

Панченко С. А.

кандидат культурології, доцент,
професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
м. Київ, Україна

НОВІ ІДЕЇ У ВИРІШЕННІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНОПРОСТОРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Автор розглядає нові ідеї у вирішенні актуальних проблем у сучасному українському кінопросторі. Акцентується увага на пост-модернізмі в кінематографі, аналізуються твори, наукові розвідки, дисертаційні дослідження, сценарії, фільми, в яких застосовуються постмодерністські прийоми. Автор розглядає основні джерела виникнення постмодернізму, принципи функціонування постмодерністського кіно, основні риси постмодерного кіно. У результаті дослідження автор з'ясував, що характерними ознаками постмодерністського дискурсу є: інтертекстуальність, цитатність, зміна традиційних форм, моральна й етична маргіальність; зневаження будь-яких канонів, тотальна невизначеність, інтерпретація світу як аморфної, поліваріантної реальності, що саморозвивається. Для розвитку української культури необхідно впроваджувати постмодерні інтерпретації в сучасний кінематограф для того, щоб від слідкувати за трансформацією творчих процесів від першоджерел до сучасних творчих форм у кіно, що засвідчує сучасних підхід до розвитку українського кінематографа.

Вступ

Все частіше ми спостерігаємо як постмодернізм втілюється у всі сфери культурного життя: літературу, живопис, музику, кіно, театр. Всі постійно шукають нові форми чи навпаки форми шукають своїх авторів. Все змінюється із швидкісною прогресією, набуває нових недовідомих форм, які по новому впливають на формування особистості і дійсності.

Невивченим є питання постмодернізму в кінематографі, оскільки він проникає в кіномистецтво пізніше ніж в інші види мистецтва. Це відбувається у другій половині 70-х рр. На 80-ті рр. припадає розквіт постмодернізму в кіно, після чого настає певний спад.

Постмодернізм в кіномистецтві присвячено значну кількість наукових розвідок кінознавців, серед них О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контексти», О. Безручко «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя», І. Зубавіна «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті», Л. Брюховецька «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х», А. Плахова «Режисери сучасності», М. Ямпольський «Пам'ять Тиресія: інтертекстуальність та кінематограф», філософів, серед них: О. Аронсон «Комунікативний образ (Кіно. Література. Філософія)», І. Ільїн «Постмодернізм. Словник термінів», культурологів, серед них Н. Агафонова «Загальна теорія кіно та основи аналізу фільма», В. Діанова «Постмодерністська філософія мистецтва: витоки та сучасність», Е. Усовська «Постмодернізм».

Постмодернізм слід розуміти як безпосереднє відображення реальних, суперечливих, що іноді не вписуються в раціональне мислення, процесів, які відбуваються в складній організації сучасного суспільства. Постмодернізм, як система координат, яка конструє сприйняття й встановлення змістовних кодів демонстративно проявляє себе в кіномистецтві, де режисери прокладають шлях до глядачів між цитатою та ремінісценцією, майстерно володіючи навичками гри при дозованому змішуванні елементів чужого та власного мистецтва [6, с. 95].

Прояви постмодернізму в українському кінопросторі прослідковуються в наукових працях Д. Колос «Українське кіно в передчутті постмодернізму», Ю. Сабадаш «Постмодернізм: сміх та прогрес крізь призму пародії» та «Сакральне осмислення та постмодернізм Умберто Еко», Л. Гоц «Медіа-війни крізь призму Cinema Studies: між Фуко та Бодріаром», «Вавилон ХХ» та «Солом'яні дзвони», Л. Брюховецької «Іван Миколайчук», «Кіносвіт Юрія Іллєнка», Л. Госейко «Історія українського кінематографа 1986-1995», І. Зубавіної «Кіно незалежної України: тенденції, фільми, постаті», О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контексти», Є. Більченко «Цілі людини між модерном і постмодерном: спроба критичного культурологічного прогнозування

XXI століття», А. Колодко «Функції екранної культури та вплив на суспільну свідомість інформаційної продукції на українському телебаченні в період незалежності», Т. Лютий «Модифікації ідентичності в українській масовій культурі (випадок впливу мас-медій)», О. Павлова «Візуальна культура як поле ліквідності Модерну», І. Покулита «Зорові метафори культури у візуально-смысловому сегменті медіа комунікації», К. Станіславська «Про стан та перспективи розвитку освіти у сучасному медіапросторі в умовах екранної культури», Г. Чміль «Філософсько-антропологічні інтерпретації відносин людина-екран», О. Безручко «Famous Ukrainian teacher of screen arts Volodymyr Grygorovich Gorpenko».

Важливої значущості набувають дисертаційні дослідження молодих науковців: Є. Ворожейкіна «Візуальні стратегії сучасної екранної культури: філософсько-антропологічний аспект», О. Сухини «Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі», Ю. Коваленко «Феномен реальності в культурі пост-модерну: парадокси дистанціювання», О. Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі», Г. Погребняк «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття», Г. Погребняк «Художнє осмислення дійсності у творчості Юрія Ілленка». Ці наукові напрацювання свідчать про цікавість до українського постмодерного кінопростору, а також факторів, які його формують і насичують.

