

ОБНОВЛЕННЯ СМИСЛОВОЇ МАТРИЦІ ЄВРОПОЦЕНТРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ–ХХІ ст. ДОСВІД ЕКРАННОГО «ПРОЧИТАННЯ»

У статті обґрунтовано правомірність вивчення екранних репрезентацій універсальї культури як окремої мистецтвознавчо-філософсько-культурологічної субдисципліни.

Розглянуто особливості кінематографічного осмислення універсальї як інваріантних транснаціональних категорій та символічні форми їх вияву у культурі, зокрема, в культурі екранній — через образи, знаки, символи. Досліджено придатність цих гранично узагальнених категорій бути трансляторами нових смислів.

Артикульовано закономірність: кризові ситуації, пов'язані з переходом від одного типу культури до іншого, зміни чинної моделі (мислення, суспільного ладу тощо) з необхідністю інспірують ревізію актуальної ієрархії цінностей. Кризи переходу є рушійними силами оновлення смислової матриці.

При дослідженні смислового осердя універсальї категорій в координатах європейської культури модерну та постмодерну ХХ — початку ХХІ століть увагу приділено насамперед екранним адаптаціям онтологічних/базових універсальї (народження, життя, смерть). Зокрема, з огляду на надзвичайну зацікавленість кінематографа різноманітними репрезентаціями смерті та вмирання, артикульовано проблеми творення танатологічно структурованих кінотекстів. У традиційному мистецтві екрана — через особливості роботи зі світлом, кольором, простором і часом, натомість у сучасному мистецтві — через концептуалізацію (з ризиком емансипації смислу від артефакту).

Схарактеризовано трансгресії як «мистецтво без кордонів», з'ясовано потенціал «тотального твору» в контексті різних творчих практик актуального творчого процесу. Насамперед розглянуто досвід трансгресивного кінематографа (породження андеграунда), що прагне вийти за межі моральності, смаку, інших норм системи традиційних цінностей, здолати усталені умовності жанрової та видової специфіки мистецтва з утворенням нових патерних моделей креативної діяльності.

Визначено тенденцію до актуалізації будь-яких спрямованих маніфестацій (політичних, гендерних, тілесних тощо), їх екранних та інших транскрипцій як факторів деструкції смислу в арт-практиках сучасного мистецтва.

Ключові слова: культурні коди, універсальї культури, народження-смерть-безсмертя, екранні транскрипції, смислова матриця культури, патерн, трансгресія.

В статтє обоснована правомерность изучения экранных репрезентаций универсальной культуры как отдельной искусствоведческо-философско-культурологической субдисциплины.

Рассмотрены особенности кинематографического осмысления универсальной как инвариантных транснациональных категорий и символические формы их проявления в культуре, в частности, в культуре экранной — через образы, знаки, символы. Исследована пригодность этих предельно обобщенных категорий быть трансляторами новых смыслов.

Артикулирована закономерность: кризисные ситуации, связанные с переходом от одного типа культуры к другому, изменения действующей модели (мышления, общественного строя и тому подобное) с необходимостью инспируют ревизию актуальной иерархии ценностей. Кризисы перехода являются движущими силами обновления смысловой матрицы.

При исследовании смыслового центра универсальных категорий в координатах европейской культуры модерна и постмодерна ХХ — начала ХХІ веков внимание уделено в первую очередь экранным адаптациям онтологических/базовых универсальї (рождение, жизнь, смерть). В частности, учитывая чрезвычайную заинтересованность кинематографа разнообразными репрезентациями смерти и

умирания, артикулированы проблемы создания танатологично структурированных кинотекстов. В традиционном искусстве экрана — через особенности работы со светом, цветом, пространством и временем, а в современном искусстве — через концептуализацию (с ризком эмансипации смысла от артефакта).

Охарактеризована трансгрессия как «искусство без границ», выявлен потенциал «тотального произведения» в контексте разных творческих практик актуального творческого процесса. В первую очередь рассмотрен опыт трансгрессивного кинематографа (порождение андеграунда), который стремится выйти за границы нравственности, вкуса, других норм системы традиционных ценностей, преодолеть установившиеся условности жанровой и видовой специфики искусства с образованием новых паттерных моделей креативной деятельности.

