

## ЕКРАННА ФОРМА НОВІТНЬОЇ ДОБИ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИМЕДІЙНОСТІ

*Аналізуються зміни, які відбуваються в екранній формі в умовах мультимедійності.*

**Ключові слова:** екранна форма, зображення, «трансзображення», мультимедійність.

*Анализируются изменения, которые происходят с экранной формой в условиях мультимедийности.*

**Ключевые слова:** экранная форма, изображение, «трансиобразжение», мультимедийность.

*The deformations of screen form as a part of multimedia space are analyzed.*

**Key words:** screen form, image, «trans-image», multimedia space.

Однією з найважливіших теоретичних (і практичних) проблем кіно-, телемистецтва є еволюція екранних форм під впливом певних об'єктивних та суб'єктивних чинників у межах сучасної культури. У свою чергу, ці питання тісно пов'язані з трансформацією зображення як «видимої» частини такої форми.

Актуальність дослідження зумовлена активністю нового культурного середовища, частиною якого стає сучасна екранна форма; необхідністю науково-теоретичного аналізу взаємозв'язків між окремими типами таких екранних форм і зазначеним середовищем; важливістю усвідомлення того, що створення таких екранних форм стає процесом, який потребує не тільки вузькопрофільних знань, навичок та умінь, але й що заснований на новітніх закономірностях комунікації.

Вивчення означеної науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ–ХХІ століття» (2008), яке було здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006–2010 рр. ( затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та деяких статтях автора [1–12]. Дослідження є складовою комплексної наукової теми факультету кіно-, телемистецтва ХДАК «Екранні мистецтва і медіакомунікації в контексті сучасної культури» (2009–2019 рр.).

Аналізуючи останні розвідки і публікації, слід зазначити, що дослідження пластичних форм, в основі яких — зображення, було предметом не тільки історії та теорії образотворчого мистецтва, але й новітньої історії та теорії екранних мистецтв. Відомо, що певні дослідники розглядають візуальну культуру як «історію візуальних образів та форм». Це визначення концентрує цілий спектр досліджень, які стосуються історії та теорії живопису, фотографії, кінематографа, а потім і телебачення у вітчизняному науковому дискурсі. Окрім

цього, поняттям, яке належить до означену концептосфери, є «візуальна форма» (термін Д. Озеркова), введене з метою створити сферу безвідносного, незалежного означення (опису), котре дозволяло б характеризувати певний предмет без нав'язування тієї чи іншої контекстуальності. Користуючись поняттям «візуальна форма», ґрунтуємося на тому, що така синергетична форма має доволі складну «видиму» частину, яку й називаємо «трансзображенням», на відміну від традиційного «зображення» — поняття, характерного для теорії та історії образотворчого мистецтва. Фактично цей концепт можна віднести до метаконцептосфери, кінцевою метою якої є мета обмеження кількості інтерпретацій заради сутності явища. Окрім поняття «візуальна форма», користуємося поняттям «екранна форма», під яким розуміємо візуальну форму, основою якої є динамічне зображення, тобто таке, яке рухається. На відміну від статичного зображення, динамічне як складова екранної форми, формується в екранній площині екранними засобами виразності. Окрім традиційного (для кінематографа та телебачення) динамічного зображення, новітня доба розвитку екранної форми сформувала «трансзображення» — тип зображення, який поєднує елементи статичного й динамічного зображень та (або) орієнтується на формуванні складного, «трансгресивного» зображення динамічного типу. Саме «трансзображення» стає основою зображальною структурою новітньої екранної форми.

**Мета** статті — дослідити процес змін у сучасній екранній формі під впливом мультимедійного середовища.

**Завдання:** визначити періодизацію еволюції екранних форм; проаналізувати умови, в яких здійснюється формування новітніх екранних форм; дослідити зв'язки трансформаціями екранної форми і мультимедійним середовищем.