1. Основні прояви постмодернізму в кіномистецтві

Основними джерелами виникнення постмодернізму, за спостереженнями М. Павлишина, були: 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самовпевненістю, амбіцією рятівника людства, претензією на загальнолюдськість; 2) перебування суб'єкта вже після історії: «історія», «великі розповіді» – закінчилися – людина має влаштуватися в сучасному; 3) скептичність щодо будь-яких систем та ідеологій; 4) іронія, гра, цитування; 5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури; 6) деконструкція, тобто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмаскування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі [11, с. 22].

Як влучно зазначає Ю. Сабадаш в монографії «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей», що постмодернізм проголошує гасло «відкритого мистецтва», вільної взаємодії з усіма старими і

новими традиціями. Передбачається смілива гра з цитатами, жанрами, стилями різних епох, відмова від поняття «норма». Постмодернізм встановлює партнерсько-ігрові стосунки між читачем і автором [13, с. 35].

І. Гассан трактував постмодернізм як мистецтво порожнечі, мовчання, смерті. Він окреслює постмодернізм як суму притаманних людському суспільству та людській свідомості різноманітних рис, таких як урбанізм, технологізм, дегуманізація, примітивізм, еротизм, експерименталізм тощо [18, с. 437].

У постмодерністському кіно діють наступні принципи, а саме:

- 1) від оповідальності до травестування;
- 2) від композиції до ризому;
- 3) від персонажа до інтерперсонажа;
- 4) від автора до гіперавтора;
- 5) від твору до інтертексту;
- 6) від тиражності до серійності;
- 7) від конфронтації до симбіозу;
- 8) від аналізу до інтерпретації.

Як влучно зазначає Д. Колос, що світ дійсності у кінематографічних постмодерністських творах наповнений із позиції своєрідного поліфонізму, який реалізується в поєднанні різних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій» [20].

І. Гассан *виділяє наступні риси постмодернізму:*

- ❖ Невизначеність, культ непорозумілості, помилок, пропусків;
- ❖ Фрагментарність і принцип монтажу;
- ❖ «Деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами;
- ❖ «Все відбувається на поверхні», відсутність психологічних і символічних глибин;
- ❖ «Ми залишаємося з грою мови, без Его»: мовчання, відмова від мімезису й образотворчого начала;
- ❖ Позитивна іронія, що затверджує плюралістичний всесвіт;
- ❖ Змішання жанрів, високого і низького, стильовий синкретизм;
- ❖ Театральність, робота на публіку, обов'язкове врахування аудиторії;
- ❖ Зрощення свідомості з засобами комунікації, здатність пристосовуватися до їхнього становлення та рефлектувати над ними [19, с. 67].

Серед основних ознак постмодернізму можна виділити наступні:

- культ незалежної особистості;
- потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого;
- прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій;
- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу;
- використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправності, протиприродності панівного в реальності способу життя;
- зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у художній стиль нерідко вплітаються науковий, публіцистичний, діловий стилі);
- суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох; запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях;
- як правило, у постмодерністському творі наявний образ оповідача;

іронічність та пародійність [12].

Глядач, знайомий зі зразками європейського та американського кіно, вже звик до творчих прийомів, породжених завдяки впливу постмодернізму на різні форми мистецтва. Якщо українські режисери прагнуть привернути увагу вітчизняного глядача до своїх творів, вони мають говорити з ним звичною і зрозумілою йому кіномовою. Для цього треба розуміти зв'язок між культурно-філософськими тенденціями і їх практичним впливом на кіномистецтво. Що таке зв'язок між постмодернізмом і варіативністю, можна побачити, розглянувши варіативність і загалом постмодернізм в історичній перспективі. Аналіз сучасних постмодерністських мистецьких прийомів у кіно потребує вивчення культурного контексту, на фоні якого проявився прийом, дослідження його ґенези і структури впливу на глядача, і, головне, культурно-мистецьких передумов постмодерністського характеру.

Яскравий вияв постмодернізму в кіномистецтві – це принцип гри, симуляції, фрагментарності. Виражено постмодерністськими є зарубіжні фільми Джейн Кемпін («Яскрава зірка» (2009), «8» (2008), «У кожного своє кіно» (2007), «Щоденник води» (2006), «Янгол за моїм столом» (1990), «Піаніно» (1992)), Карела Рейша («Ігрок» (1974), «Хто зупинить дощ» (1978), «Усі у виграві» (1990)), Серджо Леоне («Хороший, поганий, злий» (1966), «Колос Родоський» (1961), «Одного разу в Америці» (1983)), Майкла Вінтерботтома («Цілодобові тусовщики» (2002), «Жадібність» (2019), «Обличчя янгола» (2015)), Федеріко Фелліні («Дорога» (1954), «Солодке життя» (1960), «Амаркорд» (1973), «8½» (1963)), Девіда Лінча («Твін Пікс», (1990), «У кожного своє кіно» (2007), «Темна кімната» (2002)), Квентіна Тарантіно («Одного разу в Голівуді» (2019), «Джанго вільний» (2012), «Планета страху» (2007)), а також кіно Пола Шредера («Канйони» (2013), «Воскреслий Адам» (2008), «Перша реформаторська церква» (2013), «Люди-коти» (1982)), Рідлі Скотта («Царство небесне» (2005), «Чужий: Заповіт» (2017), «Усі гроші світу» (2017), «Марсіанин» (2015)), Стівена Содерберга («Зараза» (2011), «Божевільна» (2018), «Кафка» (1991)), братів Коен («Людина, якої не було» (2001), «Старим тут не місце» (2007), «Серйозна людина» (2009), «Всередині Л'юїна Девіса» (2013), «Залізна хватка» (2010) та ін. [23].

