному й гідному спогляданні сягаючої божественної гармонії й безсмертя. Основними рисами мистецтва цього періоду є антропоморфізм, індивідуалізм і пластичність. Класичне за змістом, таке мистецтво знаходить своє зовнішнє вираження в скульптурі, що відокремилася від архітектури, пов'язаної з символічним періодом. Невизначеність і природна важкість архітектурних форм Давнього Сходу змінюється зовнішньою пропорційністю й гармонією людського тіла як колиски прекрасного й вишуканого. Світоглядною основою образів, відбитих у скульптурі, є міфологія. Театр, що припускає драматичну дію, виникає як подолання статичності – основного протиріччя класичного мистецтва.

Вирішення протиріччя класичного етапу відбувається в романтичному мистецтві, що історично співпадає із Середньовіччям і культурою Нового часу. У цей період «виявляється» і досліджується джерело руху й життя – душа як специфічна реальність, метаморфози якої стають змістом творів романтичного мистецтва. Для втілення даного змісту необхідні специфічні виразні засоби, які утворюють видову особливість живопису, музики й поезії. За допомогою кольорів, фактури, світлотіні, перспективи й композиції живопис показує видимість, очевидність безпосередніх переживань. На відміну від живопису, музика йде від просторового зображення до «часової» тональності рухів душі, застосовуючи для цього такі засоби виразності як темп, такт, ритм, співзвуччя, мелодія. Значеннєве навантаження просторово-часового континуума «ідеальної» реальності душі передає поезія за допомогою слова, що має описовий характер і не представляє самостійного значення. Залежно від змісту твору поезія поділяється на епос, присвячений історичним, епохальним подіям; лірику, зосереджену винятково на інтимних переживаннях людини, й драму як зображення конфлікту людини і його соціального оточення. Драма є перехідним моментом до істотно іншої історико-логічної форми мистецтва, що має основою синтез попередніх форм і представлена як театр.

Театр, зберігаючи протиріччя романтичного мистецтва в цілому, зосереджений на суб'єктивних переживаннях людини, що є істотним моментом у світобудові, однак відділені від процесів, що відбуваються у навколишній об'єктивній реальності.

Такий розвиток мистецтва від архітектури до театру можна розглядати як діалектичний рух, де кожна наступна форма знімає попередню: долає її обмеження, зберігає її зміст і переводить у нову якість. Кінематограф – це кульмінація цієї діалектичної спіралі, в якій мистецтво досягає рефлексивної самосвідомості, стаючи здатним показати не лише реальність, а й саму структуру її зображення.

Філософське підґрунтя цієї концепції можна побачити в естетичній системі Гегеля, який у

«Лекціях з естетики» стверджував: «У мистецтві дух ще відчуває себе обмеженим у зовнішній формі, яку йому доводиться приймати, але ця форма – необхідна сходинка у самопізнанні» (Hegel, 1835). Кінематограф, у цьому сенсі, є «четвертою» стадією – де не лише зміст мистецтва, а й сам процес його створення й сприйняття стає об'єктом осмислення. Це і є *Aufhebung* – мистецтво, яке знімає межу між буттям, мисленням і формою.

Це розуміння перегукується з критичною теорією Теодора Адорно, який вважав, що форма в мистецтві є кристалізованим виявом суспільної істини (Adorno, 1970). Монтаж, великий план, контрастність кадру – це не просто техніка, а естетична діалектика між суб'єктом і об'єктом, ідеологією і дійсністю.

У цьому ж річищі мислення Вальтер Бенямін зауважив, що там, де зникає аура, виникає новий тип сприйняття – відсторонений, колективний, повторюваний (Benjamin, 1961). Кіно як «знята» форма ліквідує дистанцію між мистецтвом і глядачем, але не знищує мистецтво – воно змінює його умови. Саме в цьому полягає гегелівський момент зняття: заперечення традиційної аури – і водночас її нове втілення у динаміці, ракурсі, погляді камери.

Нарешті, Жиль Дельоз у працях «Кіно 1: Образ-рух» та «Кіно 2: Образ-час» стверджує, що кіно не зображує рух – воно є самим рухом, онтологією в дії (Deleuze, 1983; Deleuze 1985). Це відповідає гегелівській логіці зняття – рух як форма духу, що самоусвідомлюється через сприйняття. Кіно «знімає» статичність мистецтва, вводячи поняття події, монтажної істини, світової мови рухомих образів.

