

РОЗВИТОК «ВІДКРИТОЇ ЕКРАННОЇ ФОРМИ» В ПЕРІОД ПОСТМОДЕРНУ

Аналізуються історичні передумови виникнення нової художньої форми, її розвиток та зміни в умовах сучасної екранної культури.

Ключові слова: *відкрита художня форма, багаторівнева реальність, фрагментарність простору, сигментативна фабула, лакуна.*

Анализируются исторические предпосылки возникновения новой экранной формы, ее развитие и изменения в условиях современной экранной культуры.

Ключевые слова: *открытая художественная форма, многоуровневая реальность, фрагментарность пространства, сигментативная фабула, лакуна.*

There are analysed appearance conditions of a new artistic form, its development and changes in the conditions of the modern culture.

Key words: *open artistic form, multilevel reality, fragmentation of space, sigmentative plot of a story, compartement.*

Людська культура є «другою природою», своєрідним «віддзеркаленням» емпіричної реальності, онтологія якої складна і поліфункціональна. Дослідження минулого століття виявляють різні рівні емпіричної реальності, що демонструють певну залежність один від одного. Це був період «соціального конструювання», численні революції виявили диктат формалізованої «закритої художньої форми», в рамках якої існували більшість кіномитців до середини минулого століття.

Друга половина ХХ ст. стала періодом реалізації в культурі нової художньої форми не тільки як домінанти, адже мета людства — осягнути «нову цілісність», віднайти онтологічну єдність: інтелектуальну, духовну та душевну, — через нову художню форму.

Актуальність означеної проблеми зумовлена:

- браком відповідних досліджень розвитку та зміни «відкритої екранної форми» в часі;
- необхідністю звернутися до виявлення механізмів створення «відкритої екранної форми»;
- виявленням розбіжностей між характеристиками «відкритої художньої форми» та «відкритої екранної форми»;
- необхідністю дійти висновків щодо впливу епохи постмодерну на розвиток «відкритої форми» в екранному мистецтві й культурі в цілому.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що феномен «відкритої екранної форми» вивчений недостатньо. Відомі праці американського філософа і культуролога Фр. Джеймсона, а також інших теоретиків М. Фуко, Умб. Еко, Ж. Батая, Р. Барта, Ж. Ф. Ліотара, Ал. Роб-Грейє ретельно описали основні

ознаки постмодерніського твору, хоча практика фільмування стикалася з окремими особливостями (такими, як ілюзія та цитування, «фільм у фільмі») задовго до перших уявлень про постмодернізм. Але це передбачало зміну самої моделі художнього мислення, свідчило про спростування категоричності, «безумовності» у сфері художньої культури, отже — зникнення «тиранії» автора, твір якого поступово втрачав цілісність, розчиняючись у численних інтерпретаціях.

Мета статті — дослідити розвиток і зміни «відкритої екранної форми» в період постмодерну.

Завдання:

1) проаналізувати соціокультурні контексти виникнення «відкритої екранної форми»;

2) виявити зв'язок між характеристиками постмодернізму (його вплив) на виникнення, розвиток і зміни «відкритої екранної форми»;

3) виявити механізми створення «відкритої художньої форми» й «відкритої екранної форми» в тенденції багаторівневої реальності.

Відкинувши можливість утопічного перетворення життя за допомогою мистецтва, представники постмодернізму прийняли буття таким, як воно є, і перетворили мистецтво на нові відкриті форми, тобто наповнивши його не імітаціями чи деформаціями життя, але фрагментами реального життєвого процесу. Останній тут, звичайно, лише критично корегується, а не перетворюється цілком на щось нове і небачене. На відміну від колишнього неприйняття практики випадкових контактів з масовою культурою, мистецтво поставангарду активно долучається до неї, іронічно її переосмислюючи, визначаючи її завдання у сфері моди, музики, танцю, реклами. Так складається єдине, пульсуюче художнє середовище.

Постмодернізм не заперечує класичних традицій, не конфліктує з ними, а прагне їх використати на новій теоретичній основі. Для постмодернізму наслідування реальності неможливе, оскільки він визначає не одну, а безліч реальностей і йому властива лише «віртуальна реальність».

Постмодернізм цитує, піддає деструкціям та естетичним мутаціям великі стилі, «розсіює» оригінальні тексти через їх фрагментацію та перекодування, збільшуючи таким чином хаотичність моделі буття, її неоднозначність і невизначеність. У процесі гри з текстами постмодерністська естетика відкидає концепцію художнього часопростору як подвоєння (потроєння і так далі), а життя натомість моделює гіперреальність — безліч віртуальних симулякрів, відкритих конструкцій, хаотична неоднозначність яких створює ефект «мерехтіння» смислів, розмивання меж між реальним та уявним. Тому образи розколотих дзеркал та лабіринтів безвиході характерні для епохи постмодерну — на противагу дзеркалам та лабіринтам доби модерну.