В українському кінематографі також є фільми постмодерністського напрямку таких режисерів як: Юрій Іллєнко, Роман Балаян, Кіра Муратова, Олесь Санін, Олександр Шапіро, Сергій Лозниця, Єва Нейман, Алан Бадоев, Іван Кравчишин, Олександр Кирієнко, Сергій Параджанов, Іван Миколайчук. Однією з особливостей картин цих режисерів є не акцентування на події, навколо якої вибудовується драматургічний стрижень картини, як такої, а рефлексування героїв стрічки з приводу пізнання навколишнього світу, знаходження належного місця у ньому, є опосередкованим поштовхом до встановлення внутрішньої гармонії з самим собою [8].

Досить нестандартним є доробок Олександра Шапіро, а саме такі стрічки, як «Цикута» (2002 р.), «Путівник» (2004 р.), «Нарру реорле» (2005 р.), «Кастинг» (2008 р.), «Дніпро» (2009 р.), які є свого роду авторським трактуванням дійсності українських

вулиць, а українські вулиці із жорсткими реаліями і є прояв постмодернізму.

Заслугове на увагу режисерська робота І. Миколайчука «Вавилон ХХ» (1979) У фільмі «Вавилон ХХ» режисер грає з образом сільського філософа Фабіана, в якому комічне, саркастичне домінує над авторитетним, розважливим началом. У фільмі «Вавилон ХХ», доцільно враховувати специфічне використання міфів, в яких можна прослідкувати поєднання умовного, «ігрового» характеру з особливою сакральною сферою людської думки. У цій стрічці міф постає не через історичний час, а виривається з його контексту й відповідно набуває певної самоцінності, а візуальні образи набувають самодостатнього значення.

Досить сміливим проявом постмодерністського кіно є фільм Юрія Ілленка «Солом'яні дзвони» (1987). Певне роздвоєння особистості на фоні історичних подій можемо простежити і у фільмі «Солом'яні дзвони». Події у стрічці розгортаються в повоєнний час, герой не може позбутися минулого, яким навіки заклеймила його Друга світова війна: він роздвоюється між острахом бути викритим за підсобництво фашистським загарбникам та бажанням насильно позбутися єдиного свідка, який заважає йому «мирно» жити. У «Солом'яних дзвонах» Ю. Ілленко грає зі свідомістю головного героя, з його псевдореальним та надминулим життям, яке здатне взаємозамінюватися та доповнюватися одне іншим. У грі актуалізовано архаїчні навички та цінності, які втратили протягом часу свій першопочатковий практичний зміст [8].

Із виходом на екрани фільмів «Вавилон ХХ», «Солом'яні дзвони» розпочався шлях українського кінематографа до широкого використання постмодерністських принципів. Саме з кінця 1980-х починається новий період в історії українського кіномистецтва, якому віднині притаманні: самоідентифікації митця, як результат подолання наслідків соціалістичного реалізму; відбувається активне переосмислення з погляду сучасності модерністських мистецьких течій початку ХХ століття; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

Кінознавець Ірина Шилова у своїй науковій розвідці «Кінематограф 80-х: нові тенденції», наголошує на *чотирьох типах* художнього моделювання реальності в фільмах режисерів:

1) *відтворення реальності*, яке пропонує не пряму фіксацію дійсності для отримання ефекту достовірності, натуральності, «подібності» шляхом художнього «відновлення» самої реальності засобами ігрового кіно – через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, «живу» просторово-часову систему;

2) *відтворення умовної реальності* – не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз певної системи та ключ до її розуміння, а кожна одиниця звукообразного ряду претендує на самостійну образну значущість, приховує символічне або метафоричне значення, виявляє його в зіткненні чи зчепленні з іншими. Предмети та явища претендують на більшу значущість, ніж їх екранне втілення, накопичення смислів проводиться завдяки відстороненню об'єктів, встановленню нових зв'язків між ними;

3) *сумісні варіанти*, у цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, «образне» та «подібне» тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого. Часто підкреслюється «люз» форми та змісту: естетизовано достовірне, введено свідомо життєподібний матеріал у межах умовної жанрової конструкції, акцентовано образні основи дійсності, яка фіксується немовби хронікально;

4) *колажні варіанти* – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів у композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення часто дають змогу продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтв, уможливають проводити експерименти не тільки з формою, а й актуалізувати важливу проблематику [15, с. 23].