Определена тенденция к актуализации любых направленных манифестаций (политических, гендерных, телесных и т. п.), их экранных и других транскрипций как факторов деструкции смысла в арт-практиках современного искусства.

Ключевые слова: культурные коды, универсалии культуры, рождение-смерть-бессмертие, экранные транскрипции, смысловая матрица культуры, паттерн, трансгрессия.

The legitimacy of studying the screen representations of culture universals as a separate art and culture research, philosophical subject are proved in the article. The specifics of understanding of universals as instant transnational categories are uncovered.

The symbolic forms of their representations in the screen culture are defined as images, signs and symbols. The ability of these extremely generalized categories for transmitting the new senses is investigated.

The following regularity is articulated: crisis situations connected with the transition from one culture type to another, changes of the certain model (the thinking, social system) inspire necessarily the revision of the actual value hierarchy. The transition crises are the moving forces for renovating of the sense matrix.

During the survey of the sense core of the universal categories within the coordinates of the European Modern and Postmodern culture in the 20th and the beginning of the 21st century the special attention is paid to the screen adaptation of the ontological basic universals (birth, life, death). Especially taking into account the interest of the cinema in the various representations of the death the problem of creation of the tanatos structured cinema texts is articulated. In the traditional screen art there is specifics of the work with light, color, space and time; in the contemporary art these processes go through the conceptualization (although with the risk of the emancipation of the sense from the artifact).

The transgressions are characterized as «the art without borders». The potential of «the total creation» is clarified within the context of the different creative practices of the actual art process. First of all the experience of the transgressive cinema is investigated; it tends to overstep the limits of the moral, taste and another norms of the traditional values system. It overcomes the stable norms and rules of the genre and type specifics of art and creates the new pattern models of the creative activity.

The tendency for the actualization of any directed manifestations (political, gender and corporeal ones) is defined as their art transcriptions as factors of the sense destruction in the art practices of the contemporary art.

Keywords: cultural codes, the universals of culture, birth-death-immortality, screen transcriptions, sense matrix of culture, pattern, transgression.

Кожна епоха у свій спосіб інтерпретує та відтворює такі інваріантні категорії буття як *народження–смерть*, що виступають базовими/онтологічними універсалиями будь-якої культури, а також світоглядні категорії, котрі характеризують ставлення людини до себе, до інших та до навколишнього світу. Такі світоглядні «згортки» культури, завжди мають соціокультурний вимір (родинне життя, трудові процеси, ігри, «свобода», «праця», «сумління» тощо). Ті чи інші відносно

сталі змісти подібних категорій (констант людського побутування) лежать у підмурках будь-якого типу культури, утворюючи смислову матрицю — осердя світоглядних настанов конкретної доби. Завданням нашої праці є дослідження закономірностей оновлення смислової матриці в ситуації переходу від одного типу культури до іншого, а саме — від модерну до постмодерну в координатах європоцентричної культури ХХ–початку ХХІ ст. — з відповідною зміною уявлень про місце

мистецтва в житті людини і суспільства, трансформацією орієнтирів, цілей, завдань та критеріїв мистецтва тощо.

Оскільки ХХ століття стало добою розвитку екранних мистецтв, що уможливили візуалізацію образів, знаків, символів, через які універсалії проявляють себе у культурі, цілком логічно у пошуках оновлених смислів цих інваріантних категорій звернутися саме до їх екранних прочитань. Нове бачення світобудови закономірно інспірує нове образне вираження універсалій культури. Саме ці новітні інтерпретації обумовлюють з'яву смислів, що їх традиційно вивчають такі дисципліни, як онтологія, теорія пізнання, філософія та мистецтвознавство.

Наше дослідження, запроваджене у рамках тематики «візуальні мистецтва», має, окрім наукового, суто практичне значення. Адже саме екранні твори, враховуючи все розмаїття сучасних арт-практик, дають змогу унаочнити динаміку трансформації культурних традицій та зміни у парадигмальних настановах соціального буття в їх безпосередньому зв'язку з перетвореннями ціннісно-сислової матриці. Це дає підстави для прогнозувань різномірних (естетичних, соціальних, політичних та ін.) наслідків втручання у матричну структуру.

