

УДК 791.31

СТРАТЕГІЇ ЕВОЛЮЦІЇ НАРАТИВНИХ ФОРМ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ВПЛИВОМ ПРОЦЕСУАЛЬНОГО СВІТОБУТТЯ

Зоя Алфьорова

У статті характеризується еволюція наративних форм в аудіовізуальному мистецтві, розглядаються фактори, що спричинили цю еволюцію, та виявляються ті методологічні принципи, які дозволяють розглянути основні стратегії змін сучасних наративних конструкцій під впливом процесійного світобуття.

Ключові слова: історія, наратив, аудіовізуальне мистецтво, методологія, еволюція.

В статті дана характеристика еволюції наративних форм в аудиовизуальном искусстве, рассматриваются факторы, которые привели к этой эволюции, и обнаруживаются те методологические принципы, которые позволяют рассмотреть основные стратегии изменений современных наративных конструкций под влиянием процессуального миросуществования.

Ключевые слова: история, наратив, аудиовизуальное искусство, методология, эволюция.

The article provides description of the evolution of narrative forms in audiovisual art, discusses the factors that have caused this evolution, and reveals the methodological principles, which allow considering the basic strategies of changes of modern narrative structures influenced by procedural world structure.

Keywords: history, narrative form, audiovisual art, methodological principles, evolution.

Більш, ніж Всесвіт, є тільки історії, які він породжує.

Девіз телеканалу National Geographic

Постановка проблеми. Безумовно, кожна мова – жива система, що самоорганізується та розвивається, долаючи кризи, етапи стагнації тощо. Це повністю стосується і наративів – оповідних структур мови, таких же доволі складних систем, утворених людською культурою упродовж століть. Проблема осмислення власного буття в певних художніх формах за допомогою художньої оповідності виникає ще на початку історії та людської культури. Внутрішня логіка «розгортання» такого осмислення та її наративне оформлення вже на початку цивілізації стали об'єктом наукового дослідження з боку архаїчних протописьменників та мислителів. Стрімка еволюція людського мислення та художнього мислення, зокрема, привела до еволюції художніх мов, їх дифузії та взаємовпливів, що значно ускладнило завдання наукового дискурсу щодо проблеми. Це повною мірою стосується і аудіовізуального мистецтва, поява якого спровокувала значні зміни в еволюції наративних форм. Таким чином, науковий дискурс потребує постійного корегування нашого уявлення щодо принципів побудування наративних форм

в аудіовізуальному мистецтві під впливом змін у людському бутті. На сьогодні, на нашу думку, настав новий етап осмислення зазначеної проблеми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій доводить, що в науковому дискурсі активно дискутується питання осмислення основ буття та його «віддзекалення» у формах оповідності на новітніх методологічних засадах.

Друга половина XX ст. надала змогу подивитися на проблему наративу не тільки в контексті традиційного мовознавства, літературознавства, але з позицій соціолінгвістики, семіотики, теорії комунікації та інших засад новітнього методологічного дискурсу. Від Гадамера і В. Шкловського, Ю. Степанова, Ю. Лотмана до Ю. Кристевої, Р. Барта, А. Тойнбі, Ф. Джеймсона та інших – практично всі представники гуманітарного дискурсу останніх двох десятиліть присвячували свою увагу наративу. Безумовно, вкрай важливі в цьому сенсі є також ідеї синергетики та постсинергетики. Праці синергетиків (В. Аршинова, В. Буданова, В. Князевої, С. Курдюмова та ін.) [4; 8–10], а потім

і постсинергетиків (насамперед І. Данилевського) [7] виявилися «відправною точкою» для новітнього осмислення еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття.

Мета статті – дослідження еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття на межі ХХ–ХХІ ст.

Методологія дослідження спирається на методи, які містяться в працях з мовознавства, теорії і практики мистецтва, теорії екранного мистецтва, зокрема. Особливо цікавими в цьому сенсі виявилися сучасні постсинергетичні підходи, що стали певним «методологічним» підсумком зміни наукових парадигм в осмисленні культури та мистецтва. Ідеї постсинергетики, безумовно, досягають найновіший людський досвід щодо теорії і практики сучасної оповідності.

Як відомо, метафоричність архаїчного художнього мислення ґрунтувалася міфом – універсальною ментальною структурою, що стала первинним і домінуючим смисловим «ядром» для виникнення «простих» за драматургічною конструкцією оповідних структур. Саме міф став архаїчною основою для подальших наративних форм тодішнього суспільства, довівши, що наратив – насамперед лінійний виклад фактів і подій у художньому творі.