Хотілося б звернути увагу на фільми із духовою тематикою, які відображають першоджерела (біблійні сюжети, історичні моменти), а потім за допомогою постмодерних прийомів переходять на новий рівень світосприйняття. Це відомі кінокартини: «Код да Вінчі», «Гра в бісер», «Молодий тато», «Новий тато», «Подорожуючий», «Ангели і демони», «Син Божий», «Чудеса небес», «Павло, апостол Христа», «Догма», «Інтерв'ю з Богом», «Брюс Усемогутній», «Страсті Христові», «Неможливість праведності», «Ной», «Вихід: Боги та царі», «Метрополіс», «Страсті Жанни Дарк», «Це прекрасне життя», «Левіафан», «Життя»,

«Мойсей», «Десять заповідей», «Царство небесне», «Принц Єгипту». Але детальний аналіз і характеристика сюжетних ліній цих фільмів є темою наступних наукових розвідок.

2. Характеристика постмодерних фільмів

Постмодернізм – це індивідуалізований рух без жодної єдиної властивої істини. Усі інтерпретації та істини здійсненні, тому він має таке перехідне визначення. Як ми знаємо візуальна культура пов'язана з візуальними подіями, які передають інформацію, значення або задоволення споживача за допомогою візуальних технологій. Це поширення візуальності зробило постмодерністський фільм дуже унікальним, ніж інші фільми будь-якої епохи.

Тож у цьому немає сумнівів постмодерний фільм – це візуальна форма засобів масової інформації у постмодерному світі. Постмодерний фільм дуже цікавий елементом своєї подвійності і тим, що покриває великий простір у фільмі. Ці фільми досить зручні з точки зору змішування різних видів таких фільмів, як стилі, жанри та розповіді, а також спосіб фільму роблячи разом в один фільм. Більше того, ідея саморефлексивності в постмодерністському фільмі досить помітна, оскільки вона доносить глядачам той факт, що вони дивляться фільм. Отже, і кіно, і візуальна культура доповнюють одне одного у постмодернізмі.

У постмодерністських фільмах є кілька певних характеристик. Більшість із них часто розгалужені або навіть пов'язані між собою. Поодинокий постмодерний фільм з іншого боку, може не мати всіх характеристик постмодернізму, фільм, який не є постмодерним, може мати деякі особливі характеристики постмодернізму, щоб реалізувати свою ідею.

Інтертекстуальність, самореферентність, пародія, пастиш та звернення до минулих форм, жанрів та стилів – найпоширеніші характеристики постмодерного кіно. Ці особливості можна знайти у формі фільму, історії, технічній лексиці, кастингу або їх поєднання. Постмодернізм можна навіть знайти у формі кінематографії або режисерського стилю фільму або навіть деяких маленьких або мінімальних деталях, таких як зачіски, костюми, декорації та багато інших речей, які можуть бути просто простими елементами фільму.

Інтертекстуальність

Інтертекстуальність – визнання попередніх літературних творів у межах літературного твору. *Якщо ще сто років тому міжтекстові зв'язки в художній літературі виникали ніби самі по собі – «просто тому, що можуть» – то в 1922 році вийшла книга, яка змінила все. Після публікації роману Джеймса Джойса «Улісс» інтертекст став спочатку одним із найважливіших літературних прийомів, а згодом і взагалі – будівельним матеріалом для літературного твору. Так людство отримало Хорхе Луїса Борхеса, Умберто Еко, Мілорада Павича, Вільяма Берроуза та інших класиків ХХ століття.* «Менталіст» – це відомий американський серіал, який зараз транслюється в Американській телевізійній мережі. В одному зі своїх епізодів (EP 06) 2 сезону, де це видно головний герой, який є консультантом СБІ (Каліфорнійське бюро розслідувань), намагається вполювати старого ворога «Червоного Джона», який є головним лиходій драматичного серіалу. «Червоний Джон» використовує деякі символи кожного разу, коли вбиває хтось і він малює символ на стіні кров'ю. У назві майже кожного епізоду присутнє слово червоний, кривавий або слова, які характеризують відтінки червоного, що є натяком на «Червоного» Джона. Роблячи це, він завжди посилається на злочин, який він вчинив проти головного героя, вбивши його дружину і дочка багато років тому і безпосередньо напала на головного героя психологічно. Це приклад інтертекстуальності.

Поняття інтертекстуальності ввела у науковий обіг болгарсько-французька науковиця Юлія Крістева у 1967 році. Під інтертекстуальністю мається на увазі наявність зв'язків між текстами і здатність явно чи приховано посилатися один на одного. Звісно, ці властивості тексту були відомі й раніше, але в епоху постмодернізму, коли текст було проголошено єдиною реальністю – «Поза текстом немає нічого» (Жак Дерріда) – виникла потреба систематизувати ці знання. І, що найголовніше – ці властивості тексту стали головним засобом культурної комунікації і творення культури взагалі [5, с. 15]. Чи не першими зразками суто «інтертекстуального» кіно цілком вірогідно можна вважати фільми-мозаїки Жана-Люка Годара, зокрема «На останньому подиху» (1960), «Зневага» (1963), «Вікенд» (1967) і десятки інших його стрічок. Вони майже повністю складаються з

алюзій, цитат, оммажів, парафразів та інших інтертекстом, за якими часто губиться і без того вельми умовний сюжет. Інтертекстом насичені фільми Бернардо Бертолуччі, Андрія Тарковського, Девіда Лінча. А такі режисери, як Пітер Грінвей або Квентін Тарантіно взагалі перетворили це на творчий метод і власну режисерську «фішку».