Відомий «оптичний поворот» Нового часу започаткував зміни не тільки у формуванні «картини світу», але й у мистецькому формотворенні. Опосередкування оптикою картинного зображення зруйнувало традиційні морфологічні структури образотворчого мистецтва і «дійшло» до найпотаємнішого — картинної форми, власне зображення як такого, «обмеженого» рамою картини. Уведення камери-обскури в картинну площину вже було революційним кроком, але основні зміни відбулися в середині XIX ст. з виникненням фотооб'єктива.

Фотозображення стало першим кроком до створення автоматичних зображень за допомогою індивідуального бачення. Сутнісною ознакою цього зображення стає бачення «крізь оптику» емпіричної реальності. При цьому фотографія, як і картина, зберігала основну мету — розглядання. «Фотографія — це розглядання. А не історія, що за її допомогою намагаються розповісти...» (О. Петровська). «Зняття» оптикою видимої зовнішньої «оболонки» дійсності стає

онтологічним завданням нової системи погляду. Фотографічний знімок, як і картина, мав межі, і вибір об'єкта фотографічної зйомки, як і в неканонічній системі живопису, був зумовлений фіксованою точкою художнього бачення. Таким чином, фотографія, згідно з визначенням Д. Кампера, виявляє «тотальне насильство погляду» [14, с. 162–166]. Фотооптика (і її подальший розвиток) стають для фотографічного типу мислення смислоутворюючим компонентом. При цьому фотографічний тип мислення ще більше посилює поліфонічність бачення завдяки доволі широкому набору можливостей цієї оптики. Використання такого набору, у свою чергу, стає запорукою підсилення «приватності» бачення у фотографії.

Виникненням перших оптичних систем передбачено нейтрально об'єктивний (науковий) засіб віддзеркалення світу, і це підтверджує етимологія слова «об'єктив». Але виявилось, що складовою такої об'єктивності є суб'єктивність і фотографічна оптика, яка сприяла формуванню нового типу художнього мислення, лише дозволила посилити цю суб'єктивність у нових умовах розвитку візуального. Ускладнення системи бачення завдяки «експансіоністському прагненню мистецтва<...> у світ техніки» (М. Каган) [14, с. 244] проявилось в остаточному вибудовуванні фотографічного типу художнього мислення, основи якого закладені ще на початку XIX ст.

Особливістю фотографічного мислення стає «прорив» одного з названих потоків часу. А від митця фотографічний тип художнього мислення потребує майже миттєвої реакції. У вирішальну мить, у яку формується майбутній фотообраз, митець повинен зробити три важливі інтелектуальні операції: побачити (з урахуванням «внутрішнього» зору), оцінити (проаналізувати) й прийняти рішення (виокремити необхідний фрагмент дійсності). Ці три часові «розгортки» фактично спресовані в ту саму миттєву реакцію, про яку йдеться. Цю миттєву реакцію називають ще «подією фотографа» (В. Савчук), маючи на увазі тривалість внутрішнього психологічного часу самого фотомитця, котру ми також не бачимо на фотознімку, але цей час безпосередньо вплинув на фотознімок. Окрім того, підсилюється спроможність фотографічного типу мислення формувати так звані «слоїсті об'єкти», дві половинки яких неможливо відділити одна від одної, не зруйнувавши цілого (Р. Барт).

Напруження виявлення «видимого» в «невидимому» в мистецтві відбувається в модерну добу за двома морфологічними лініями: перша — процес «розкартинювання» традиційного картинного простору; друга — творення оптикою динамічного зображення.

Перша морфологічна лінія втілила в першій пол. XX ст. немало новітніх візуальних форм: колажоване зображення, поєднання зображення з реді-мейдом тощо. Процес «розкартинювання» змінює зображальність, уводячи реді-мейд у зображальну площину.