Народження, життя, смерть — типові аспекти існування людини, характерні для будь-яких людських єдностей, для всіх культур без винятку, — відтак цілком можуть визначатися як універсальні. За науковою традицією європейської гуманітаристики розпочинати генезу понять «від давніх греків» вважається, що проблема універсалій (від латинського терміна *universalis*, що означав загальні поняття) укорінена у філософських ідеях Платона та Аристотеля. Термінологічно оформилась у добу середньовічної філософської схоластики, через коментарі до трудів античних філософів Боеція (в історичних документах Анцій Манлій Северин), Фоми Аквінського та ін.

Протягом ХХ ст. активізувались розвідки екзистентних констант людського життя як компонентів буттєвого універсуму з боку представників психоаналізу, дослідників ментальних процесів, людської поведінки. У посткласичну добу особливо загострене усвідомлення структурно-естетичної єдності світової культури сприяло залученню до розвідок мистецького інструментарію. Зокрема, мистецтва екрана, що експансивно розвивалося протягом ХХ століття і набуло статусу активного інтерпретатора універсалій. Чому сприяла символічна форма їх вияву

в культурі — через опосередкування символів, знаків, образів.

Сказати б, поняття «знак», «образ», «символ» лежать у підвалинах переважної більшості моделей культури, тому ставлення до цих понять слугуватиме своєрідним індикатором розмежування систем культури.

Корисними у річищі нашого дослідження виявилися праці вітчизняних науковців: наукові розвідки Г. Чміль, присвячені плюральності прояву сутності універсалій у різних культурних «згортках» [5], дослідження С. Кримського [3] та інших вітчизняних філософів і культурологів, які вивчали обертони універсального, притаманні українській культурі.

У дискурсі екранних мистецтв працюють такі авторитетні кінознавці й культурологи як В. Скуратівський, М. Хренов, М. Ямпольський.

За наявності значного корпусу теоретичних дослідів, нам вдалося-таки знайти аспект/ракурс, що досі не має адекватного висвітлення, а саме: оновлення смислового наповнення екранних адаптацій фундаментальних засновків (другоназви — універсалії, інваріантні категорії, архетипи) європоцентричної культури при переході від моделі модерну до постмодерної парадигми.

Кінематограф, що наразі сам перетворився на певний інваріант культури, демонструє панорамну зацікавленість універсаліями як «загальними знаменниками» культури, намагаючись виявити їх смислове осердя, що релятивізується, а часом і зникає зовсім при характерному для посткласичної доби «ковзанні по поверхні».

Залучення кінематографічного дискурсу, наочно демонструючи домінантні цінності епохи, відкриває нові можливості у вивченні трансформацій смислового ядра «універсалій» культури в усій багаторівневості обширу культурних значень. При цьому акценти дослідження зміщуються зі специфіки кіно як мистецтва на особливості використання символічних кодів у знакових системах екранної культури.

Метою нашої статті є виявлення особливостей оперування смисловою матрицею європоцентричної культури ХХ–ХХІ ст. в ситуації «культурного переходу» модерн — постмодерн — after-постмодерн, спираючись на кінематограф як динамічну систему, придатну для інтерпретації категорій «універсального» ряду і трансляції нових смислів.

Кінематограф, що став специфічним мистецтвом ХХ — початку ХХІ ст., адаптує, інтерпретує і репрезентує в образно-знаковій формі за-

гальні підмурки культури, які визначають спосіб осмислення-переживання людиною світу, характерний для того чи іншого історичного типу культури. Тим самим залучення кінематографічного дискурсу, наочно демонструючи домінуючі цінності епохи, відкриває можливості щодо вивчення трансформацій смислового ядра «універсалій» культури в усій багаторівневості обширу культурних значень. При цьому акценти дослідження зміщуються зі специфіки кіно як мистецтва на особливості використання символічних кодів у знакових системах екранної культури.

Отже, задля вирішення поставленої проблеми нам доведеться зосередитись на триєдності завдань:

1. З метою виявлення трансформацій смислової матриці в координатах відповідного часу (XX — початок XXI ст.) й на певному ареалі культури (проєвропейський світ) звернутися до екранних інтерпретацій окремих матричних елементів, оскільки, починаючи з XX ст., екран став метафізичним «дзеркалом», здатним найбільш прямим шляхом унаочнювати сутність і динаміку цих змін.

