

## ВІЗУАЛЬНА ГЕРМЕНЕВТИКА КІНОПОГЛЯДУ

*У статті здійснено спробу залучення кінематографа до герменевтичного дискурсу. Використано феноменологічний і постфеноменологічний підходи. Постульовано, що кінопогляд має відношення до герменевтики, оскільки інтерпретує світ з позиції альтернативних часово-просторових відношень.*

**Ключові слова:** кінематограф, візуальні мистецтва, герменевтика, інтерпретація, постфеноменологія.

*В статтє предпринята попытка привлечення кинематографа к герменевтическому дискурсу. Использoваны феноменологический и постфеноменологический подходы. Постулировано, что кинозгляд имеет отношение к герменевтике, поскольку интерпретирует мир с позиции альтернативных временно-пространственных отношений.*

**Ключевые слова:** кинематограф, визуальные искусства, герменевтика, интерпретация, постфеноменология.

*The article attempts to attract cinema to hermeneutic discourse. Phenomenological and post-phenomenological approaches are used. It has been postulated that the cinematic vision is related to hermeneutics, since it interprets the world from the position of alternative temporal-spatial relations.*

**Keywords:** cinema, visual arts, hermeneutics, interpretation, post-phenomenology.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна культура відзначається поглибленням конвергентних тенденцій. Мистецтво, дедалі більше спираючись на технології, набуває нових функцій та смислів. Стаючи чимдалі більш різноманітним і крос-культурним, мистецтво може виступати ефективним механізмом пізнання світу, наближаючись тим самим до науки і технологій. Будь-який новий медіум (чи то фотографія, чи кінематограф) приносять і новий спосіб «бачення», який і являє собою інтерпретацію чуттєвих даних. Традиційно герменевтика, як сфера знань, відноситься виключно до інтерпретації текстів. Але сучасна філософія (зокрема, постфеноменологія, яку уособлює американський філософ Дон Айд [3]) змінила стан речей. Відтепер герменевтика включає в себе й інтерпретацію чуттєвих даних (візуальних, зокрема). Тому введення мистецтва до такого епістемічного дискурсу є актуальним завданням для мистецтвознавства.

Головне питання, що його ми повинні поставити у статті, — яким чином мистецтво (зокрема, кінематограф) може бути причетним до епістемічного дискурсу. Тобто як мистецтво стосується

когнітивних процесів — пізнання і, як наслідок, модифікації картини світу. Загалом прийнято вважати, що мистецтво і світ перебувають у міметичних відношеннях — тобто мистецтво так чи інакше *зображує* світ, з тією чи іншою мірою художньої абстракції (принаймні, цей тезис є справедливим для фігуративного мистецтва). Але і у разі доволі абстрактного мистецтва (скажімо, абстрактного експресіонізму, як творчість Джексона Поллока) нефігуративна образність апелює до певних процесів, що відбуваються у свідомості (дехто вважає, що подібне мистецтво саме й експлікує людську *підсвідомість*). Згідно з медіа-теорією Бориса Гройса [4], ефект особливого одкровення, довіри, викликають технології та прийоми, які начебто виводять назовні мову самого медіуму. Як приклад, Гройс наводить стиль кубізм. Певно, те ж саме можна сказати й про напрями в живописові, які прагнуть досягти «чистоти» — чистих форм, чистих кольорів, одним словом, оголити саму систему виражальних засобів.

Відтак мистецтво у будь-якому разі стосується когнітивних процесів. Доведемо це, дещо занурившись у феноменологію у її канонічному вигляді.

У аналізі інтенціональної (спрямованої на предмет) діяльності свідомості Едмунд Гуссерль виділяє три типи явищ. Це реальні дані, що їх ми отримуємо за допомогою органів чуття, — *гіле*. Це *ноеза* — інтенціональний акт свідомості як такий. Обидва ці компоненти переживання (чуттєве і духовне), будучи необхідними для будь-якого інтенціонального переживання, не можуть існувати одне без одного. Для чуттєвого матеріалу характерна пасивність, для *ноези* — активність. Дух завжди виступає як формуючий та змістоутворювальний принцип. Протилежність *гіле* і *ноези* в змістовному плані досить відносна: те, що раніше було активним, надалі може стати пасивним і слугувати вихідним матеріалом для подальшої активності свідомості. Принципова різниця між ними полягає радше в тому, що сутністю *гіле* є потенційність, тоді як сутністю *ноетичної* діяльності — актуальність [2].