Друга морфологічна лінія (предмет нашого дослідження) створила кілька типів новітнього пластичного мислення, а ті, у свою чергу, — також новітні мистецькі форми. Першим серед нових, опосередкованих, типів мислення стало кінематографічне (колективне) візуальне мислення. Кінематографічний тип художнього мислення виявляє певний парадокс: з одного боку, це новий технологічний тип мислення, який ґрунтується на доволі складній модерній оптичній системі опосередкування бачення, а з іншого — є своєрідним утіленням архаїчної системи універсального бачення, яка стала «пра-формою» новітніх технологічних систем. Такий ефект документальності (або емпіричної «достовірності») притаманний кінематографічному типу мислення не тільки в неігрових (хронікальних) структурах фільмічного, але й ігрових. Яскравим прикладом цього в модерну добу була практика імпресіоністського кінематографа, основана на теоретичному підґрунті теорії фотогенії Луї Деллюка. Продовжуючи «лінію Люм'єрів» (дослідження реальності), фільми Л. Деллюка та його послідовників Ж. Епштейна, А. Ганса, Ж. Дюлак та ін. створювалися під впливом доволі жорстких вимог до зображення об'єкта.

Таким чином, кінематограф у своїй оптичній системі побудований на світлотіньовій дуальності як хибній визначеності світла в його істинності. Істина змісту мізанкадру, таким чином, визначалася штучною (уявною, ілюзорною) межею форми, завдяки якій мала існувати. Створена цією оптичною системою реальність у кіно програмно селекціонується (диференціюється, конструюється, монтується) кадровою межею присутності. Тобто програмно «відсутня реальність» монтується «кадровою рамкою» в ілюзорну кінематографічну дійсність. Порожня кадрова рамка є суто кіноформою (й не тільки кіноформою, що доведено К. Малевичем).

Таким чином, кінематографічний тип мислення став першим художнім мисленням, який, намагаючись подолати межі фіксованої структури («обмеженого» зображення), прагнути визначити всю реальність, як реальність оптичну, візуальну.

Постмодернізм змінює процес формотворення у сфері візуального, виявляє нові якості фотографічного мислення. Подальше виявлення фотографією своєї онтологічної природи надає змоги зрозуміти, що на відміну від традиційного «картинного» зображення, саме фотозображення і його значення втілені в одній площині. А це свідчить: фотографія стає тим матеріальним ресурсом, завдяки якому глядачі стають співучасниками створення зображення. Тобто завдяки такому «новому зображенню» формується інтерсуб'єктивний простір існування суб'єкта–об'єкта.

У постмодернізмі кінематограф розпочав утілювати (зображував) речі не в їх конкретній реальності, а як «пропущені» крізь ідеологію,

як системи репрезентації, що визначені нею. Виникнення кольорової плівки й екранів з новими можливостями масштабування зображення; динамічні можливості трансфокації зображення; полісвітлова композиція кадру; використання поліпанорамного погляду; поява так званого «тонкого» плану зображення (мікро- і макродеформації зображення й «накладення» одного зображення на інше — створення ефекту «оверлепінгу»); ускладнення світло-тональної і колористичної композицій тощо — усе це суттєво збагатило «візуальний репертуар» кінематографа, його проектні властивості і можливості впливу на свідомість глядача. Трансформація мистецького бачення в кінематографі, яка виявилася можливою завдяки технологіям, сприяла іншим трансгресіям.

Саме в кінематографічному мисленні цієї доби відбулося усунення опозиції між репресією «автоматичного погляду» кінокамери і суб'єктивізацією означеного погляду. Окрім цього, зняття цієї опозиції зумовило ще один результат — критичне скорочення дистанції між об'єктом і суб'єктом (не тільки смислової, але й фізичної). Винахід трансфокатора вможливив внутрішньокадрове масштабування без втручання монтажу. Збільшення/зменшення екранного простору без допомоги монтажу стало функціональною операцією, яка докорінно змінила смислотворення в новітньому кінематографі. Відбулося «конструювання» кінематографічного зображення, коли код його сприйняття формувався зсередини («план-епізод» А. Базена).

Кінематограф став своєрідним «перехрестям» основних трансгресій раннього постмодерну у візуальному й медіальному. Розвиток телебачення і відповідного типу художнього мислення вможливив дослідження специфіки такого мислення. Телебачення знову виявилось парадоксальним щодо зображальних структур, у ньому задіяних. Використовуючи у своєму арсеналі «стоп-кадри» як доробок модерну з «розкартинюванням» обмеженого статичного простору, увівши в зображальні структури цитати кінематографічного походження (як доробок постмодерну), телебачення сформувало суто телевізійний тип художнього мислення, створивши «модульно-автоматичне» ставлення до дійсності (наприклад, відомий телесеріальний формат).