2. Дослідити зсуви в ієрархії людських цінностей при переході від модерну до постмодерну, враховуючи характерне для кожного з цих типів культури смислове наповнення певних дій, вчинків, актів буття;

3. Виявити актуальні для відповідного часу-простору сутнісні смисли, носіями яких зрештою і стають категорії «універсального ряду». Для визначеності зосередимось на базовій універсалії смерті, репрезентація якої на європейському та американському кінематографі пов'язана з танатологією кіно — поглядом на смерть як образ, символіку та атрибутуку потойбіччя — від давньоміфологічних моделей до експресіоністичних, сюрреалістичних, постмодерних.

До завдань наших розвідок не входить дослідження виняткових можливостей кінематографа в плані художніх засобів виразності для передання особливостей «естетики смерті». Нас цікавлять не стільки різноманітні прийоми у межах екранної естетики, здатні передати метафоричну логіку умирання, а смислове навантаження самого акту виходу з життя в координатах певної культури в тих чи інших координатах історичного часу. Таким чином, вивчення трансформацій смислового ядра екранної смерті та вмирання героя у координатах заданого часу-простору допомагає виявити домінуючі цінності епохи. І навпаки — ієрархія цінностей впливає на оновлення смислового наповнення екранної смерті як елементу наративу.

Нині, коли функції суджень про світ перебирає на себе мистецтво, на тлі тенденцій до візуалізації світу (візуальні мистецтва фотографія, образотворче мистецтво, екранні мистецтва) можна стверджувати: екранне світопізнання генерує ядро нового світовідношення. Ось чому апеляції до екранних, медійних та інших сучасних арт-трансгресій видаються цілком логічними і перспективними. Саме в опосередкуванні екраном здійснюється сьогодні конструктивна рефлексія над різноманітними феноменами культури й виявлення реальних змін, що відбуваються наразі в їх смислового наповненні.

Важко сперечатись з тим, що смислова багатомірність екрана відкриває неосяжні можливості у розкритті нових сутностей онтологічних/базових/ключових фактів культури через екранні інтерпретації фундаментальних категорій картини світу — «універсалій» — від гранично загальних (онтологічних) до світоглядних і конкретно-образних.

З огляду на означене обрана тема видається вельми актуальною.

Можна стверджувати, що за понад сторічну історію розвитку кіно навколо кожного загального знаменника культури утворився відповідний екранний дискурс. При цьому смислове навантаження репрезентованих екраном фактів/актів культури/буття варіативне, тобто не константне. Внаслідок особливостей переломлення свідомістю індивіда стереотипів групової свідомості, кожен автор, зрештою, має власні рефлексії з приводу тих чи інших універсалій культури й обирає відповідний спосіб їх екранного втілення (що детермінується смисловою матрицею, характерною для конкретного типу культури або корелює з нею).

Міжєпохальні злами (злами при зміні епох), будь-які кризові періоди/часи/епохи та пов'язана з ними реформація чинної картини світу й ціннісних ієрархій зазвичай супроводжується насиченням новими змістами «смислової матриці культури». Це означає, що при переході від однієї культури до іншої з необхідністю змінюються смисли подій, фактів, навіть слів.

Кінопроцес наочно демонструє, яким чином у безпосередній залежності від вимог часу знаково оформлюються ціннісні ієрархії, варіюються наповнення смислових матриць культури та формуються/проявляються системи смисловирізнявальних ознак — коди культури в координатах конкретного культурного простору, набуваючи визначеності в параметрах місця і часу — в координатах «де» і «коли».

Продуктивним видається дослідити у знаковому оформленні того чи іншого культурного часу-простору особливості екранних інтерпретацій найбільш експлуатованих кіномистецтвом (і мистецтвом взагалі) універсалій. Наразі серед таких загальноновизнаною є *Смерть*. Проблемне поле танатології та імортології завжди актуальне й затребуване, як у культурологічному, так і в мистецтвознавчому дискурсі.

Зосередження на екранних транскрипціях смерті видається плідним не лише тому, що кіно — єдине з мистецтв, спроможне зафіксувати момент умирання — переходу від життя до смерті, у повній відповідності до відомого вислову Ж. Кокто: «Кіно знімає смерть за роботою» (Ж. Кокто), а й тому, що «...кінематограф відрізняється від інших мистецтв незбагненим тиражуванням смерті», як зазначає М. Ямпольський, звертаючи увагу на імортологічну ілюзію, що створюється цією аккумуляцією симулятивних смертей [6, 179].