Отже, відзначимо, що реалістичні тенденції, які поступово нарастають в мистецтві, свідчать про необхідність узагальнити дві протилежні складові світу, зображувані у творах мистецтва: почуттєву даність природи й умоглядну реальність людської душі, показати їхню постійну взаємодію й дійсність. Це стає змістовним наповненням й особливістю сучасного мистецтва, початок якого історично віднесений до кінця XIX–початку XX ст. Складність змісту вимагає не тільки взаємодії всіх класичних форм й особливих видів мистецтва, але й максимального розвитку його синтетичної модифікації – театру, а також сприяє виникненню узагальнюючої форми – кінематографа. На відміну від театру, що поєднує й використовує виразні засоби різних модифікацій і спирається, перш за все, на слово, кіно синтезує попередні форми і виробляє свої специфічні засоби виразності, що мають узагальнений характер. Таким чином, з виникненням кінематографа як найбільш розвиненої форми мистецтва вочевидь виявляє свою суть. Тому дослідження кіно дозволяє визначити поняття мистецтва в цілому, а також його розвиток в особливих формах.

Зміст сучасного мистецтва – це максимально розвинене філософське розуміння про загальне як про

поняття, що постійно розвивається і об'єднує буття та мислення. Для передачі такого складного уявлення про суть світобудови необхідний весь комплекс виразних засобів мистецтва і міць науково-технічного забезпечення, що постійно вдосконалюється. Це дає можливість відображати рухливість дійсності в її об'єктивності, що стає метою кінематографа як найбільш молодого й одночасно максимально розвиненого виду мистецтва. Виникнення нової модифікації не припиняє існування в сучасному мистецтві класичних видів і форм, які реалізують новий зміст, крім того, перебувають у постійній взаємодії й збагачуються тими засобами виразності, які властиві кіно.

Дослідження кіно як особливої форми мистецтва вимагає розгляду його змістовного наповнення й тих виразних засобів, які дозволяють реалізувати даний зміст. У зв'язку із цим необхідно відзначити, що кіно як узагальнююча модифікація мистецтва спирається на максимально розвинене в релігійному уявленні й визначене в філософському узагальненні розуміння істини як поняття, що розвивається і поєднує буття й мислення, реальність і сутність.

У почуттєвій формі таке розуміння загального подається в зображенні дійсності, що постійно змінюється і виявляє власну сутність і таким чином досягає об'єктивності. Тематична спрямованість кіно пов'язана із зображенням руху в його основних формах, що етимологічно зафіксовано у назві: «кінематограф» із грецького – «опис руху». У творах даного виду мистецтва реальність предметів, що постійно змінюється, взаємодіє з емоційним фоном і оцінкою людини. Основою їх взаємодії є розвиток думки як специфічного виду руху, його максимальної форми.

Зображення руху як цілі мистецтва взагалі та його особливих видів зокрема визначається суттю самого мистецтва й стає очевидним у сучасному мистецтві, де «рухливими» стають раніше «статичні» й «просторові» архітектурні споруди, скульптури, мальовничі полотна, а ті види мистецтва, що опираються на рух часу і припускають зображення переживань людини, знаходять зримі форми – відеокліпи; комікси; монтаж; зовнішній рух та атракціони в театрі. Можливість зафіксувати рух у реальності твору мистецтва з'явилася не стільки у зв'язку з розвитком технічного забезпечення цього процесу (всі складові були розроблені раніше), але, насамперед, було пов'язане зі зміною у світогляді, що включає не тільки уявлення про загальне як про поняття, що розвивається, але й про простір і час – протилежні складові руху, через призму якого сучасна людина розглядає світ у цілому, а також його окремі моменти.

Кінематограф визначається як мистецтво часу у формах простору, а кінообраз виступає синтезом простору й часу в зображенні процесуальності

дійсності. Враховуючи уявлення про простір і час як форми, властиві чуттєвості людини, стає очевидним, що зображення на екрані є реальністю свідомості людини, що зв'язує сприйняті почуттями предмети в єдності простору, який згодом змінюється у напрямку виявлення постійного й істотного. «Об'єktiv» кінокамери «знімає» як у прямому, кінематографічному, так й у філософському змісті безпосередність почуттєво даної реальності. При цьому виявляється й зображується глибина її суті, очевидна у свідомості суб'єкта, об'єktivний характер здобуває як зображувана дійсність, так і свідомість кінооператора, що її знімає.