Таким чином, наприкінці ХХ ст. практично завершено перехід телебачення від «зображення» до «транszображення», зафіксувавши трансгресивні зрушення у формуванні зображальних динамічних структур, відтак виявивши здатність візуальної форми до гібридності й процесуальності.

Постмодерна культура підготувала наступний, синергетичний, етап розвитку екранної форми, яка стала складовою «множинних медіа», мультимедіа. Мультимедійне культурне середовище — середовище

«тотального архівування зображень» — ідеологічно сформувалося як величезна сукупність каналів спілкування людини та суспільства за допомогою цифрових гаджетів. Будучи інструментами «модульно-автоматичних» форм утіленості динамічного й статичного типів зображень, цифрові гаджети виявилися здатними створювати безкінечний ентропічний зображальний екранний простір або екранну форму «нон-стоп». Трансгресивність такої екранної форми стає її онтологічною ознакою. Уже не класичні екранні мистецтва — кінематограф і телебачення — стають джерелами породження таких форм, а новітній медіа-арт з його різноманітними сегментами, які динамічно розвиваються. Сучасні митці-експериментатори намагаються долучити окремі зображення (оригінальні фотознімки або візуальні об'єкти) до руху сторонніх інформаційно-зорових глядацьких потоків (наприклад, продемонструвати по телебаченню або ввести в контекст візуальної реклами) для підсилення «автоматичності» суспільної системи бачення.

Нині екранна процесуальна форма є не тільки складовою мультимедійного середовища як такого, вона стає власне комунікаційним каналом, оскільки її нон-фінальність — запорука існування змістовного гіпертекстуального культурного континууму.

Отже, можна підсумувати, що інтенсивні зміни у формогенезі сфери візуального на сучасному етапі втілилися в кількох тенденціях:

- сучасні «множинні медіа», створивши мультимедійне середовище, перетворили традиційну екранну форму на нон-фінальне утворення, яке в основі своїй містить новітній тип зображення — «трансзображення»;
- онтологічно така екранна форма є «відкритою» і має здатність утворювати ентропійний зображальний простір;
- водночас така екранна форма стає каналом комунікації, здатним утворювати змістовний гіпертекст.

Перспективи використання результатів наукового аналізу полягають у підготовці навчальних програм та матеріалів для фахівців сучасної медіасфери й екранних мистецтв. Подальше дослідження означеного аспекту мистецького формоутворення сприятиме формуванню новітньої теорії і практики екранних мистецтв в умовах мультимедійності.

### Список літератури

1. Алферова З. Репрезентація візуального мистецтва: парадокси постмодерна / З. Алферова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.

2. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури.* — Харків, 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86.
3. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури.* — Харків, 2007. — Вип. 18 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 81–87.
4. Алфьорова З. І. Глобальні цифрові мережі: нова філософія шоу-бізнесу / З. І. Алфьорова // *Духовна культура в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 24–25 січ. [2002 р.] / Харк. держ. акад. культури ; заг. ред. В. М. Шейка та ін.* — Харків, 2002. — С. 19–20.
5. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // *Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури.* — Харків, 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86.
6. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр.* — Харків, 2007. — № 2. — С. 8–15.
7. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр.* — Харків, 2007. — № 2. — С. 8–15.
8. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова — Харків : ХДАК, 2008. — 268 с. — Бібліогр.
9. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр.* — Харків, 2006. — № 7. — С. 3–8.
10. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга) / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр.* — Харків, 2006. — № 8. — С. 3–9.
11. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя) / З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр.* — Харків, 2006. — № 9. — С. 3–9.
12. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України.* — Київ, 2000. — С. 124–126.
13. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теорет. исслед. внутр. строения мира искусств. Ч. 1–3 / М. С. Каган. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
14. Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли / Д. Кампер // *Мысль.* — 1997. — Вып. 1. — С. 162–166.

*Надійшла до редколегії 12.08.2014 р.*