Якщо в суспільствах традиційного типу — у кінематографі першої половини ХХ ст. — просторові характеристики соціального буття виражали час, підкоряли собі його вимір, в епоху модерну час

став «головним вимірювачем соціальних якостей людей і речей» [3, с. 190]; постмодерністське розуміння часу базується на відкриттях науки ХХ ст., що сформувала уявлення про єдиний часопростір, котрий визначає багатомірні метрики буття і таким чином інтерпретує час як «одну з координат багатомірного часопросторового континууму» [3, с. 191]. Тобто таке співіснування часу і простору є ознакою «закритої художньої форми». Існуючу модель часопростору змінює модель часу алінійного, хаосоморфного. Втрачаючи лінійність, гомогенність, однорічність, час набуває варіабельних характеристик.

Постмодернізм відбив загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у світі. Дисгармонія стає основною ознакою постмодерного художнього світу. Тут немає нічого певного, сталого. Тому не випадково в постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, Художній світ, замкнений лише сам у собі, неначе розбитий на друзки, розколотий, нецілісний, неорганічний.

Створення художнього світу у творах постмодернізму відбувається в підкреслено умовному ключі. «Текст» зображується як «світ», а «світ — як текст». Твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, а тексту — з митцем. У цьому разі йдеться про специфічну особливість постмодерного письма, що передбачає підкреслену умовність зображуваного.

Ж. Бодріяр розглядає постмодерн як явище переважно негативне. Найбільше непокоїть ученого переорієнтація культури на знакове моделювання замість безпосереднього відображення життя. «Симулякр — це зовсім не те, що приховує істину, це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр істинний», — і далі пояснює: «Абстракція сьогодні — це не абстракція карти, копії, дзеркала чи концепту — це вже не симуляція території, преференційного сущного, субстанції. Вона — породження реального без першопричини та без реальності: гіперреального».

Відтак, за радикальним формулюванням Ж. Бодріяра, «реальності більше не існує» (радикальна відмова від референтності), образи стираються, перетворюючись на абстракції генетичного та комп'ютерного кодів. За допомогою новітніх технологій удосконалюються ілюзії, симулятивність образів, які відтворюють те, що в минулому сприймалося як реальне, їх місце посідає дублікат реальності, яка, збільшуючи ілюзорну подібність із собою, перетворюється на гіперреальність.

Різні автори характеризують постмодерністську культуру приблизно в одному категоріальному дискурсі: нівелювання меж між високою (елітарною) та масовою культурами, криза історичності, кінець «індивідуального стилю», перетворення світу на «чисті образи себе», виникнення культури «симулякруму», хаотичне нагромадження фрагментів (засилля полікадру й існування реципієнта в мультиреальності поліекрана), поширення концепцій «практик,

дискурсів, текстуальної гри». Американський філософ і культуролог Фр. Джеймсон розглядає як естетичну модель постмодернізму «шизофренічне письмо», для якого характерні: розрив у ланцюгу означень, виникнення уламків окремих ознак, що утворюють своєрідний хаос. Стосовно кіномистецтва це означає виникнення артефакту з уламків інших артефактів, упровадження принципу «цитатності», що іноді стає прийомом і зумовлює феномен «вічного повернення», зокрема до сміливих експериментів. Яскравим прикладом можуть слугувати фільми Д. Лінча, П. Грінвея, К. Тарантіно, побудовані на широкому цитуванні героїв різних видів мистецтва різних історичних періодів.

«Відкрита художня форма» містить у собі всі характеристики періоду постмодерну, наприклад, «нескінченний лабіринт» Умберто Еко — «лабіринт без центру, входу і виходу, тільки з безліччю перетинів, глухих кутів: хаотична мережа безлічі можливостей Тому образи розколотих дзеркал та лабіринтів безвиході характерні для епохи постмодерну — на противагу дзеркала та лабіринта доби модерну». [3, с.189]

«Відкрита екранна форма» і її зовнішні ознаки розкриваються через пластичну оболонку екранного твору, яка стає все дифузнішою; внутрішні й зовнішні якості якої взаємно проникають одні в інші, межі між ними встановлюються в самому досвіді сприйняття твору, тобто суб'єктивно і в русі.

До внутрішніх ознак «відкритої екранної форми належать:

- відмова від катарсичного вирішення конфліктів;
- проголошення «трансляції» конфліктів за рамками екранного твору;
- зараження глядача не тільки емоціями, але і спонуканням до соціальної дії; можливість активної участі глядача в організації художньої конструкції, доповнення її новими елементами або зміна її структури, тобто активна співтворчість — інтерактив.