Відносно цього, кіно – спадкоємець фотографії, що виникла як результат реалістичних прагнень образотворчих видів мистецтва, але в той же час не має натуралістичного характеру і відбиває погляд фотографа, що виявив щось істотне з побаченого в «подвійній» (негатив і позитив), відповідно сутності природи, формі. Кінематограф об'єднав ці протилежності, сховані в реальності й показав процес переходу негатива в позитив, тобто виявлення схованої в реальності суті за допомогою створення специфічного кінематографічного простору й часу. Цей просторово-часовий континуум – «ідеальна реальність» свідомості людини, втілена в гранично реалістичні образи природи й соціуму. Тому кінематограф позбавлений властивих класичним видам мистецтва умовностей, тобто тих «умов», які дають нам можливість споглядати сутність. Кінозображення гранично «безумовне» – реалістичне, єдиною умовою є те, що надане для сприйняття – це сама суть і умовність.

Зображення рухливості дійсності, що має об'єktivний характер, дало можливість увести нову «діючу особу» – природу. Крім того, змінилася позиція людини: основний персонаж в класичному мистецтві, що присутній у центрі уваги, діє в контексті природної або соціальної реальності й нарівні з нею. В кіно «знімається» властива театру гіпертрофована зосередженість людини на своїй персоні, переборюється її суб'єktivність і стає очевидним об'єktivне призначення – у своїй свідомості виявити сутність реальності. Людина й предметно-речове середовище виступають «полюсами» драматичного конфлікту, що лежить в основі кінообразу. Кінематограф трансформує театральну дію в дійсність кінофільму, виступаючи гідним спадкоємцем драматичного оповідання й театральної вистави. Стає очевидним, що конфлікт як єдність і боротьба протилежностей за значенням, що є основою класичної драми, необхідний при зображенні реальності руху, надає їй мету й необхідність. Конкретизуються лише учасники й «місце» – сфера духу й боротьба почуттів, які властиві людині. Вони здобувають об'єktivний «розмах», який має гранично реалістичні обриси і включає у себе природні форми.

Крім того, якщо драматичний твір і театральна вистава спираються на слово як основний виразний засіб, то кіно використовує пластику тіла й міміку особи, вираз очей і малюнок поведінки.

Рухливість реальних форм в кіномистецтві «вдихнула» життя у фотографічне зображення, «насичене» копіюванням того, чого немає в дійсності: статичного стану реальності, яка не відбиває її глибини, що виявляється в русі. Динаміка почуттів і думки людини, вписана в контекст реальності, що змінюється, «об'єктивує» граничну суб'єктивність драматичної дії.

Розвиненість змісту кіномистецтва задає узагальнюючий характер виразних засобів, що виступають синтезом художніх можливостей класичних різновидів мистецтва. Відбувається визначення необхідної сутності й вирішення внутрішніх протиріч у зображенні дійсності.

Кінообраз не є ні суто образотворчим, ні виключно наративним явищем. Його структура постає як динамічна взаємодія змістової глибини та формальної організації. Зміст фільму, окрім очевидного сюжетного рівня, охоплює символічні наративи, візуальні метафори, культурні коди, алюзії, психологічні імплікації. У свою чергу, форма кіно – це система монтажу, ритміки, композиції кадру, світлотіньових ефектів, акустичного супроводу, тобто всього, що створює аудіовізуальну тканину твору.

Суперечність між цими рівнями полягає в тому, що зміст у кінематографі завжди є опосередкованим, «перекладеним» через візуально-часову форму. Саме ця суперечність і є джерелом художньої енергії фільму, його естетичної напруги та відкритості до інтерпретації. Кіно не лише показує, а й змушує бачити, осмислювати і переосмислювати.

У специфіці кінематографічної умовності знаходить себе символічний етап мистецтва: зображувана в кіно реальність життя є символом такої. Для її показу кінорежисер виявляє ті елементи й сполучення, які символізують схований в ній істотний зміст. Завдяки цьому кіно набуває монументальності, що притаманна архітектурі й скульптурі символічного періоду, виявляючи собою міфологічну реальність, де є присутнім свій Олімп – Голівуд, населений пантеоном богів-кінозірок, чие життя є легендою й сказанням, невідокремленими від створюваної на екрані кіноказки.

