

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв**

Кафедра культурології

**РОЗВИТОК АВАНГАРДНОГО КІНО В КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: здобувачка 4 курсу, 13-411 гр.
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Покотилюк Наталя Вікторівна

Керівник: докторка педагогічних наук,
професорка Лимаренко Л.І.

Рецензент: кандидатка
мистецтвознавства, доцентка
Білик А. А.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти дослідження	5
1.1. Аналіз джерельної бази.....	5
1.2. Авангард як художньо-культурний феномен.....	7
РОЗДІЛ 2. Авангардний кінематограф у контексті європейського культурного процесу	13
2.1. Естетико-культурний аналіз авангардного кіно	13
2.2. Національна специфіка європейського кіноавангарду	17
ВИСНОВКИ	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	25

ВСТУП

Актуальність теми. Кінець XIX – перша половина XX століття у культурологічній науці позначається як епоха модернізму. Це був час активних творчих пошуків, мистецьких експериментів та відкриттів, стрімкої появи і несподіваних згасань художніх стилів та напрямів. Також це був час народження і становлення нового мистецтва – кінематографа, що відразу здобув мільйони прихильників по всьому світі.

Епоха художнього авангарду подарувала світові низку яскравих феноменів, як особистостей, так і неперевершених мистецьких явищ. Належної дослідницької уваги заслуговує європейський авангардний кінематограф, експериментальний та креативний за своєю суттю. Чимало видатних світових режисерів та акторів пройшли школу авангардного кіно і відкрили для себе багато цікавих моментів, що вплинули на подальший розвиток кіномистецтва.

Актуальність кваліфікаційної роботи зумовлена потребою в дослідженні світового художньо-культурного процесу, зокрема авангардного кінематографа, що заклав підвалини режисерського, авторського, арт-хаусного кіно.

Питання авангардної культури та кінематографа першої третини XX століття перебуває в дослідницьких пріоритетах низки зарубіжних та українських учених мистецтвознавців, культурологів, істориків.

Зазначена проблема знайшла своє відображення у наукових розвідках Е. Алієва, О. Мусієнко, Д. Попова, О. Савельєвої, М. Стебакова, М. Хренова, А. Якимович та ін.

Вищезазначене зумовило вибір теми кваліфікаційного дослідження: **«Розвиток авангардного кіно в культурі першої половини XX століття».**

Мета роботи – окреслити розвиток авангардного кіно в культурі першої половини ХХ століття.

Відповідно до мети дослідження визначено його основні **завдання**:

- проаналізувати джерельну базу дослідження;
- розглянути авангард як художньо-культурний феномен;
- здійснити естетико-культурний аналіз авангардного кіно;
- визначити національну специфіку європейського кіно авангарду.

Об'єктом кваліфікаційної роботи є європейський художній авангард.

Предметом дослідження є авангардний кінематограф першої половини ХХ століття.

Методи дослідження. Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань було використано загальнонаукові та культурологічні методи, а саме: систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, порівняння та аналогія, аналіз і синтез, системно-структурний метод.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та окремі підрозділи дослідження було обговорено на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 23 найменувань.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерельної бази

У статті Е. Алієва «Авторський кінематограф та його особливості» розглядається «французький авангард» як напрям у розвитку кінематографа в протигагу комерційному кінематографу. Також, аналізується народження авторського кіно і його зв'язок з представниками «Нової хвилі». Робиться висновок, що режисер є ключовою фігурою всього кінопроцесу і автором фільму» [1, с. 132].

Робота М. Хренова присвячена естетиці художнього авангарду. Автор переконаний у тому, що один із найзначніших феноменів ХХ століття – художній авангард – все ще залишається недостатньо вивченим і теоретиками, і істориками мистецтва. ХХ століття у сфері мистецтва стало століттям теорії. У мистецтві цього часу активізувалась аристотелівська традиція, а саме, традиція створення поетики.