Кульмінаційним етапом домінуючого існування метафоричного мислення в художній культурі стало середньовіччя, яке закріпило в існуючому тоді каноні певні закономірності оповідності в різних художніх мовах та формах: від ікони до літературних «прикладів» (examples) та проповідей. Цей канон виявився своєрідною «абеткою» середньовічного метафоричного символізму, втіленому в різних формах наративу. За думку А. Гуревича, «“реалізм” проповідницької літератури отримує свій розвиток у надрах зовсім не реалістичного способу осмислення дійсності» [5, с. 314]. І це важливо.

Поступове звільнення від метафоричності середньовічного художнього мислення, перехід від знання почуттєвих образів до ренесансного інтелектуального художнього знання та ідей гуманізму, що розпочало оперувати поняттями й категоріями, потре-

бувало нової парадигмальної онтологічної основи. Моністична парадигмальна онтологія «простих» систем була характерна для структур оповідності Ренесансу [6; 16]. Художні мови сформовані в межах цієї парадигми відповідали «прямим» взаємостосункам митця з Богом. Художнє мислення було скеровано на формування детермінованих наративів, де причина та наслідок художньої дії стали пов'язані напрямку. Поєднання матеріально-видимого з ідеальним-невидимим у моністичних теоретичних рефлексіях створило основу «монтажного» сприйняття художньої реальності як певного «віддзеркалення» емпіричної, і підготувало підґрунтя для стрімкого ускладнення наративу як у ренесансних художніх формах (архітектурних, літературних, образотворчих), так і барокових. Наратив як механізм збереження дискурсу Нового часу розпочав перетворюватися на доволі розлогу, але внутрішньо суголосну систему, у якій уже проглядалася майбутня класицистична структура. Її особливість – наратив, що завершується повними та безоглядними змінами, де центром є активний культурний герой (або соціальний персонаж), який протидіє насамперед зовнішнім силам і досягає бажаного. Наявність смислового «архісюжету» не виключала присутності великої кількості сюжетних ліній і «мотивів», які ґрунтували цю доволі складну систему.

Кульмінаційними та вкрай цікавими виявилися художні експерименти барокової художньої системи, оскільки бароко створило найскладніші форми традиційної оповідності та заклало основні принципи «монтажного» художнього мислення. У бароковому мистецтві найяскравіше проявилася складність монтажною конструкції за рахунок поєднання безлічі «простих конструкцій» традиційної оповідності між собою. Ми повсюди знаходимо поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур з єдиним смисловим ядром. В архітектурі – ансамблевість та наявність певного зображального «мотиву», які поєднує екстер'єр з інтер'єром, у мистецтві танцю появу складної оповідності було підтримано складною балетною хореографією. Відомо, що дієво-театральні та зображальні художні форми кінця ХVІІІ – по-

ТЕОРІЯ

чатку XIX ст. практично «конструювалися» навколо певного смислового ядра (теми та ідеї художнього твору) відповідно чіткій детермінованості художнього задуму його художньому втіленню. Основним монтажним принципом такого конструювання став славетний принцип єдності місця, часу та дії у межах однієї «складної» художньої форми, заснований не тільки бароковою художньою системою, але й затверджений класицизмом. Детермінованість дії, закрита кінцівка сюжету, лінійність часу, наявність зовнішнього конфлікту, головного персонажу та дія в межах постійно-плинної реальності – всі ці ознаки відповідали *історичності* Нового часу як культурно-цивілізаційній домінанті. Складні наративи скріплялися «атракторами» – смисловими і формальними оповідними акцентами (візуальною або будь-якою іншою «деталлю»).

Тобто певна складна «гра смислами» («мерехтіння смислів» на стику поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур), притаманна бароковій художній системі, досягалася як наявністю певних «смислових атракторів» на перетині сюжетних лінійних оповідальних структур, так і наявністю відповідних візуальних атракторів (ефектів, програмних «обманок», тощо). Цілком об'єктивно художня культура доби класицизму стає певним морфологічним та монтажним «підсумком» розвитку наративу і віддзеркалює зміну онтології: з монізму на дуалізм.