Однак для повноти інтенціонального аналізу конститутивної діяльності свідомості ще недостатньо цих двох компонентів інтенціональних переживань. Потрібен третій компонент, в якому реалізуються підсумки синтетичної діяльності свідомості. Свідомість не може існувати без деякого предмета чи його еквівалента. Саме таким еквівалентом реальних об'єктів у свідомості й виступає *ноема*, що відіграє роль своєрідного посередника між інтенціональними актами свідомості та реальним предметом. Синтетична діяльність свідомості дає змогу глибше зрозуміти взаємини між *ноетичною* діяльністю та *ноематичним* змістом.

У феноменологічному дослідженні йдеться не про реальний, а про *ноематичний* предмет, ідеальні компоненти якого утворюють певну єдність. У той час як обидва реальних компонента інтенціональних переживань (*ноеза* і *гіле*) схильні до впливу реальних умов і безперервно змінюються, *ноематичний* предмет залишається незмінним. Тому якщо *ноетична* діяльність свідомості являє собою конститууючу різноманітність, то *ноематична* сфера характеризується певною смисловою єдністю.

Хоча сама *ноема* також може змінюватись під впливом *ноетичної* діяльності свідомості, проте в ній завжди наявне певне смислове ядро, що уможливорює для *ноеми* бути ідентичною, незважаючи на уточнення і модифікацію окремих її аспектів. Саме в *ноемі* концентруються підсумки пізнавальної діяльності, сукупність же *ноем* утворює той «ідеальний» світ знання, який дає можливість людям розуміти один одного. Саме таким, з позиції феноменології, є механізм інтерсуб'єктивності, попри той факт, що у кожної людини може бути свій «життєсвіт», породжений численними відмін-

ностями у деталях фізичного існування у соціумі (від кольору шпалер у кімнаті до національних ідеологій). *Ноематичний* зміст («образ» предмета у свідомості) є гарантом того, що світ набуває спільних рис для кожного. Принаймні достатньо спільних, щоб забезпечити соціальну і когнітивну єдність і створити спільний духовно-ментальний світ (культурних цінностей, науки, технологій, мистецтва тощо).

Повертаючись до початкового питання, наголосимо: отже, мистецтво має відношення до зображення предметів, процесів і явищ, які мають місце як у матеріальному світі, так і в ідеальному (ті, що існують лише як психічні феномени). Навіть у разі, коли здається, що предмет зображення відсутній (наприклад, як у славнозвісному творі Джона Кейджа), таким предметом виступає сама мова медума. Скажімо, у «Чорному квадраті» таким елементом є «музейна рамка» — доведений до абсурду кордон між мистецтвом і не-мистецтвом. Так, відповідно до культур-економічної теорії Гройса [4], мистецтво, як сфера одночасно новаторства і традиції, існує як екзистенційне напруження саме на *кордоні* валоризованого і профанного. Тому виведення на перший план як *єдиного* змісту твору мистецтва саме цієї граничної ознаки свідчить про остаточну феноменологічну редукцію й ілюзію викриття «сутності» мистецтва.

Для *ноематичного* змісту характерна так звана «горизонтність» — фундаментальна відкритість світу, що є в основі пізнавальних процесів. Смісловий горизонт будь-якої речі, явища або процесу є принципово невичерпним. (Це дало привід свого часу Роланові Барту висловлюватись про «денотацію, як останню з конотацій».) Отже, мистецтво збагачує наше уявлення про світ в усіх його можливих і, що головніше, *неможливих* конфігураціях. Це надто справедливо щодо *contemporary art*. Так, не треба бути мистецтвознавцем, щоб дійти висновку: сучасне мистецтво багато в чому існує в *етичних* координатах (достатньо пригадати хоча б перформанси Марини Абрамович). Але також справедливим є інше твердження: сучасне мистецтво рівною мірою є *епістемічним* (спрямованим на пізнання), хоча і не є наукою чи технологією.