Але М. Хренов доводить, що активізація цієї традиції не виключає також платонівську концепцію, а ця традиція пов'язана з іншим розумінням мімесису – не як наслідування реальності явищам та їх відтворення, а як розуміння чуттєвих образів мистецтва відповідно до того, що сьогодні у психології, мистецтвознавстві та естетиці позначається як архетип. Спираючись на аналітичну психологію К. Юнга, автор показує, що поетика авангарду пов'язана саме із платонівською традицією. У науковій статті також порушується питання потреби мистецтва ХХ століття, зокрема авангардного, у синтезі видів мистецтва. Однак дослідник розглядає питання синтезу не з мистецтвознавчої, а з культурологічної точки зору. Він зазначає, що синтез видів мистецтва одночасно є й синтезом різних культур [19, с. 132].

Звертаючись до проблеми руху у творчості, М. Стебакова розглядає значення теми руху у творчій спадщині Олександра Колдера та Фернана Леже, обмеженій 1920–1930-ми роками. Дослідниця підкреслює важливість звернення названих митців до кінетичної скульптури і кіномистецтва. Автор статті акцентує увагу на перехідному періоді розглянутих художників від роботи з просторовими видами мистецтва до роботи з просторово-часовими. Тема цирку у їх творчості пов'язана з ідеєю руху і може трактуватися як елемент гри. У науковій розвідці проводиться порівняльний аналіз робіт двох майстрів авангарду, пов'язаних із утіленням ідеї руху. Звернення до теми цирку стало для цих авторів платформою, яка спонукала їх до роботи з новими для початку ХХ ст. засобами вираження [17, с. 174].

У науковій статті Д. Попова визначається вплив науково-технічних досягнень на початку ХХ ст. на авангардне мистецтво. Простежуються основні напрями впливу науки на авангард: насамперед, це запозичення художниками аналізу та синтезу як провідного творчого методу.

На наш погляд, цікавою є думка автора з приводу того, що «Художня матерія» розкладалася на найпростіші елементи, властивості яких детально досліджувалися і демонструвалися публіці, потім із елементів синтезувався новий твір, тим самим відкидалося наслідування природи, копіювання реально існуючих об'єктів. Новий твір мав нові властивості, що виникли в результаті експериментів. Авангард також наслідував науку в безперервному самооновленні, прагнучи розвиватися так само динамічно, проте авангардистам не вдалося виявити значення найпростіших художніх форм, які можна було інтерпретувати по-різному, результатом стало виникнення постмодерного мистецтва [12, с. 58].

Поділяємо наукові позиції української кінознавиці, педагога Оксани Мусієнко, які вона виклала у книзі «Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття». Автор репрезентує

теоретичне осмислення модерністських і авангардних пошуків ХХ століття. О. Мусієнко підходить до питання модерністського і авангардного кіно з позицій авторського кінематографа, не обмежуючись між тим аналізом пошуків й експериментів виключно в кінематографічній сфері, звертаючись до найбільш показових проявів певного напрямку або течії також і в інших мистецтвах, і навіть ширше – репрезентуючи в цілому загальнокультурне й загальномистецьке тло. Зрештою, модернізм і авангард розглядаються не стільки як мистецькі напрями, скільки як культурні феномени» [8, с. 180].

У контексті теми нашого дослідження вважаємо за необхідне розглянути авангард як художньо-культурний феномен.

1.2. Авангард як художньо-культурний феномен

Український науковець Г. Погребняк зазначає, що «на початку ХХ століття модерністське прагнення виправдати й утвердити превалювання мистецької форми над змістом реалізувалося у домінуванні суб'єктивного, часом навмисне деформованого світосприйняття й абсурдного світовідтворення, над об'єктивним, що водночас зумовило трансформацію реалістичної авторської моделі творчості. В авторській моделі модернізму творець як носій особистісних властивостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави вести мову про специфічне, властиве тільки йому, відображення художньої картини світу» [10, с. 289].