Дуалізм як онтологія Нового часу керується принципами жорсткої детермінації та підпорядкованості, формує принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, що його пізнають. Саме це вкрай підвищило відповідальність Автора за власну нарацію та його конструкцію. Авторизований наратив мав довести не тільки професійне володіння з боку Автора зазначеними принципами конструювання, але й дозволяв (завдяки наявним атракторам) визначити те, що було названо «авторським стилем» у художньому мисленні.

Проте складність людського буття Нового часу не дозволяла художнім мовам описувати його в межах однієї онтології: На противагу дуалізові наприкінці цього періоду виникає плюралізм, за яким усе бут-

тя (а відтак і його «віддзеркалення» в певних оповідних формах) складається з багатьох самостійних, рівнозначних субстанцій, що не зводяться до єдиного начала. Плюралізм, таким чином, розпочинає протистояти монізму та доповнювати дуалізм. Саме плюралізм дозволяє звернутися до «складної» традиційної художньої форми як сукупності простих її елементів (або мови, тексту тощо). І саме ця методологічна основа змінює (як це тепер доводить постсинергетика) умови існування *нового класу наративу* – наративу, де лінійна модальність часу може змінюватися.

Більше того, складність оповідних структур, які розпочинають будувати таку художню форму, потребує від Автора певної *стратегії спрощення*: свідомого (авторського) руйнування певних смислових і конструктивних атракторів та заміщенням їх лакунами. Цей процес був об'єктивно потрібний для певної риторизації оповідності й дозволяв сформуватися «інтерпретаційному полю», де почали існувати не тільки Автор, Глядач (Читаць тощо), але й Критик. Соціальна та художня інтерпретація наративу стала основою майбутньої інтерактивності художньої форми, оскільки несла в собі елементи інтертекстуальності. Тобто лакуни, що почали з'являтися в оповідних структурах і були інструментом риторизації, виявилися тим елементом, який змінив «середовище» (саму структуру), а відтак – і саму оповідність. І хоча лінійність оповідних структур ще зберігається в таких художніх формах, відбувається суттєве спрощення художньої форми та розпочинається новий етап морфо- і формогенезу: літературний роман поділяється на повісті та оповідання; картина формується з етюдів; опера породжує оперету, мюзикл тощо.

Усунення деяких атракторів та поява лакун у художній формі порушує баланс між раціональним та ірраціональним. Відбувається також порушення принципу єдності місця, часу та дії в межах однієї традиційної художньої форми на користь домінування чогось одного. Це своєю чергою порушує чітку детермінованість художнього задуму та втілення (відповідність форми задуму), що призводить до появи ознак перших когнітивних дисонансів. Цей процес проаналі-

зував у своєму докторському дослідженні М. Ямпольський.

Художня критика доби романтизму помічає ці зрушення та трактує їх як «бунт митців», не розуміючи більш глибинні основи зазначених перетворень у надрах розвитку художніх мов.

Доба модерну підводить певний підсумок вичерпаності монізму як парадигмальної онтології. Традиційні художні форми починають виявляти ознаки нестабільності (дисипативності). Лінійність оповідних структур зберігається; але поява в них певних лакун і можливість «вбудовування» цитат збільшується, що робить видимі межі художньої форми хиткими та напівпрозорими, а культурні смисли нечіткими. Це стає підґрунтям для морфологічних дифузій у мистецтві. Також стосується типів наративів – жанрів, і власне наративних форм. Починається «дифузна вакханалія» серед жанрів і форм, а потім створюється підґрунтя для дифузії власне художніх мов (появи кольорової музики, музичного театру тощо).

Швидкість технологічних процесів наприкінці XIX ст. та усвідомлення митцями цих трансформацій спричиняють прагнення створити перші «прості» *«процесуальні» художні форми*: цикл картин; цикл нарисів у межах «традиційних» виразних засобів. Циклічність у наративі підтримується не тільки єдністю композиції, єдиним смисловим «ядром», але й змінами в темпо-ритмічних структурах мови. Фактично наратив такого роду є монтажним за суттю та формою. Це підтверджується і винаходом кінематографа наприкінці XIX ст., який став технологічним віддзеркаленням такого типу наративу. Кінематограф стає теж своєрідним підсумком еволюції наративу.