Чимало актів перформативного мистецтва, де передбачається відкрита форма (відтак фінал усього дійства також відкритий), мають на меті таку інтенцію: «а що буде, якщо...». Це у певному сенсі споріднює мистецтво із науковим (або радше психологічним) експериментом. Чимало інсталяцій так чи інакше демонструють певні процеси і внутрішню структуру деяких речей (такими є,

приміром, роботи Дем'єна Герста або славнозвісна «машина» Віма Дельвуа).

Погляд кінокамери завжди являє певну «точку зору». Загалом, зір, як перцептивна модальність, тяжіє до концептуальної метафори «променю», відтак надаючи можливість для утворення продуктивних спекулятивних методів візуальної аналітики, що мають за основні поняття «фігуру» і «тло». Окрім гравітаційної складової (погляд знизу чи зверху), тут наявна проксемічна складова, що складає особливу сферу виразності кінематографа — плановість. Вочевидь, саме фактор дистанції відіграє ключову роль у просторовому сприйнятті навколишнього світу. Тому надзвичайно цікавою є перспектива медіалогічних досліджень, що спираються на когнітивну ємність найпотужнішого з медіумів — повітря. Наше локальне завдання — виявити або хоча б поставити питання про герменевтичний потенціал проксемічного (а згодом і гравітаційного) дискурсу кінематографії.

Проксеміка (від англ. *proximity* — близькість) — сфера дослідження індивідуальної поведінки, що опікується нормами просторової і тимчасової організації спілкування. Це поняття ввів американський антрополог Едвард Холл на початку 1960-х рр. Партнери в процесі комунікації несвідомо регулюють свій простір — дистанцію між собою та іншими людьми, своє положення відносно іншого (стоячи, сидячи тощо) і орієнтацію в просторі (нахилившись, відкинувшись і т. п.). Важлива роль у комунікації належить часовим характеристикам, реалізованим у нормативах спілкування, що властиві різним субкультурам. Ряд досліджень у цій сфері пов'язаний з вивченням специфічних наборів просторових і часових констант комунікативних ситуацій, котрі отримали назву «хронотипи».

Експериментальним шляхом Е. Холл зафіксував норми наближення до партнера по спілкуванню, властиві американській культурі (зауважимо, що в інших культурах ситуація дещо відрізняється). Він виділив такі зони в діловій комунікації: інтимну, персональну, соціальну, публічну, кожна з яких відповідає особливим ситуаціям спілкування. Інтимна зона відповідає тому просторові, в межах якого людина почувається в безпеці. Межі інтимної зони знаходяться на відстані приблизно в половину витягнутої руки (не менше 45 см). Людина добровільно допускає в цю зону лише близьких, добре знайомих. На цій відстані партнери можуть торкатися один одного, типовими є тихий голос, довірлива розмова. Персональна зона — простір, в якому відбувається буденна розмова зі знайомими. Персональна, або особиста, дистанція характерна для різних форм

ділового спілкування (бесіда, ділові переговори, прийом відвідувачів тощо) і передбачає візуальний контакт між партнерами (45–120 см) [6].

Соціальна зона зазвичай спостерігається під час зустрічей у кабінетах, холах та інших службових приміщеннях, де збираються люди не дуже добре або зовсім не знайомі одне з одним. Відстань 120–400 см прийнято зберігати при веденні наради, дискусії, семінару, прес-конференції. В рамках соціальної зони можливі фіксація й інтерпретація жестів партнера, однак при цьому домінують безособові інтенції. Публічна зона передбачає спілкування з великою групою людей: в лекційній аудиторії, на мітингу тощо. Відстань між учасниками спілкування така, що дрібні рухи та деталі зовнішності не сприймаються. Публічну зону також називають відкритою. Розміри її обмежені лише можливостями зйомки за допомогою фото-, кіно- або телекамери.