Метафікція

Метафікція – ознайомлення читачів з вигаданою суттю тексту, який вони читають. Спроба усвідомити читача про його функціональність, а іноді і про присутність автора в письмовій формі, багато постмодерністських авторів застосовують цей прийом. Автори іноді використовують цей прийом, щоб дозволити кричущі зміни в розповіді, неможливі стрибки в часі або підтримки емоційної дистанції як оповідач. Тому у постмодерністській думці референт є «реальність», про яку ми говоримо, а не дана реальність, а це означає, що для історіографічної метафікції референтом є дискурсивна одиниця. Початок вивчення метафікції припадає на 1980-ті рр. і пов'язане з іменем Бертона Хатлена, американського літературознавця. Також можна назвати таких дослідників, як Патрісія Во, Жерар Женетт, Фредрік Джеймсон, Лінда Гатчен, Д. М. Сегал. В Україні питання метамистецтва досліджували А. Вітрук, О. Безручко, О. Бровко, О. Тихомирова, О. Юферева, К. Станіславська.

Іронія

Для багатьох постмодерних авторів, використання іронії в постмодерному письмі, стало ознаками їхнього індивідуального стилю. Наприклад, у фільмі жахів персонаж входить у будинок і глядачі знають, що вбивця в будинку. Це формує напругу і ажіотаж серед аудиторії та спосіб її створення робить це обдуманим. Ще один приклад іронії постмодерністського фільму може бути таким – заручені двоє людей мають бути одруженими, але глядачі знають, що чоловік планує втекти до іншої жінки. Цей сценарій є дуже поширеною практикою в постмодерному фільмі. Тобто в реальному житті плануються і вибудовуються одні події, а потім все переінакшується і змінюється ситуація в іншу сторону.

Пастіш

Пастіш є художнім прийомом «подвійного кодування» внаслідок «діалогу» двох і більше текстів – першоджерело та його інтерпретації у нових умовах; щонайменше кількох свідомостей –

автора і реципієнта, включаючи дослідника та виконавця. Поєднання або вставка пастишних елементів попередніх жанрів та стилю літератури для створення нового оповідального голосу або коментування їх сучасного письма, автори постмодерну використовують пастиш. Більшість літературних творів Томаса Пінчона детективні вигадки, наукові вигадки та військові вигадки, які часто зустрічаються в різній формі, навіть іноді у формі пародії [1, с. 144].

Часові спотворення

Щоб пояснити ці характеристики найпростішим способом, я можу використати рядок – «що ти бачиш це реально, але ти не можеш це побачити неозброєним оком» або я навіть можу сказати «те, що я бачу, не завжди є тим, що я думаю». Цей прийом часто використовується в літературі, але це стало ще більш поширеним у фільмах.

Технокультура та гіперреальність

Фредерік Джеймсон у своєму однойменному нарисі назвав постмодернізм «Культурна логіка пізнього капіталізму». За його логікою, суспільство рухалося поза капіталізмом в епоху інформації, в якій ми постійно перебуваємо засипані рекламою, відео та розміщенням продуктів. Багато авторів постмодерну відображають це у своїх роботах, вигадуючи продукти, які відображають дзеркало фактичної реклами або розміщення їх персонажів у ситуаціях, в яких вони не можуть уникнути технологій.

Параноя

Багато постмодерністських авторів пишуть, припускаючи, що сучасне суспільство не може бути поясненими або зрозумілими. У французькому фільмі Люсі – головна героїня (жінка) страждає від серйозної параної, але, здається, це не так початку або протягом усього фільму. Це розглядається як якась еротика думки протягом її п'єс у фільмі, але в кінці, коли вона опиняється в Острів, лежачи на пляжі з іншим чоловіком, вона схильна виявляти, що вона справді все життя перебувала в стані параної. Це дуже свідомо характерне для постмодерного кіно, і справді, фільм Люсі дуже хороший приклад постмодерного фільму.

Магічний реалізм

Магічний реалізм – включення магічних чи нереальних подій у реалістичну історію. Навпаки, магічний реалізм – найважливіший

прийом постмодерну, що полягає у введенні фантастичних або неможливих елементів у розповідь, що в іншому випадку це нормально. Магічні реалістичні романи можуть включати мрії, що відбуваються під час нормального життя, повернення раніше померлих персонажів, надзвичайно складні сюжети, дикі зрушення у часі, а міфи та казки стають частиною розповіді. Багато критиків стверджують, що магічний реалізм сягає корінням у творчість американських письменників, а деякі класифікують його як латиноамериканський стиль [22, с. 150].

Невизначеність

Невизначеність щодо всієї історії чи її кінця – це ще одна із головних характеристик для постмодерного кіно. Це також дуже відома техніка в сучасному медіа-просторі, щоб утримувати аудиторію прив'язаною до візуальної продукції. Це справді є ключовим гравцем багатьох успішних візуальних постановок. Чудовим прикладом цього є фільми *Departed* («Відступники») (2006), *The Sixth Sense* («Шосте відчуття») (1999) або *Memento* («Пам'ятай») (2000) у яких невизначеність відіграє провідну роль.