Відомо, що «архіфільми» напям'ю «калькували» емпіричну оповідність події. Відсутність будь-якого конструювання в цьому першому процесуальному мистецтві новітніх технологій була зрозумілою. Роль Автора в такому процесі була вкрай обмеженою. Але художній авангард початку XX ст. положив цьому край. Авторські наративні форми означеного періоду стали «експериментальною площадкою» для змін у художніх мовах. І оскільки екранна мова була «молодшою»

серед усіх, вона зазнала на початку XX ст. змін, що відбувалися водночас у протилежних напрямках. З одного боку, відбувалися «зміни-становлення», з другого, – «зміни-руйнування». У контексті становлення молодша екранна мова лише формувала свої морфологію та синтаксис, у контексті руйнування – різні авангардні системи активно експериментували з оповідністю, поступово її руйнуючи або роблячи сюжет нелінійним. Такий сюжет мав, як правило, уже відкриту кінцівку, внутрішній конфлікт, кілька головних героїв, основний головний герой втрачав свою активність. Радикальним флангом таких художніх експериментів виявилася відмова від власне сюжетності, формування нестійкої смислової і конструктивної основи з нелінійним часом дії та включенням так званих «випадковостей», що мали деконструвати оповідність як таку.

У художньому авангарді 20-х років XX ст. «процесуальність» художньої форми формується вже за рахунок *«гібридних»* оповідних конструкцій, а це своєю чергою робить художню форму насиченою атракторами та «точками біфуркації». Порушується реалізація принципу модальної лінеарності: минуле–сьогодення–майбутнє. Виникає принцип «нелінійності» художнього мислення. «Процесуальна» художня форма розміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (за винятком кіно). Виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, у сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів.

Художня форма доби художнього авангарду ускладнюється за рахунок не просторових, а часових структур (за формулою «одне місце, але різний час») [1; 12; 13]. Порушується принцип чіткої детермінованості на угоду принципу абсурдизму (смиловому та формотворчому хаосу). У межах однієї художньої форми та в морфологічних елементах усієї художньої культури як системи руйнуються бінарні опозиції: дійсне/недійсне; символічне/матеріальне; людське/нелюдське тощо [2]. Монтажна природа художнього твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на

ТЕОРІЯ

свідомість [15]. Новий для того часу термін «атракціон» нині в контексті синергетичного світогляду звучить актуально, оскільки є одним з основних понять у теорії самоорганізації. Атракціон художнього твору з позиції синергетики означає область розгортання сюжету або область привертання уваги під час художнього сприйняття. Отже, будь-який атракціон – це або фазовий перехід до певної межової області, де звичайні закони, норми та правила перестають діяти, або це реалізація метастабільної критичної ситуації поблизу межі фазових переходів певного типу. Розвиток сюжету можна уявити як послідовний перехід від одного типу атракціону до іншого [15]. Такий погляд на розвиток сюжету повністю збігається із сучасною концепцією розвитку будь-якої складної системи як послідовного переходу від одного атракціону до іншого.

Від «Андалузського пса», «Крові поета» до «Панцерника "Потьомкіна"» та «Землі» – усі ці відомі експерименти з наративом виявили величезний потенціал монтажності як онтологічної основи будь-якої подієвості в будь-якій часовій модальності. Культура повсякденності з її «живими» мовами переплітається в цих експериментах із художньою культурою, руйнуючи межу між ними й це віддзеркалює наратив. Він починає поєднувати оповідні структури, побудовані за канонічно-символічним зразком зі структурами романтичного та модерного зразку. Сфера конкретного й загального теж поєднується між собою. Найрадикальніші наративні форми створюють інтенціональні форми художньої образності, у яких загальність конкретного втрачає свої ознаки й набуває властивостей універсального.

У постмодерній художній ситуації процес руйнації «сміслового» та формотворчого «центру» в художній формі посилюються. Це повною мірою змінює місце Автора в процесі створення наративу: акцент зміщується з індивідуально-особових та соціально-психологічних сенсів авторського буття на дискурсивно-текстологічні. Автор стає в центрі текстового метанаративу й починає припускати різні способи поводження з частинами цього метанаративу. Він стає «модератором», а не Автором (що, власне, і фіксує Р. Барт).

«Процесуальність» художньої форми формується за рахунок «міжгібридних» оповідних конструкцій (тобто цитат з інших художніх форм) і потребує корегентності, тобто налагодження суголосності між її елементами. Це робить необхідним наситити художню форму атракторами та «точками біфуркації». Ця форма ускладнюється за рахунок ускладнення не просторових, а часових структур (за формулою «одне місце, але різний час»). Виникає процесуальний художній простір з безліччю наративних конструкцій (гіпертекст). У контексті розвитку аудіовізуального мистецтва таким «модератором» художнього простору стає телебачення, що генерує безліч структур оповідності, а глядач (слухач тощо) завдяки заппінгу вибудовує «власні смислові ланцюги», власні «інтерпретативні поля». Цей феномен на початку його появи блискуче проаналізувала О. Петровська. Такі процеси стають підставою для виникнення можливості зіткнення «різних світів» в оповідності процесуального художнього простору (гіпертекстуальність), що призводить не тільки до виникнення когнітивних дисонансів, але й прямої симуляції смислів. Поступово ці процеси впливають на смислове «спустошення» художньої форми й перетворення її на симулякр.