Сконцентрувавшись на вимірі екранного прочитання такого фундаментального засновку культури як смерть, з необхідністю слід назвати класичних дослідників цієї теми, серед яких, окрім представників класичної філософської думки (Платон, Августин, К'єркегор, Шопенгауер, Ніцше, Шпенглер, Фрейд, Гайдеггер та ін.), сучасні зарубіжні теоретики (Ф. Ар'єс, Ж. Батай, В. Беньямін, М. Бланшо, Ж. Бодрійяр, Б. Гройс, Ж. Дельоз, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін.). Серед дослідників кіно, що рефлектують на тему кінематографічних ликів смерті, висвітлюючи філософські аспекти проблеми, насамперед слід назвати М. Хренова, С. Добротворського, О. Секацького, О. Кириллову, К. Ісупова та М. Ямпольського, котрий давно і послідовно працює в контексті означеного дискурсу, вивчаючи, зокрема, особливості репрезентацій смерті в кіно як роботу з пам'яттю і часом.

У працях цих та інших авторів проблеми «танатології кіно» розглядалися неодноразово і у різних контекстах. Від концепції «декадентської смертотворчості» в ранньому російському кіно (насамперед у фільмах художника і режисера Євгена Бауера) та персоніфікації Смерті у фільмах німецького експресіонізму до постмодерністської десакралізації феномену смерті й вмирання у сучасному арт-процесі. Спираючись на відому думку Освальда Шпенглера, який вважав, що кожна культура народжується з власним поглядом на смерть, культуролог М. Хренов наголошує: «Ставлення до таїни смерті, таким чином, може навіть слугувати свого рода ключем до ро-

зуміння культури і до створення класифікації її типів» [4, 81].

У спробах проаналізувати особливості ставлення до смерті та атрибутивної символіки її екранних прочитань в системі соціокультурних детермінацій ХХ — початку ХХІ ст., звернімося до значимих прикмет функціонування проблеми у діахронії (в межах означеного періоду).

Як наголошує дослідник філософських і культурологічних підвалин сучасної танатології А. Демічев, «вічна тема» смерті, що століттями осмислювалась у свідомості і культурі як «інше життя», починаючи з Нового часу, стала перед людиною у повному обсязі та гнітючій невирішеності. «"Страх смерті" виявився у підсвідомості — підсвідомості суспільства, підсвідомості культури, підсвідомості індивіда. У цих присмеркових глухих кутах нашого невідрефлектованого «Я» він невтомно провадить свою руйнівну роботу, занурюючи суспільство у пучину стресу, культуру в декаданс, надаючи людині змогу лише сублимувати невротичні позиви, але не насолоджуватись життям» [1, 5].

Кінематограф як специфічне мистецтво «нового часу» взявся за опрацювання екранних адаптацій смерті, щойно здобувши статус мистецтва.

Яскравим прикладом у реаліях культури російського модернізму першого триместру ХХ ст. став період пізнього російського декадентського кінематографа, що асоціюється зі «своєрідною смертотворчістю, де смерть мала безпосереднє відношення і до об'єкта (естетичного), і до методу (художнього)» [2, 45].

Окремої уваги заслуговує персоніфікація Смерті в фільмах іншого модерністичного напрямку — німецького експресіонізму, при формуванні кодів якого суттєвими виявились кілька чинників. Символіка романтизму, страх перед життям у ситуації після поразки у Першій світовій війні парадоксально обернувся для пересічного німця зацікавленістю фатумом, смертю, інфернальністю, жахом, посмертними масками й оживленням неодолюваних сутностей («Столмена смерть» «Носферату. Симфонія жаху», «Голем» тощо).

На тлі політичних змін у Європі 1930-х кіно-авангардні течії, що зародилися у вирі модерністичних напрямів, зазнають утисків, насамперед у країнах, де поширюється шовіністична ідеологія: у Німеччині авангард таврується як «дегенеративне мистецтво», у Радянському Союзі митці-авангардисти (Дзига Вертов, О. Довженко, І. Кавалерідзе) з їх вірою у те, що мистецтво здатне змінити соціальне буття, світ, дістають звинувачень

у формалізмі й формотворчості, у відриві від реальності з наступним примусовим поверненням до «усталеного і традиційного» в неокласицизмі. Тому некрофільські нахили радянської культури 1930-х мають відповідні засади.