Постмодерністський бум особливо відчутний в кінематографі і театрі. Живописні та архітектурні принципи постмодернізму в поєднанні з естетикою відеокліпів, агресивної телереклами, комп'ютерних ігор, електронного монтажу рішуче змінили кіностилістику, що спричинило за собою різке зрушення в аудіовізуальній структурі масового сприйняття. Виникнувши на межі американського шоу-бізнесу і європейського кіновангарду, кіномова постмодернізму поєднує в собі риси комерційного супервидовища і авторського кіно. Його предтечі – футурологічні трилери С. Спілберга і Дж. Лукаса, шокові прийоми Р. Поланського, Д. Джармуша, Д. Лінча, маньєризм і мальовниче бароко Ф. Фелліні, М. Феррері, Л. Вісконті, пізнього П. Пазоліні, міфологізований історизм В. Вендерса, Р.-В. Фасбіндера, світломузична енергія Б. Фосса, агресивний еротизм С. Кубрика, культурологічні комікси К. Рассела, яких об'єднували яскрава видовищність, іронізм, подвійний інтерпретаційний код, що дозволяє вільно маніпулювати елементами кіномови в діапазоні від класики до кічу: гра з кічем, усвідомлена інкрустація його елементів в художню тканину перетворюють його в одну з іронічних фігур постмодерністського стилю.

Концептуальну оформленість придбали у Ж.-Л. Годара, Д. Джармена, П. Гринуея, К. Тарантіно, З. Рибчинського постмодерністський цитатний принцип, колаж кіноряда і літературного тексту, ігрових і анімаційних прийомів, особлива роль титрів, заставок, авторського коментаря, звукових ефектів і контрастного музичного супроводу, «сторонніх» звуків, відстороненого погляду кінокамери.

Сучасна наука використовує поняття «постмодернізм» для позначення: 1. Нового періоду культурного розвитку; 2. Стилю постнекласичного наукового мислення; 3. Нового художнього стилю, що є характерним для різних видів сучасного мистецтва; 4. Нового художнього напрямку (у зображальному мистецтві, архітектурі, літературі та ін.); 5. Художньо-естетичної системи, що склалася наприкінці ХХ століття; 6. Теоретичної рефлексії на перераховані вище явища (в естетиці та філософії).

Характерними ознаками постмодерністського дискурсу є: інтертекстуальність; цитатність; зміна традиційних форм; моральна й етична маргіальність; зневаження будь-яких канонів; тотальна невизначеність; інтерпретація світу як аморфної, поліваріантної реальності, що саморозвивається.

Американський теоретик постмодернізму І. Гассан пропонує таку класифікацію ознак соціокультурної парадигми сучасності: 1. Невизначеність, що включає в себе всі види двозначностей, розривів оповідання, перестановок. 2. Фрагментарність. Митець-постмодерніст проводить деконструкцію, віддає перевагу колажу, монтажу, використовуючи готовий або розчленований текст. 3. Деканонізація, стосовно всіх канонів і всіх національних умовностей. 4. Безособовість, поверховість. 5. Представлення принципово невідображуваного. 6. Іронія, усмішка. 7. Гібридизація, або мутантна зміна жанрів, що породжує неясні форми «паралітератури», «паракритики», «нехудожнього» роману. 8. Карнавалізація, яка означає відцентрову силу мови, «веселу відносність» предметів, участь у дикому безладді життя, іманентність (внутрішня присутність) сміху. 9. Перфоманс, участь. Театр стає діючою нормою деканонізації життя. 10. Конструктивізм. Постмодернізм конструє реальність. 11. Іманентність. За допомогою нових технологічних засобів стало можливим розвивати людські почуття, здатність перевести знання про світ в

мову знаків, перетворивши тим самим природу на культуру, іманентну семіотичну систему [18, с. 438].

Належної уваги заслуговують праці сучасних українських культурологів та мистецтвознавців, в яких вони торкаються теми постмодерну в сучасній українській культурі і впливу постмодерну на формування різних сфер культури, зокрема кінематографу. Це наукова праця П. Герчанівської «Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.», в якій автор розглядає питання української специфіки суб'єктивації людини в епоху постмодерну, також описані параметри нового світу: премодерн-модерн-постмодерн, After-postmodernism: інноваційні форми та технології культурної практики. Автор детально зупиняється на вивченні питань культурного розмаїття, формах розвитку соціокультурних систем, моделей міжкультурної взаємодії, діалогізації як сучасної форми інтернаціоналізації суспільного життя, параметрах нового світу, який постійно змінюється і вносить культурні корективи. У роботі запропоновано авторський концепт феномену діалогізації як нової форми інтернаціоналізації суспільного життя, котрий приходить на зміну глобалізації, розроблена теоретико-методологічна модель дослідження цього феномена в контексті міжнародної практики, осмислені його парадигмальні основи [4].