Кіноробить очевидним основу класичного періоду в мистецтві: рух тіла й душі людини є каталізатором у динаміці різних, реальних форм дійсності. Пластика актора в кіно – це розвиток статичного образу давньогрецької «прекрасної індивідуальності», тому що в малюнку своєї волі він виявляє не тільки власні психологічні безодні, але й сутність зображуваної у фільмі реальності, що має дійсний характер.

Епоха романтичного мистецтва знаходить у кінематографі своє відбиття у специфічному

художньому й звуковому оформленні переживань «прекрасної індивідуальності», що у міжособистісних відносинах розкриває глибину зображуваного. Здійснилися заповітні мрії: художника – оживити картину, композитора й письменника – візуалізувати музику й слово.

Однак виразні засоби нового мистецтва не є сумою художніх прийомів попередніх форм мистецтва, а є узагальненням, що містить суттєве, яке визначає принцип умовності в мистецтві в цілому: великий план, монтаж і ракурс. Це дає можливість прекрасному втілитися в кінообразі у виділеній великим планом, змонтованій та поданій під певним ракурсом «ідеальній реальності» соціуму.

Монтаж – це естетична основа й архітектоніка фільму, що визначає його змістовну лінію й художнє оформлення. Великий план дає можливість виявити те, що є сутнісною і сполучною основою у зримій тривалості кінематографічної реальності. Ракурс є специфічною точкою зору й перспективою, що дозволяє виявити настрій реальності, що знімається; це образотворчий синтез суб'єктивного й об'єктивного в кіно.

Необхідно відзначити, що в попередніх формах мистецтва специфічні засоби виразності, властиві кіно, присутні як основа існування й розвитку. Образ, виведений у будь-якій особливій естетичній формі, виділяється великим планом і з певної точки зору, «монтується» з ліній і площин – в архітектурі й скульптурі; фарб і світлотіні – у живописі; звуків і тональності – у музиці, слів та образів – у поезії й театрі. Змістовною складовою будь-якої образної форми є сутність реальності, істина, до визначення якої прагне не тільки мистецтво, але й наука, релігія, філософія.

Висновки.

Філософське осмислення мистецтва виявляє у кінематографі типову для синтетичних форм властивість: не лише поєднувати, але й трансформувати елементи попередніх мистецтв. У цьому сенсі кіномистецтво постає як модифікована та знята (в гегелівському сенсі) єдність живопису, музики, літератури, театру, архітектури.

На відміну від традиційних мистецтв, що здебільшого належать до однієї з категорій простору або часу, кінематограф володіє властивістю просторово-часової організації образу. Він не лише фіксує подію, а створює нову реальність, яка існує в динаміці – у часі монтажу, ритму, темпоритму кадру, у глядацькому сприйнятті. Таким чином, кіно втілює можливість тотального художнього досвіду, в якому об'єднуються споглядання, емоція, розповідь і філософське осмислення.

Обґрунтовуючи специфіку кіно як синтетичної форми мистецтва через визначення суперечностей змісту та форми кінообразу нами концептуалізовано філософське визначення кіномистецтва як найбільш

розвиненої модифікації мистецтва, що в знятому вигляді містить всі його визначені форми та види. Таким чином, кіномистецтво постає не лише як новітня форма естетичного вираження, а як філософськи знята (*aufgehoben*) форма мистецтва, що поєднує матеріальність архітектури, пластичність скульптури, динаміку музики, внутрішність поезії та театральну дійовість, утворюючи нову форму естетичної істини – зриму, часо-просторову, діалектичну. Констатовано очевидність суперечності в наочному існуванні кіномистецтва зі станом дослідження в гуманітарних студіях на теренах України як основи для подальшого розвитку, що потребує не тільки наративного опису, а

й метанаративного систематизування (універсального філософського визначення). Кіно як синтетична форма мистецтва не лише поєднує риси інших видів мистецтва, але й виходить за межі кожного з них, утворюючи нову художню цілісність. Його філософська специфіка виявляється у діалектичній єдності форми й змісту, у здатності знімати (сублімативно долати) попередні форми мистецтва та втілювати їх у новій естетичній якості. У цьому сенсі кіномистецтво може бути інтерпретоване як вища, універсальна модифікація мистецтва, що адекватно відповідає світовідчуттю доби модерності та постмодерності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