Для початку потрібно з'ясувати, що відбувається із перцептивним полем при зміні дистанції. Зрозуміло, що це питання виходить за межі суто «соціального» і є безпосередньо дотичним до практики «виробництва простору» (термін французького філософа Анрі Лефевра). «Інтимний» простір, скажімо, містить свої візуальні маркери, найхарактернішим з яких виступає «фактура» об'єктів. При наближенні вступають у дію закони «мікросвіту», що передбачають відмінну від буденної реальності геометрію і перспективу. Поверхня, яка є носієм знаків (скажімо, книжна сторінка), зникає, відкриваючи «гнітючу матеріальність» [7]. Усяке сприйняття (як писав Кант) потребує для власного розгортання певної дистанції, впродовж якої відбувається синтез. Коли дистанція споглядання елімінується, це нагадує зосередження на моменті чистого «тепер» без товщини. Такий надблизький план не є відображенням феномену як синтезу відчуттів, а висловлює лише певну «інтенсивність» його присутності.

Прочитуємо з цього приводу М. Ямпольського: «Що відбувається із зором, коли людина радикально зменшується в розмірах? Око скорочується разом з тілом, а отже, змінюється його оптика, скорочується фокусна відстань, і зору стають доступні такі деталі, які не видно “великій” людині. Зір людини уподібнюється мікроскопічному. Мікроскопічний зір в кіно зазвичай представлено надблизьким планом, його найближчим аналогом. Найбільш очевидний наслідок мікро-зору — ізолювання деталей об'єктів, спотворення перспективи і акцентування фактур» [7].

У даному разі (а йдеться про фільм «Людина, що неймовірно зменшується», режисер Джек Арнольд, 1957 р.) має значення не тільки і не стільки експонування фактур надблизького плану,

а й вписування у цей ландшафт людини. Загалом, фільми доволі часто вдаються до таких прийомів. Герменевтична цінність подібних експериментів полягає не просто у демонстрації дії мікроскопічного зору, а у моделюванні ситуації «альтернативної реальності», доступу до якої ми із зрозумілих причин не маємо при звичному перебігові подій.

Постає питання — чи доцільно розділяти зір і бачення? Чи можливо уявити, що візуальні дані (гіле) — лише необроблена інформація, кінцевий результат якої виявляється лише через активну роботу Духу (ноезис)? Якщо це так, чому б не уявити, що бачення *не* є універсальним механізмом, що просто транслює дані від органів чуття й перетворює їх на візуальні образи, однакові для всіх в усі часи. Бачення, окрім «надбудови» над фізичними відчуттями, є продуктом культурної еволюції, тому з легкістю можна уявити, що у різні часи люди бачили дещо відмінні речі (або, принаймні, під різним кутом).

Ми часто недооцінюємо вплив медіа, і це не дивно, оскільки кожний медіум прагне надійно приховати свій «меседж», який можна вивести назовні лише за допомогою іншого, більш досконалого медіума. На жаль, наш рефлексивний погляд не може мандрувати у часі і ми можемо лише здогадуватись, яким був погляд людини, скажімо, 100 років тому. Як казав Мішель Фуко, «час дискурсу — не наш час». Це суттєво ускладнює завдання, оскільки ми маємо «виносити за дужки» власне бачення, яке через відомі обставини не може бути не опосередкованим певним медіумом.

Звернімося для початку до теоретиків фотографії як мистецтва, що суттєвим образом трансформувало бачення. Сьюзен Зонтаг належать чи не найвиразніші рядки з цього приводу: «Після винаходу фотоапарата з'явився особливого роду героїзм — героїзм бачення. Фотографія відкрила нову форму вільної діяльності — наділила кожного унікальною гострою сприйнятливістю.