У монографії Ю. Сабадаш «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей», автор цікаво, лаконічно і науково обґрунтовано аналізує літературну діяльність письменника, детально зупиняється на культурологічних, естетичних та етичних поглядах Умберто Еко. Як пише автор: «За зовнішніми ознаками постмодернізм можна переплутати з кітчем, однак якщо кітчу не вдавалося спокусити інтелектуальну публіку, то постмодернізм, навпаки, розраховує саме на ту аудиторію, що здатна оцінити іронію, «штучність» твору, відстежити в ньому інтертекстуальні коди, тобто розважатися й одночасно одержувати нове знання. З цією метою постмодернізмом виробляються певні принципи організації повідомлення» [13, с. 68].

У пізніх роботах У. Еко звертається до аналізу взаємин між різними формами авангардистського мистецтва і їхнім інтерпретативним співтовариством, а потім – до трансформації саме цих форм і відповідно взаємовідносин твору з аудиторією в постмодерністській культурі. Щоб обґрунтувати свою тезу про зближення масової культури з авангардним або інтелектуальним

мистецтвом, тобто довести, що в епоху мас-медіа класичні критерії естетичного повідомлення виявляються не актуальними, У. Еко пропонує поміркувати над опозицією «повторення-інновація» у новій культурній ситуації [16, с. 50].

Позиції Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, У. Еко сходилися в тому, що позицію автора як єдиного творця твору вони повністю заперечували. Митець у постмодерністському творі не може презентувати фігуру першого творця, оскільки він не має справи з «чистим» матеріалом, який до нього вже культурно опановано, та який становить мережу алузій на інші твори [13, с. 64].

У науковій праці Т. Кохана «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» автор детально зупиняється на питаннях кінематографу у контексті культурного простору ХХ століття, розглядаються напрями художньої культури ХХ століття і кіномистецтва, кінематографічний дискурс сюрреалізму, інтерпретаційні тенденції в кіномистецтві ХХ століття, кінознавчі дискусії як рефлексія кінематографічного процесу. Матеріал монографії, що систематизує й узагальнює кінематографічні здобутки цілого століття, може бути використаний у процесі викладання відповідних курсів з історії та теорії культури і кінознавства, а також стимулювати молоде покоління практиків кіно до переосмислення спадщини його класиків у різних ракурсах висвітленої у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття», втілюючи у такий спосіб основоположну тріаду творчого процесу: традиція – спадкоємність – новаторство [9, с. 7].

У колективній монографії «Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі» сучасні культурологи Ю. Богуцький, Н. Корабльова, Г. Чміль розглядають розвиток культурології, течії, розвиток особистості в культурній площині через ролі. Зокрема в розділі «Терор тотальної множинності доби мультикультуралізму», автори детально зупиняються на питаннях мультикультуралізму і мультикультурності, розглядається постмодерн Кіри Муратової, її філософія присутності, дискурсивний хронотоп, культурна самоідентифікація як набуття часом індивідуальних характеристик, екранна інтертекстуальність [3].

У монографії О. Безручка «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя» розповідається про відомих

свого часу українських кінематографістів, театральних діячів, педагогів творчих дисциплін, деякі сторінки життя і творчості яких з різних причин (радянська цензура, арешти, репресії, залишення на тимчасово окупованій території тощо) було забуто або знищено. Реконструкція відбувалася за допомогою копітного вивчення тогочасної фахової, партійної, комсомольської вітчизняної і загальносоюзної преси; під час роботи в українських і російських архівах; опрацювання мемуарної спадщини [2].

Не можна не звернути увагу на працю К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», зокрема автор розглядає такі питання як видовищність у площині культуро-творчих процесів постмодернізму, специфіку постмодерністської образотворчості, екранну культуру в структурі інформаційного суспільства, інсталяцію, хепенінг як мистецтво дії, тілесну образотворчість перформансу, флешмоб як мистецько-ігрову акцію, вуличне мистецтво як транскультурний феномен, сценічні мистецько-видовищні форми, екранні мистецько-видовищні форми [14, с. 3].

Необхідно звернути увагу на колективну монографію «Problem space of modern society: philosophical-communicative and pedagogical interpretations» (Проблемний простір сучасного суспільства: філософсько-комунікативні та педагогічні інтерпретації). У цій науковій розвідці мистецтвознавці, культурологи, кіномитці, філософи розглядають питання постмодерного суспільства, його потреби, напрями розвитку освіти, мистецтва, культури. Робота пропонує опис філософських засад визначення комунікативних, компетентнісно-педагогічних умов формування комунікативних навичок у різних сферах. Автори окремих глав вибрали тему, яку вони вважали найбільш важливою і актуальною в своїй галузі дослідження із використанням логіко-семантичного аналізу, методу рефлексії, текстової реконструкції і порівняльного аналізу. Теоретичні та прикладні проблеми сучасного суспільства досліджуються в контексті філософських, комунікативних та педагогічних інтерпретацій [21].