Акт загибелі екранного героя як смислового центра у «сталінському кіно» мав нести духопідйомний, пропагандистський смисл, бути результатом самозречення, демонстрацією суцільної відданості ідеалам комуністичної утопії. Хай то буде героїчна загибель в бою або від руки прихованого ідеологічного ворога (поширений мотив для означеного «хронотопу» культури), на символічному рівні така смерть означала офіру на вівтар соціалістичного будівництва (щось на кшталт «будівничої жертви» у масонів) і водночас була шляхом до обезсмертнення.

Відповідно до танатофільських підвалин радянської культури символи, знаки, образи численних фільмів стверджували принципи жертвовної загибелі героя, після якої він ставав сакральною фігурою.

Такий шлях героя через смерть до «вічного життя» відсилає до архаїчної ритуалістики, а саме пов'язаний з прадавнім ритуалом жертви «культурного героя» задля здолання хаосу/гармонізації світу

Віддалення від епохи советизму викриває фальшивість смислових матриць тоталітарного кінематографа, фундованих міфом необхідності людських жертв задля соціалістичної перебудови світу.

«Розпад радянської імперії з її міфом безсмертя знов повертає людину до особистого життя. Образ смерті звільняється від колективного смислу», — пише М. Хренов [4, 76].

Смерть відтепер пов'язується переважно з особистісним буттям. Відповідно змінюються й символічні форми її екранного втілення.

Серед канонічних інтерпретаторів універсалії смерті в сучасному кінематографі слід назвати і таких режисерів, як Сокуров (творчість якого надає розгорнутий/переконливий каталог виразних можливостей екрана у репрезентації дискурсу смерті та вмирання), внутрішньо суперечливий О. Балабанов («Про потвор і людей», «Вантаж 200», «Війна»), некроромантик Є. Юфіт («Прямодходження»).

Залежно від мотивацій звернення автора до кінематографічних репрезентацій смерті (екзистенційні, соціальні, психологічні тощо) відбувається зазвичай відповідна трансляція нових смислів.

Маємо визнати, смерть перетворилась на екранну сутність сьогодення: Інтернет розширив

культурний вуайеризм до нових меж, а розтиражовані на телеекрані натуралістичні репрезентації смерті перетворили її на медіа-подію. Та якщо десакралізація смерті на телеекрані подається як відчуження (через погляд стороннього спостерігача на смерть «інших»), то мистецький кінотвір — навпаки — передбачає емпатичне ототожнення глядача з помираючим героєм. Таке багаторазове «переживання» досвіду смерті є технікою її своєрідного «приручення» (термін Ар'єса), хоча глядач цілком усвідомлює, що на екрані — лише актор і смерть його умовна. У цьому і полягає специфіка «кінематографічної смерті»: загибель екранного персонажа не означає виходу з життя виконавця — актора, який створює цей образ. Означений семіотичний парадокс пов'язаний, зокрема, з такими характеристиками «кінематографічного тіла», як симулятивність, двоєдність його природи. Водночас маємо визнати: тіло на екрані, артикульована маніфестація тілесності, характерна для постмодерну, по суті є поверненням на новому рівні до найбільш архаїчних форм транслявання через природне людське тіло емоцій як оціночних параметрів та смислових підвалин, «запакованих» у грубі вимоги ритуалу.

У тіла є своя танатологія: мертве тіло належить суто предметовому, речовому виміру, адже це — лише «предметна форма людини, якщо можна так висловитися, її матеріальна імітація — симулякр» [6, 186] У знебоженому світі сьогодення, де експертом у справах смерті є не містик, не священик, а прозектор або паталогоанатом, бездиханне тіло є лише знаком людини, знаком, який не може стати засобом комунікації. Він наче виведений за межі соціуму. Тут європейські стандарти демонстрації насилля наближаються до американських, що передбачають відмову від наочного показу атрибутів смерті, натуралізму понівечених тіл у кадрі, (контрприкладом, щоправда, може слугувати фільм «Врятувати рядового Райана»). Поширеною ілюстрацією можуть стати кіно- і теледетективи, де труп, жертва злочинця стають своєрідним вихідним посилком для розкриття злочину криміналістами. Таким чином, розрив, розведення моменту смерті та її наслідків (тіло небіжчика як знак незворотності фіналу) — ще одна «витівка» культури при виконанні функції втамування страху смерті.