У пошуках вражаючих зображень фотографи вирушили на свої культурні, соціологічні, наукові сафари. Не зупиняючись перед жодними незручностями і труднощами, вони ловили світ в сильця цього активного, користюльного, оцінюючого, свавільного зору. <...> Фотографію прийнято вважати інструментом пізнання речей. Коли Торо сказав: “Ви не можете сказати більше, ніж бачите”, він вважав само собою зрозумілим, що зір посідає провідне місце серед почуттів. Але через кілька поколінь, коли Пол Стренд процитував його слова в похвалу фотографії, в них вже вгадувався інший зміст. Камери не просто дали змогу досягнути більше через

зір (за допомогою мікрофотографії і телескопічною зйомки). Вони змінили саме зір, вселивши ідею бачення заради самого бачення» (курсив наш. — О. Р.) [5, 121–127].

Задовго до Зонтаг Вальтер Беньямін висловлював певні спостереження щодо кінематографа. В результаті серйозного вторгнення техніки в реальність кінематограф пропонує глядачам неймовірний, штучний погляд на дійсність. Німецький філософ порівнює роботу кінооператора з маніпуляціями хірурга, який під час операції сприймає пацієнта не як особистість, а як об'єкт необхідного втручання [1]. Творча діяльність оператора — це діяльність, обумовлена новим типом мистецтва, який породжений епохою технічного прогресу. Художник дотримує у своїй роботі природну дистанцію стосовно реальності, оператор же, навпаки, глибоко втручається в тканину реальності. Таким чином, кінематографічне зображення повною мірою виявляється відповідним до сприйняття навколишньої дійсності сучасною людиною, в чийому житті техніка відіграє величезну роль.

Кінематографічні методи зображення реальності, подібно до психоаналізу, дають змогу виявити і проаналізувати те, що глибоко приховано під поверхнею феноменів і недоступно неозброєному людському погляду. За допомогою засобів кіно, в рамках якого стало можливим точне і докладне відтворення різних аспектів і елементів дійсності, відбулося збагачення і поглиблення сприйняття найбільш буденних, звичайних явищ. Крізь призму об'єктива кінокамери пересічні речі часто постають під абсолютно несподіваним ракурсом.

Кіно надало людині можливість заново відкрити і вивчити, здавалося б, абсолютно знайомий світ. Такі кінематографічні прийоми, як прискорена або уповільнена зйомка, крупний план, дальній план, змінюють уявлення про простір, час і рух. У сферу звичного сприйняття дійсності втручається камера зі своїми допоміжними засобами, спусками та підйомами, здатністю переривати й ізолювати, розтягувати і стискати дію, збільшувати та зменшувати зображення. Вона відкрила нам сферу візуально-несвідомого, подібно до того, як психоаналіз — сферу інстинктивно-несвідомого.

Таким чином, ми можемо говорити про *візуальну герменевтику* (щоправда, не у такому строго науковому розумінні, як це мав на увазі Айд [3]). Погляд камери надає речам, явищам і процесам додаткового смислового виміру. Візьмемо хоча б аспект «місця присутності». Будь-яке положення камери, будь-який ракурс означає конкретну *точку зору*, яка спрямована з певного локусу. Це

є симуляцією *присутності* — мається на увазі, що глядач присутній саме у даний момент у даному положенні. У звичних фізичних умовах ми присутні лише в одному місці. Точка зору не може бути змінена миттєво — існують певні обмеження у пересуванні. Ми не можемо миттєво наблизитись до об'єкта, так само, як і не можемо спостерігати об'єкт одночасно з кількох ракурсів або дистанцій. Це є наслідком «променевої» зору, його односпрямованості. Водночас час слух, на противагу зору, є «поліфонічним» органом — щодо слуху можна використати метафору «сфери».

Демонстрація зміни планів на екрані, швидке наближення до об'єкта («наїзд» камери), демонстрація одночасно кількох планів або ракурсів зйомки створюють ситуацію «усеприсутності» погляду, наближаючи зір до слуху. Це є своєрідною «ауралізацією» простору — від простору фрагментарного і «вихопленого» (зір), до простору пластичного і «оточуючого» (слух). Маніпулюючи візуальними кодами дистанції, кіно створює альтернативний варіант простору (радіше сказати, *полі*-простору) — із нерівномірно розподіленою щільністю і специфічною гравітацією. Простір, де речі можуть бути далекими і близькими одночасно, де погляд здобуває свободу безтілесної істоти, яка може бути присутньою усюди і ніде, проходити крізь стіни, ширяти у повітрі та виходити у відкритий космос.