- Безручко, О. В. (2017). *Формування кінематографічної школи в Україні: монографія*. Київ: Видав. центр КНУКіМ.
- Брюховецька, Л. І. (2011). *Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* К.: Логос.
- Войтенко, В. (Ред.). (2023). *У KINO-KOЛI*. Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.», Центр європ. гуманітар. дослідж., Центр дослідж. історії і культури східноєвроп. єврейства. Київ: Дух і Літера.
- Зубавіна, І. Б. (2006). *Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)*. К: Інтертехнологія.
- Кирилова, О. О. (2018). Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 1, 17-23.
- Мерло-Понті, М. (2003). *Видиме й невидиме: 3 робочими нотатками*. Пер. з фр. Є. Марічев; упоряд., авт. передмови та післямови К. Лефор. Київ: Видавничий дім КМ «Академія»
- Мусієнко, О. С. (2009) *Українське кіно: тексти і контексти*. Вінниця: Глобус-Прес.
- Скуратівський, В. (1997). *Екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ століття*: Генеза. Структура. Функція: У 2 т. К: КМІЦ «Поезія»
- Тримбач, С. (2020). *Кіно, народжене Україною. Ілюстрована історія*. Київ: Техніка.
- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). In *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Paris: Seuil, pp. 255–266.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinema [Leaving the Movie Theater]. *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, Roland (1977). The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills.
- Barthes, Roland. Image. Music. Text (essays, selected and translated by Stephen Heath). *Fontana Press*, pp. 52–68.
- Bazin, A. (1958–1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.
- Benjamin, W. (1961). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Original work published 1936).
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kracauer, S. (1960) *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press.
- Lacan, J. (1999) *Les écrits techniques de Freud: Séminaire 1953–1954*. Paris
- Metz, Christian (1971). *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse.
- Mitry, J. (1987) *La Sémiologie en question: Language et cinéma*. Paris, Cerf.
- Sandkaulen, B. (Ed.). (2018). *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. De Gruyter.

REFERENCES

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp.
- Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. University of California Press.
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). In *Œuvres complètes, livres, textes, entretiens (1942–1980)* (pp. 255–266). Seuil.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma [Leaving the movie theater]. *Communications*, 23, 104–107. Retrieved from <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1356>
- Barthes, R. (1977). The third meaning: Research notes on some Eisenstein stills. In *Image, music, text* (S. Heath, Trans., pp. 52–68). Fontana Press.
- Bazin, A. (1958–1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf.
- Benjamin, W. (1961). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp. (Original work published 1936)
- Bezrychko, O. V. (2017). *Formuvannia kinematohrafichnoi shkoly v Ukraini*: Monohrafiia. Vydavnychiy tsentr KNUKiM.
- Briuhovetska, L. I. (2011). *Kinomystetstvo: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv*. Logos.

- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Kyrylova, O. O. (2018). Filosofiia kino, metod modeliuvannia ta problema dekadentskoho kinotvoru. Naukovi zapysky NaUKMA. *Istoriia i teoriia kultury*, 1, 17-23. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2018.1.17-23>
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- Lacan, J. (1999). *Les écrits techniques de Freud: Séminaire 1953–1954*. Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Vydyme y nevydyme: Z robochymy notatkamy* (Ye. Marychev, Trans.; K. Lefort, Ed.). Vydavnychiy dim KM «Akademiia».
- Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Larousse.
- Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question: Language et cinéma*. Cerf.
- Musienko, O. S. (2009). *Ukrainske kino: Teksty i konteksty*. Globus-Pres.
- Sandkaulen, B. (Ed.). (2018). *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783050087610>
- Skurativskiy, V. (1997). *Ekranni mystetstva v sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: Geneza, struktura, funktsiia* (Vols. 1–2). KMTS «Poeziia».
- Trymbach, S. (2020). *Kino, narodzhene Ukrainoiu: Iliustrovana istoriia*. Tekhnika.
- Voitenco, V. (Ed.). (2023). *U KINO-KOLI*. Natsionalnyi universytet «Kyievo-Mohylianska akademiia», Tsentr yevropeiskyykh humanitarnykh doslidzhen, Tsentr doslidzhen istorii i kultury skhidnoievropeiskoho yevreistva. Dukh i Litera.
- Zubavina, I. B. (2006). *Ekranna kultura: Zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti* (chas i prostir u kinematohrafi). Intertekhnolohiia.