Концепції «відкритої екранної форми» нині розвиваються в різних напрямках:

- для телебачення — невизначеність зовнішніх меж, особливо акцентована, безпосередньо пов'язана з проблематикою екранного твору й проблематикою, що насичує соціальне існування людини. Проблема — це логічна антиномія, що зумовлена бажанням людини дозволити зняти її або в реальній дії, тобто в екзистенціальному, або тільки в логічних умовах буття;
- для кінематографа — проблемність задуму й невизначеність меж — пронизують усі пласти екранного твору, вможливаючи суб'єктивну інтерпретацію художнього змісту, оскільки тільки на основі вільної інтерпретації може відбутися свідоме прийняття впливу твору. На прикладі кіно простіше досягнути нову цілісність «відкритої екранної форми», адже лакуни, «сенсові пропуски», заповнюються власними суб'єктивними образами.

Рефлексія необхідна і в концепції «відкритої художньої» форми, і в концепції «відкритої екранної форми», і в інтелектуальному мистецтві в цілому. Такий тип переживання твору мистецтва легко співвіднести з історичною долею людини, відкритою до волі й цілеспрямованої діяльності й водночас залежною від різних природних, зокрема історичних, обставин, які не можна повністю подолати. Також наявне прагнення до подолання межі між внутрішнім естетичним змістом твору й зовнішнім планом соціального буття. Назвати таку відповідність гармонією не можна, тому що тут часто діють не стільки консонанси, скільки дисонанси, і все ж таки — це, іноді досить драматична, відповідність у сучасній культурі.

Протягом 1990-х р. кіноекран демонстрував інтенсивне, оскаженіле цитування «всього і вся» з іронічним переосмисленням, поєднанням, здавалося б, непоєднуваного — подібні процеси спостерігались як в українському, так і в російському кіно. Отже, кінематограф нагадував дитину, що відкриває світ. На екрані демонструвалися спрощені інтерпретації філософських концепцій, адаптовані для «широкого вжитку».

Серед класичних прикладів яскравого кінематографічного постмодерного кітчу традиційно називають такі імена, як Квентін Тарантіно, Девід Лінч, Ларс фон Трієр. Не обмежуючись руйнуванням структури, наратива, звуку, монтажної послідовності кадрів, до об'єктів знищення іноді долучали і фізичний носій фільму (плівку).

У кінематографі одним з перших модель відкритого пульсуючого поля тексту як специфічний тип хаосу — нову смислову множинність, антилогоцентричну гетерохронну нестабільну структуру, в якій переплетення окремих історій розриває послідовність екранного часу, не діють жодні закони (ані естетичні, ані етичні), окрім закону ймовірності, — яскраво втілив Квентін Тарантіно в «Кримінальному чтиві» (1994). «Фірмовий метод» цього режисера — вишукане жонгливання штампами — своєрідна вендета голлівудській естетиці.

Вільно орієнтуючись у «масовій» продукції не найвищого ґатунку, кіноман К. Тарантіно звертається до означеного потоку тривіального «маскультур» як до об'єкта цитування. Хоча слід визнати, що фільм викликає асоціації як з творами маловідомими, так і з такими, що визнані кінокласикою. Принцип цитування К. Тарантіно відрізняє від персонажа «невмирущого» лише те, що, на відміну від випадкового «потрапляння» довгожителю в той чи інший сюжет, режисер вдається до алюзій свідомо. Іронічне цитування сюжетів з метою їх деструкції — гра, що відкриває в режисері запеклого «споживача». У цьому виявляються його повна свобода, навіть «уседозволеність» — як естетична, так і етична. Отже, текст позбувається статусу виразника винятково індивідуального «я» автора, оскільки інші «я» авторів цитованих джерел впливають на процес його творчості. У процесі пародійного цитування автор вільно поводить насамперед із часом своїх персонажів, «плутаючи» під час

монтажу епізодів їх минуле з майбутнім. «Тасування» фрагментів картини яскраво нагадує принцип комбінаторного поєднання ключових драматургічних ситуацій. Ситуації фільму не вкладаються в раціональні моделі, оскільки Квентін Тарантіно подає шизоїдне пародіювання банальних знайомих кліше, що мимоволі виявляє приховані фобії та комплекси колективного несвідомого. Структуру швидкоплинного часу режисер передає через послідовність нібито випадково поєднаних подій — несподіваність поєднання фрагментів не забороняє появи персонажів, убитих в одній сцені, в наступних епізодах.

Ситуація жорстокої сатири та знущання над фактором історичності також насичує його «Безславних ублюдків» (2010) — режисер грається варіантами біографій історичних персоналій, вождів та сірих кардиналів Другої світової війни. Цитування стає авторською особливістю, почерком режисера.