З неменшим завзяттям кінематограф візуалізує різноманітні моделі унебезпечення від смерті через адаптацію засновків культури різного рівня — релігійних (невмирушість душі), містичних (переселення душ, життя після смерті),

соціальних (увічнення себе через трудові, творчі здобутки), гендерно-родових (продовження у дітях), медико-біологічних (донорство, трансплантація органів), технологічних підстав «вічного життя» (оцифровка особистості) тощо. Серед суто кінематографічних прикладів пригадується сцена розстрілу мексиканського революціонера у фільмі Ж. Кокто «Кров поета» (1931), де методом зворотної зйомки досягається ефект, який може бути потрактованим як «профанне воскресіння» розстріляного (прийом запроваджено кілька разів поспіль). А за два десятиліття по тому класик кінотеорії А. Базен у своїй статті «Тореро помирає кожен день по полудні» говорить про можливість вороття з кінематографічної смерті шляхом зворотної зйомки, монтажу, режиму багаторазових повторень, описуючи фільм про корриду, що завершується загибеллю тореро, втім, під час наступного сеансу сповнений сил тореро, живий і здоровий, знов виходить на бій з биком. Повторюваність закарбованих на плівку подій, рухів, проявів життя є іншоформою «безсмертя» образів у зацикленому часі нескінченних кінодемонстрацій. Саме такий зв'язок смерті з пам'яттю, рухом і часом спробував продемонструвати А. Рене у фільмі «Минулого року в Марієнбаді» (1961).

Натомість у фільмах представників кінематографічного постмодерну піддається сумніву сама фатальна незворотність смерті. Якщо героїня фільму «Біжи, Лоло, біжи!» (1996) Т. Тиквера наділена трьома життями, відповідно до принципів комп'ютерної гри, де поразку можна виправити у наступному геймі, то у фільмі К. Тарантіно «Кримінальне читиво» (1994) персонажі, вбиті в одному з епізодів, цілком можуть з'являтися у наступних внаслідок своєрідної структури твору. Цей «ігровий» принцип «невмирущості» отримав свій розвиток у екранізації графічного роману Ф. Міллера «Місто гріхів», що був зафільмований 2005 року (режисери Р. Родрігес та Ф. Міллер; Тарантіно — спеціально запрошений режисер). Девід Лінч вибудовує версії заперечення смерті у картинах «Шосе в нікуди» (1997), «Малхолланд Драйв» (2001), «Внутрішня імперія» (2006), використовуючи розщеплення сюжетної структури, принцип взаємозамінності персонажів та паралельних реальностей.

Отже зміна типів культур модерн-постмодерн, пов'язана з переструктуризацією ціннісної ієрархії та оновленням смислової матриці на тлі повного розчарування у пріоритетах попередньої культури, супроводжувалася ствердженням нового «екранного бачення» з артикульованими мані-

фестаціями тілесності, проблематизацією статевої визначеності, тенденціями до тотальної десакралізації й релятивізації цінностей, заповідей, смислів, табу.

Якщо для кінематографа модернізму характерним є вичленування й унаочнення вартостей (моральнісних, політичних, родинних, гендерних тощо), порушення яких у координатах прохристиянської європейської традиції вважалося гріховним, то нині екран свідчить: порушення заповітних табу набувають ознак чи не повсякденної норми. «Не забажай майна ближнього свого, його дружини», «не перелюбствуй», «не створи собі ідола», «не порушуй клятви» тощо. Понад це навіть збереження людського життя, що слід визнати доволі стійкою цінністю у координатах цивілізованого світу, актуалізує суперечливі смисли й ціннісні градації, запаковані у знаково-семантичну структуру.

Усталені/старі смислові матриці в координатах сьогодення викликають дисонанси сприйняття і відповідно мають відносну цінність. Постмодернізм програмно стверджує цю відносність. Тим самим, постмодерновий стиль світоставлення несе небезпеку тотальної реляції, відмовляючись від визначеності ціннісних градацій, які, зрештою, слугують опертям у бутті.