Тож, не можна не погодитися з думкою науковців, які переконані в тому, що авангард початку ХХ століття зробив відкриття – вивів мистецтво за межі презентаційно-музейного простору в життя, зробивши його інструментом художника-теурга, перетворювача дійсності. Символісти на

духовній основі та конструктивісти у матеріалістичному ключі затверджували художнє перетворення навколишнього світу, ставлячи естетичні засади на промислово-виробничі рейки. Епоха творчості почала набувати конкретних обрисів. Проте новаторський дух першовідкривачів авангарду розчинився у саморефлексії модернізму. Гегелівський абсолютний дух, що втілювався і дійшов до меж свого власного уявлення в мистецтві до початку ХХ століття, так і не прийшов до себе в новому синтезі перетвореної мистецтвом технократичної дійсності та сутнісних основ художньо-естетичної свідомості [4].

Таким чином, в експериментах авангарду творилося не лише мистецтво. Слушною є думка, що авангард руйнував кордони між художнім та нехудожнім. Отже, він був набагато більшим ніж мистецтво. В новітніх експериментах авангарду втілювалася творчість культури, загалом [19, с. 144].

Поділяємо думку науковця А. Якимовича, стосовно того, що класики та родоначальники авангарду (від Матісса до Кандинського) причетні до становлення нового міфу. А до його розквіту належать як лідери, так і відступники найсильнішого та універсального руху високого авангарду, а саме, сюрреалісти та близькі до них художники та мислителі (Ж. Батай, А. Арто, Л. Бунюель та ін.). Але у рамках європейського авангарду першої половини ХХ ст. цей проект альтернативного антропоморфізму постійно нейтралізувався характерним і дуже завзятим європейським лого та культуроцентризмом. Це добре видно у рафіновано-філософському мистецтві Сартра, Камю та європейських художників, близьких до екзистенціалізму, на кшталт А. Джакометті та Ф. Бекона [23, с. 29–30].

У контексті нашої роботи цікавою є позиція українського мистецтвознавця Л. Іщенко, який підкреслює, що «...художники-авангардисти своїми теоретичними роботами і, в певному сенсі, «революційними» практиками, в інтелектуальному та естетично-

візуальному плані сприяли формуванню сучасного актуального мистецтва, позаяк створили для нього фундаментальну платформу. Такі тотальні жанри та напрями, як ready-made, або мистецтво об'єкту (інсталяція); мистецтво дії, мистецтво процесу – перформенс; відео-арт, тощо зароджувались саме в період авангардистських настроїв і були спрямовані на проникнення мистецтва на ті території, які раніше вважались забороненими. Мистецтво опинилось у публічному просторі й проголосило маніфест нової ідеї мистецтва заради мистецтва» [3, с. 230].

З нашої точки зору, не можна залишити поза увагою наукову позицію дослідника А. Якимовича. Він зазначає, що критика та демонтаж цивілізаційних надцінностей (сенса, істина, краса, добро та ін.) стають головними завданнями на переході до високого авангарду (наприклад, у мистецтві дадаїстів 1915–1920 рр.). Зрозуміло, що в конкретних історичних умовах часу ударні сили авангарду були звернені проти буржуазно-капіталістичної цивілізації (звідси і схильність до нібито марксистської, а насправді скоріше анархістської риторики в текстах дадаїзму, конструктивізму, сюрреалізму). Але авангард стилізує свій антицивілізаційний натиск як пафос тотального заперечення та висміювання гуманізму та цивілізації, загалом. Такі інвективи Т. Тцара проти розуму і провокаційні квазіфілософські висловлювання німецьких дадаїстів на користь війни і проти миру – у ті роки, коли масові настрої у суспільстві стали переважно пацифістськими. Міфологізована Людина класичної культурної традиції, віддана добру, культурі та розуму, стає мішенню отруйних та гірких знущань В. Зернера [23, с. 25].