Художні процеси із середини ХХ ст. протікають, згідно з принципом поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору, що потребує корегентності. Механізмом самого процесу стають дві стратегії: концептуалізація та риторизація оповідності. В аудіовізуальному мистецтві такі наративи полюбає «Нова хвиля» у французькому кінематографі, американський та британський кінематограф «незалежних», італійський політичний кінематограф та радянський кінематограф 70–80-х років ХХ ст.

«Нелінійність» – це фундаментальний концептуальний «вузол» нової, синергетичної парадигми. Ідея «нелінійності» може бути експлікована за допомогою *idei багатоваріантності*, альтернативності шляхів еволюції (причому множина шляхів розгортання процесів є характерною навіть для одного й того ж «нелінійного» і «від-

критого» середовища, що не змінюється); *ідеї вибору* з даних альтернатив; *ідеї темпу еволюції* (швидкості розвитку процесів у середовищі); *ідеї незворотності еволюції* [4, с. 174–211; с. 195].

Названі ідеї повністю адаптовані кінематографом 90-х років ХХ ст. та його оповідними структурами. Фільм Тома Тиквера «Біжи, Лоло, біжи» та інші постмодерні кінотвори повністю підтвердили живучість ризомних наративів, які базувалися на феномені «нелінійності». Цей феномен полягає ось у чому: по-перше, завдяки «нелінійності» набуває сили найважливіший принцип «розростання малого», або «посилення флуктуації». За певних умов «нелінійність» може посилювати флуктуації. По-друге, такий феномен здатен породжувати певні класи «нелінійних систем» [9, с. 50] «Нелінійність» породжує свого роду «квантовий ефект» – дискретність шляху еволюції «нелінійних систем». По-третє, «нелінійність» означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків протікання процесів [10, с. 50].

Постмодерністські наративи, що з'явилися як у кінематографі, так і на телебаченні наприкінці ХХ ст. певним чином віддзеркалили «автоматичність читання» сучасного Автора-Глядача. Його (наративу) організація за *принципом поєднання гіпертекстуальності та інтертекстуальності одночасно* дозволила Глядачеві стати спів-Автором оповідно-смыслових «ланцюгів» розімкненої процесуальної оповідальності, де постав важливим не результат оповіді, а її процес. Така система одночасно і дисипативна (нестійка), і подібна сама до себе (фрактальна). Вона здатна до самоорганізації, але їй притаманне *поєднання різновекторних смыслових логік та систем оповідності* в межах процесуального художнього простору. Це робить систему такою, що будується на *принципі ентропії (відкритості)*.

На сьогодні, у процесі розгортання інформаційної цивілізації, уточнюється синергетична парадигмальна онтологія. Цей процес називають початком формування *постсинергетики*. Оскільки всі процеси в складних самоорганізуючих системах прискорюються та ущільнюються, до згаданих

синергетичних принципів приєднується новий принцип – *нелокальності*.

У 2003 році в науковому дискурсі виникла квантово-нелокальна концепція І. Данилевського, скерована на осмислення «*новітньої нелокальності*». Учений відзначає: якщо в синергетиці «найменша відмінність у початкових умовах положення системи сприяє принциповій неможливості передбачення шляхів її розвитку» (що корелює з постмодерністською тезою У. Еко про «відсутні структури», «то в межах квантової нелокальності невеличкі відхилення від початкового стану викликають лише невеличкі відхилення від передбачуваного кінцевого» [7, с. 257–258]. Це дозволяє по-новому подивитися на поведінку будь-якої системи й певним чином передбачити її розвиток. Сучасне аудіовізуальне мистецтво практично не оперує «закритими» наративами (наративами з класичною структурою), воно оперує «наративними гібридами», що створені з «наративних гібридів». Вивчення механізмів появи таких оповідних гібридів певним чином дозволяє, спираючись на принцип нелокальності, спрогнозувати «поведінку» «кінцевого» оповідного гібриду.