Характерна для культури постмодернізму нівелияція бінарних опозицій (високого і низького, добра і зла, духовного і тілесного, чоловічого і жіночого тощо), поступова девальвація цілісного і ціннісного має наслідком відсутність чинних критеріїв, чітко встановлених правил, що ж вважати мистецтвом і як воно комунікує, тепер їх потрібно постійно винаходити.

Культура та мистецтво стають мозаїчними. Глосарій актуальної візуалістики поповнився поняттями: відеоарт, перфоманс, акція, хеппенінг, ready made (нове творення), Я-проекування. Ці та інші постмодернові арт-практики позбавлені амбіцій щодо збереження у Вічності, декларуючи своє існування «тут» і «тепер». Сучасне мистецтво, позбавлене також снобізму «цехової закритості/герметичності, визнає необов'язковість спеціальних знань, фахової освіти або навичок. Відтак розширюється зона просування в мистецьких сферах людини-крійтора через кураторство виставками, художніми проектами, арт-проекування тощо.

Розгойдування структури попередніх форматів культурної цілісності (у тому числі екранної, аудіовізуальної), генерує трансгресійне contemporary-art, що в інтерактивному режимі

з глядачем прагне безпосередньо вплинути на його свідомість ефемерними діями та подіями, викликати/спровокувати певні емоційні стани. Смысл таких мистецьких трансакцій здебільшого виноситься у концепцію, без підтримки якої програмно не детермінований твір, твір, що не має завершених рефлексій, зяє відкритим смыслом.

Є певна закономірність у тому, що нелінійність процесу вільного розвитку сучасних мистецтв (за відсутності конструктивних філософських виправдань), неможливість уникнення фактора хаотичності, інші чинники цього ж ряду сформували своєрідний, характерний для доби постмодерну стрій свідомості, забарвлений іронічним і дещо наголошеним ставленням до класичних філософських проблем, у тому числі до проблеми смерті. Сказати б, у виявленні різнорівневих змістів цього основоположного засновку культури та їх індивідуальному смыслонаповненні міститься культурометрична симптоматика доби.

Мистецтво модерну було і ціннісним, і смысловим, і змістовним. Натомість ситуація постмодерну, з усіма after- і пост-відгалуженнями, дає можливість розвивати інтерпретації у будь-якому напрямі. Відбувається своєрідна ре-інтерпретація з утворенням нового ціннісно-смыслового ядра, з іронічними акцентуаціями відносності цінностей різного гатунку — від містично-сакральних до звичаєвих. У ситуації маніпулювання уламками різних міфологій, еkleктичного розгортання візуально насичених фрагментів фейкової реальності, легковажного сер-

фінгування по дотичній до багатозначних змістів, що характерні для постмодерну, екран ніби перебирає на себе роль смислової матриці.

Взявши на себе роль носія смыслу, мистецтво нині не лише стверджує розширену фазу побутування, а й стягує/узурпує функцію ціннісно-смыслового вибору, отже оперування смысловою матрицею, сенсомісткими уламками смыслу. Іноді — у поєднанні з повною цього смыслу відсутністю.

Література

1. Демичев А. Философские и культурологические основания современной танатологии / Андрей Витальевич Демичев. — Автореферат дисс. на соиск. научн. степени доктора философских наук — СПб, 1997. — 280 с.
2. Кириллова О. А. Смерть как творчество в раннем декадентском кинематографе / О. А. Кириллова // ХОЛИЗМ и ЗДОРОВЬЕ, 2014. — №1(9). — С. 45–49.
3. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. — Зб. наук. праць. — К., 1996. — 479 с.
4. Хренов Н. А. «Кинематографическая танатология» / Н. А. Хренов // «Отечественные записки», 2013. — № 5(56). — С. 70–95.
5. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реально-го в сучасному культурному просторі : монографія / Г. Чміль, Н. Корабльова ; Нац. академія мистецтв України, Ін-т культурології. — Київ : Інститут культурології НАМ України, 213. — 255 с.
6. Ямпольский М. Смерть в кино / М. Ямпольский // Язык — тело — случай : Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.