Інший аспект пов'язаний із візуально-тактильною і візуально-звуковою семіотикою. Часто у кіно демонструються речі і явища, яких ми не можемо спостерігати у реальному світі. Хрестоматійний приклад — світлові мечі з космоопери «Зоряні війни». Яким чином ми дізнаємось про матеріальні атрибути цих речей? Про їх вагу, запах тощо? За допомогою візуальних та звукових кодів кіно надає фантастичним речам цілком конкретних якостей, «вписуючи» їх у матеріальний світ. Таким чином, ми пізнаємо світ, якого насправді не існує. Взагалі, герменевтичний потенціал кіно з позиції семіотики матеріального світу можна уявити в двох смислових координатах: симуляція («копія без оригіналу», як у випадку світлових мечів) та аугментація («перебільшення», модифікація атрибутів речей, що існують реально). Перше дає змогу побачити неможливе, друге — унеможливує побачене.

**Висновки.** Візуальна герменевтика є сферою знань, що опікується інтерпретацією візуальних даних. Картина світу, яка формується в свідомості людини, є безпосереднім результатом такої конститутивної діяльності. Будь-який медіум (включаючи

кіно), не просто надає нові можливості представлення інформації, а сприяє виробленню нового типу «погляду». Внаслідок серйозного вторгнення техніки в реальність кінематограф пропонує глядачам неймовірний, штучний погляд на дійсність.

За допомогою засобів кіно, в рамках якого стало можливим точне і докладне відтворення різних аспектів і елементів дійсності, відбулося збагачення і поглиблення сприйняття найбільш буденних, звичайних феноменів. Крізь призму об'єктива кінокамери пересічні явища та речі часто постають під абсолютно несподіваним ракурсом. Кіно надало людині можливість заново відкрити і вивчити, здавалося б, абсолютно знайомий світ. Такі кінематографічні прийоми, як прискорена або уповільнена зйомка, крупний план, дальній план, змінюють уявлення про простір, час і рух.

### Джерела та література

1. Ажимова Л. Философское осмысление феномена кино В. Беньямином. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=686](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=686)
2. Бабушкин В. Феноменологическая философия. URL: <http://psylib.org.ua/books/babus01/index.htm>
3. Березин С. Постфеноменология Дона Айди. URL: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-34-05.pdf>
4. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. Москва : Ад Маргинем, 2015. 240 с.
5. Зонтаг С. О фотографии. Москва : Ад Маргинем, 2013. 272 с.
6. Филимоненко Ю. Отношение к пространству как функция подсознания. URL: <http://www.medpsy.ru/meds/meds316.php>
7. Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. URL: [http://lukashevichus.info/knigi/yampolski\\_o\\_blizkom.pdf](http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf)

### References

1. Azhimova, L. (2013). Philosophical comprehension of the phenomenon of the cinema
2. of V. Benyaminom. Retrieved from: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=686](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=686) [in Russian].
3. Babushkin, V. (1985). Phenomenological philosophy. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/babus01/index.htm> [in Russian].
4. Berezin, S. (2009). Post-phenomenology of Don Aiidi. Retrieved from: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-34-05.pdf> [in Russian].
5. Groys, B. (2015). About new. Experience of economy of culture. Moscow : Ad Marginem, 240 [in Russian].
6. Zontag, S. (2013). About a photo. Moscow : Ad Marginem, 272 [in Russian].
7. Filimonenko, Yu. (1998). Attitude toward space as a function of subconsciousness. Retrieved from: <http://www.medpsy.ru/meds/meds316.php> [in Russian].
8. Yampolskiy, M. (2001). About near. Essays of anty-mimetic sight. Retrieved from: [http://lukashevichus.info/knigi/yampolski\\_o\\_blizkom.pdf](http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf) [in Russian].