Висновки

У другій половині ХХ сторіччя з'явилися твори відомих філософів, які визначили сучасне філософське поняття постмодернізму. Через гіркий історичний досвід, вони прийшли до

усвідомлення марності спроб поліпшити світ, відмовились від ілюзій. Саме це ми бачимо у зміні позитивного героя, що намагається покращити світ, на негативного, який живе як може, не переймаючись категоріями добра та зла. Постмодерністи вважали прогрес ілюзією, вичерпаною історією, естетику, мистецтво. Саме це ми бачимо у відмові від усталеної художньої концепції, але відмові не повній, а лише від її суспільної трактовки. Замість пошуку нового, нове знаходять у переосмисленні старого, переосмисленні з повним відкиданням старих змістів. Це міцно сполучає кіно та постмодернізм. Хоча тут ще немає варіативності, але динаміка розвитку зв'язку між постмодерном і кіно веде все ближче до появи останньої.

Постмодернізм в кіно відрізняється жанровими міксами, стиранням граней між авторським і жанровим кінематографом. У душі властивою постмодернізму «дисгармонійною гармонією» в ньому переплітаються високе і низьке, духовне і фізіологічне, піднесене і шокує, прекрасне і потворне. Постмодерністський кінематограф активно включає в свій арсенал такі форми актуального мистецтва, як інсталяції, перформанси, акції, об'єкти, відео-арт, відеоігри. Спроби синтезу класики і неокласики в душі іронічної постмодерністської гри виливаються в створення знятих на кіноплівку перформансів, «оповідних скульптур» («Кремастер» і «Долаючи кордони» М. Барні). Широко використовуються прийоми шокової естетики і абсурдизму. Кінематографічному постмодернізму притаманна поліжанрова – синтезування рис драми, трагікомедії, мелодрами, детективу, трилера; цитатність, надмірність образотворчих прийомів (поліекран, анімація, кінодокументалістика, комп'ютерна графіка).

У ньому використовуються засоби вираження телебачення, Інтернету (комп'ютерні вікна, шлейфи від попередніх кадрів, серії інтертекстуальних подвійних експозицій і просвічують накладень, доповнена реальність, ефект перегортання і інші дигітальні прийоми, досягнуті шляхом комп'ютерних спецефектів – морфинга, композітінга). Знаходить місце прийом «театр в кіно», націлений на іронічне відсторонення відбувається на кіноекрані («Анна Кареніна» Д. Райта), свідому архаїзацію кіномови («Гольціус і компанія пеліканів» П. Грінуея). Постмодерністські експерименти виходять в XXI ст. за межі традиційного кінематографа в сферу посткіно (термін

П. Грінуея, що означає впровадження у кінематограф новітніх цифрових технологій, мультимедіа).

Прояви постмодернізму в сучасному українському кінопросторі свідчать про часові трансформації, їхню актуальність і необхідність надалі розвивати цю тему, оскільки українські кінознавці, мистецтвознавці, культурологи розглядають цю тему під різними кутами, знімають фільми, пишуть статті, монографії, але тема досить не розкрита тому потребує подальших розвідок.

Література:

1. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві. *Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 142–151.
2. Безручко О. В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя : монографія. Київ : КиМУ, 2015. Т. 5. 226 с.
3. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
4. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
5. Дерріда Ж. Цілі людини. Після філософії : кінець чи трансформація? Київ : Четверта хвиля, 2000. 432 с.
6. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Інтертехнологія, 2006. 272 с.
7. Зубавіна І. Б. Час і простір в кінематографі. Київ : Щек, 2008. 448 с.
8. Колос Д. Особливості постмодерністського кіно письма режисера Олександра Шапіро. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1173> (дата звернення: 13.05.2021).
9. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.
10. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

11. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
12. Постмодернізм в українській літературі. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/3500-postmodernizm-v-ukrajinskij-literaturi> (дата звернення: 16.06.2021).
13. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей: монографія. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. 156 с.
14. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ : НАКККІМ, 2016. 352 с.
15. Шилова И. М. Кинематограф 80-х (новые тенденции). Москва : Знание, 1987. 47 с.
16. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск, 1996. С. 48–73.
17. Bezruchko O. V. Famous Ukrainian teacher of screen arts Volodymyr Grygorovich Gorpenko. *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*: колективна монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. С. 186–201.
18. Hassan I. Making Sense: The Trails of postmodernism Discourse in Literacy, Popular Culture and the Writing of History. *New liter. hist.* 1987. Vol. 18, № 2. P. 437–457.
19. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. Medison : The University of Wisconsin. 1982. 267 p.
20. Kolos D. Ukrainian cinema in anticipation of postmodernism: «Babylon XX' and 'Straw Bells». URL: <http://scaspee.com/all-materials/kolos-dm-ukrainian-cinema-in-anticipation-of-postmodernism-babylon-xx-and-straw-bells> (дата звернення: 18.06.2021).
21. Problem space of modern society: philosophical-communicative and pedagogical interpretations: collective monograph. Part I. Warsaw : BMT Erida Sp. z o.o, 2019. 672 p. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/13389/1/collective%20monograph.%20Part%201..pdf> (дата звернення: 18.06.2021).
22. Sardar Z. Postmodernism and The Other: New Imperialism of Western Culture. London : Pluto Press, 1998. 346 p.
23. The 20 Best Postmodernist Movies of All Time. Taste Of Cinema. URL: <http://www.tasteofcinema.com/2014/20-best-postmodernist-movies/> (дата звернення: 01.06.2021)