Тобто постійне онтологічне уточнення розвитку людського буття та відповідні методологічні корективи розкривають перед нами стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні інших тенденцій існування структур оповідності в сучасному аудіовізуальному мистецтві.

Джерела та література

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Еволюція зображальних структур в сучасних екранних формах / А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопад. 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури ; відп. за вип. Н. Кушнаренко. – Харків : ХДАК, 2015. – 280 с. – С. 184–186.
2. Алфьорова З. І. Художній райдерінг як інструмент перетворення зображального простору / З. І. Алфьорова // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Серія] Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків, 2016. – № 1. – С. 6–8.
3. Аршинов В. И. Становление субъекта постнеклассической науки образования / В. И. Аршинов,

ТЕОРІЯ

В. А. Буров, П. М. Гордин // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. – Москва : Прогресс-традиция, 2007.

4. Буданов В. Г. Синергетическая методология образования / В. Г. Буданов // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 212 с.

5. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1989.

6. да Винчи Леонардо. Избранные естественно-научные произведения / Леонардо да Винчи. – Москва, 1955.

7. Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность. – Изд. 2-е, испр. и доп. / И. В. Данилевский. – Москва : Ком-Книга, 2003.

8. Ерохин С. А. Синергетическая парадигма современной экономической теории [Электронный ресурс] / С. А. Ерохин. – Режим доступа : <http://nam/kyiv/>.

9. Князева В. Н. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – Москва : Ком-Книга, 2007. – 232 с.

10. Князева Е. Н. Основания синергетики: синергетическое мироведение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – Москва : ЛИБРИКОМ, 2010. – 232 с.

11. Меськов В. С. Мир информации как тринитарная модель Универсума. Постнеклассическая методология когнитивной деятельности / В. С. Меськов // Вопросы философии. – 2010. – № 5. – С. 65–66.

12. Первишева І. Б. Монтажна естетика як головний спосіб поєднання форми та змісту / І. Б. Первишева // Професійна освіта в галузі кіно-, телемистецтва : матеріали 4 Всеукр. наук.-практ. конф., 13–14 груд. 2012 р. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. – Луганськ, 2012. – С. 84–86. – Бібліогр.: 1 назва.

13. Первишева І. Б. Монтажність як спосіб досягнення нової цілісності в екранній культурі постмодерну / І. Б. Первишева // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. – Луганськ, 2013. – Вип. 25. – С. 208–219. – Бібліогр.: 26 назв.

14. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. – Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2014. – 314 с.

15. Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения : в 6 т. – Москва, 1964. – Т. 2.

16. Эстетика Ренессанса / сост. В. П. Шестаков. – Москва, 1981. – Т. 11.

SUMMARY

The aim of the article is exploring the changes in evolution of narrative forms in audiovisual art at the turn of the Millennium. The research methodology is based on the methods being in the papers on the issues of ontology, theory and practice of art, theory of art culture and theory and practice of montage. This paper, with the support of findings of modern postsynergetic approaches, attempts to present a certain *methodological* result of changes in the scientific paradigms. The authoress argues that since the mid-XXth century, the science has destroyed the theory of linearity time and three-dimensional space. The pluralistic world-view has been reinforced by Postmodern trends in culture and, particularly, in the artistic culture. *Procedurality* of an artistic form is formed by *inter-hybrid* narrative structures. This art form is a programme based on the principle of *nonlinearity* of plastic thinking. This principle is also applied beyond the art form. The study shows that the *procedural* art form is gradually replaced by the *procedural hybrid*. The conclusions are drawn that there emerges the procedural art space with a lot of procedural art forms.

Artistic processes of the mid-XXth century proceeded under the principle of combining determinacy and indeterminacy (chance) in creating the procedural artistic space that needs coherence. The principle of *small quantity accretion* or *fluctuation amplification* is implemented in any artistic system. Synergetics discovers new ontological foundations and principles of processes in different systems. These are the principles of *fluctuation amplification* and *nonlinearity*, the principle of fractal building *simple* forms, thereby fractal building of the *hybrid*. There is also the principle of coherence and emergence of diverse origin art forms. Nowadays, the synergetic paradigm of ontology is being elaborated. This process is called the beginning of forming the postsynergetics; a new principle of nonlocality is joining these synergetic principles.

The practical significance of the study consists in the authoress' revealing the latest trends in forming artistic reality in modern times.

Keywords: history, narrative form, audiovisual art, methodological principles, evolution.