У розвитку змінюється і «відкрита екранна форма» постмодерної художньої культури, що характеризується дедалі більшим руйнуванням єдності та набуттям ознак «шизоїдності», тобто намаганням одночасного осягнення сенсів, які пропонує нам розмаїття інформації. У 2010 р. виникають нові кінематографічні приклади багаторівневої реальності, що характеризуються не лише невизначеною розв'язкою або долею персонажа, а відкритим фіналом майже кожного епізоду або сюжетної лінії. «Початок» (2010) Крістофера Нолена й «Острів проклятих» (2010) Мартіна Скорсезе стали прикладом не тільки конструювання часу, простору та дійсності, а існування реальності в реальності віртуальної реальності свідомої несвідомості. Автори зводять з глузду своїх героїв та змушують глядача постійно сумніватися в тому, що відбувається на екрані. Чи це реальність, уява, сон, сон уві сні або ще складніша конструкція?

Утім, у результаті хаотичного, на перший погляд, монтажу вибудовується чітко продумана структура фільму. Усі сегменти картини пов'язані між собою таким чином, що набувають значення лише в контексті цілого, і формоутворювальним фактором тут є Хронос, який, «з'являючись у вигляді часу, ще ...не тече рівномірно і невблаганно, а являє собою щось несуразне, таке, що ледь піддається осягненню поєднання суб'єктивного та об'єктивного. Час набуває дискретності (роздроблена на сегменти фабула) і безперервності (наскрізні лінії, мотиви, а головне — дійові особи), а подія програється в нових варіаціях» [4, с. 186].

На перший погляд, візуальний простір здається фактично уламковим (кілька сюжетних ліній складно пов'язані між собою), в реконструюванні просторової єдності значну роль відіграє суб'єктивність глядача.

Фрагментарність простору має відтворювати на екрані ефект нелінійного обсягу світу, що постає потенційно нескінченним та незбагненим, адже код дешифрації невідомий.

Отже, під час аналізу «відкритої екранної форми» виявлено кілька концепцій її розвитку:

Для телебачення — форма стає дедалі синтетичнішою, особливо акцентованою, безпосередньо пов'язаною з проблематикою та метою екранного твору, але не оминає проблематики, що насичує соціальне існування людини. Проблема телевізійної програми являє собою антиномію, що «переводиться в дію» бажанням людини дозволити зняти її в реальній дії, в логічних умовах буття;

Для кінематографа характерна складніша і глибинніша розробка проблеми, конфліктність може бути абсолютизована, і визначення її меж практично неможливе. Адже проблемність задуму пронизує всі пласти екранного твору і спонукає реципієнта до суб'єктивної інтерпретації художнього змісту, тому що тільки на основі вільної інтерпретації може відбутися свідоме прийняття впливу художнього твору. На прикладі кіно легше досягнути нову цілісність «відкритої екранної форми», адже наявні лакуни заповнюються власними суб'єктивними образами;

«Відкрита екранна форма» — приклад дифузії пластичної оболонки твору і змісту; дедалі складніше визначати її зовнішні та змістовні компоненти. Внутрішні й зовнішні ознаки взаємно проникають одна в одну, межі між ними встановлюються в самому досвіді сприйняття твору, тобто суб'єктивно і в русі.

Внутрішніми ознаками «відкритої екранної форми» є:

- відмова від катарсичного вирішення конфліктів;
- проголошення «трансляції» конфліктів за рамками екранного твору;
- можливість активної участі глядача в організації художньої конструкції, доповненні її новими елементами або зміні її структури, тобто активна співтворчість — інтерактив.

На основі порівняльного аналізу «відкритої художньої форми» та «відкритої екранної форми» виявлено тенденцію тяжіння до «процесуальної форми», тобто поглиблення характеристик дифузії та розмиття меж між художнім змістом та вибором екранної форми реалізації змісту, а також подальше залучення реципієнта до співтворчості, варіативне вирішення фіналу або невизначенність у вирішенні конфлікту взагалі.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні тенденцій розвитку «відкритої екранної форми», її трансформації та набутті ознак процесуальності.

Список літератури

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2008. — 267 с.
2. Гринуэй П. Идеальная модель кино/ П. Гринуэй // Искусство кино. — М., 1997. — 354 с.

3. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна // Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва — К.: Щек, 2008. — 448 с.
4. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / Ірина Зубавіна; Акад. мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 256 с.
5. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в./ В. В. Иванов // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах. — М.: Наука, 1988. — 288 с.
6. Можейко М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы. / М. А. Можейко // — Минск: 1999. — 328 с.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения/ С. М. Эйзенштейн // — в 6 т. — Т. 2 — М., Искусство. С 66.
8. Эйзенштейн С. М. Предисловие / С. М. Эйзенштейн // Зебер Гвидо. Техника кинотрюка. — [М.]: Театр-кино-печать, 1989.

Надійшла до редколегії 04.01.2013 р.