Доречно підкреслити, що авангардисти, як правило, не мали спеціальної наукової освіти і були знайомі з наукою ніби збоку, та все ж вони досить чітко формулювали для себе, в чому полягає специфіка наукових методів і завдяки чому наука та техніка досягли таких вражаючих результатів. Насамперед, авангардисти звернули увагу на

аналітизм, властивий науці. Наука, як їм уявлялося, безупинно роз'єднувала матерію на дедалі більш прості складові елементи, детально виявляючи властивості кожного з них. Потім наставала стадія синтезу, коли виявлені та досліджені прості елементи комбінувалися наново, дозволяючи створювати нові системи з новими властивостями у вигляді технічних конструкцій, що служать людині [12, с. 59].

Поезія і філософія А. Бретона і П. Елюара, живопис і кіно А. Массона, С. Далі, Л. Бунюеля являють собою перший, цілком дозрілий приклад «парадоксу парадигм» у ХХ ст. Сюрреалізм програмно апелює до підсвідомих, тілесно-біокосмічних, тваринно-еротичних та імморально-агресивних смислів та енергій, що рішуче протистоять культурній антропоморфності та самосвідомості *Homo Sapiens et Moralis*. Саме на стадії високого авангарду народжується таке явище, як визнана суспільством класика нового мистецтва, зближення з музейністю та поява соціально-інституціоналізованих культових постатей «класиків ХХ століття», якими є Пікассо, Джойс, Кафка, Т. Еліот, Матіс, Шагал, Кандинський та ін. Суспільство та радикальні новатори вперше в історії авангардизму роблять крок назустріч один одному [23, с. 26].

Серед теоретиків нового мистецтва особливу активність виявляли провідні представники українського та російського авангарду, які залишили по собі значну кількість програмних творів, що є свого роду коментарем до їхньої творчості та її обґрунтуванням. Пильної уваги в даному випадку заслуговує творчість В. Хлебнікова, К. Малевича, В. Кандинського, Д. Бурлюка як найвидатніших діячів авангардного мистецтва, але відзначимо, що аналітикою на зразок наукової методології займалися не тільки вони, але й багато менш відомих авангардистів, які намагалися виявити властивості художніх елементів та побудувати на підставі проведеного аналізу свою власну художню систему [12, с. 59].

Український науковець Л. Іщенко, займаючись дослідженням експериментів художників в авангардистському кінематографі 1920-х років, логічно обґрунтував, що «...авангард в історії візуального мистецтва постає в якості неоднозначного явища, і ця неоднозначність викликана насамперед пошуками та експериментами, спрямованими на дослідження засобів екранної виразності (кіноавангард) з метою винайдення специфічної кіномови, відмінної від традиційних мов інших видів мистецтва» [3, с. 221].

Тож, авангард став відігравати роль аргументу в антропній легітимації культури, причому майже виключно західної культури. Авангард був поставлений до тих надцінностей (християнство, Відродження, Просвітництво, гуманізм), які нібито підтверджували рух духовної людини до досконалості, свободи, самопізнання, влади над реальністю. Те, що для батьків-засновників авангарду було проблемою та тривожним питанням, перетворилося завдяки зусиллям музеїв, університетів та культурного арт-бізнесу на однозначний пафос людської культурності та легітимацію влади та панування антропокультурного над усіма іншими засадами [23, с. 32].

«Авангардисти були свідками того, як високоморальна, класична Європа активно знищувала себе у світових війнах. Бунт свідомості європейської інтелігенції був виправданий жахливою реальністю, яка винищувала все на своєму шляху, включно з духовністю та вірою в утопічне майбутнє. Художники спалювали на жертвовному вогні класичну систему в ім'я «вільного», не скутого правилами мистецтва. Представники авангарду, які активно досліджували актуальні теоретичні питання і займалися експериментальними практиками, привнесли нові сенси у розуміння мистецького об'єкту, – ті, що цілковито відображали інтелектуальне та естетичне бунтарство. Цей процес досяг апогею насамперед у мистецтві кіно» [3, с. 226].

Надалі доречно розглянути авангардний кінематограф у контексті європейського культурного процесу, що ми й зробимо у другому розділі кваліфікаційної роботи, а розпочнемо це зі здійснення естетико-культурного аналізу авангардного кіно.

РОЗДІЛ 2

АВАНГАРДНИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

2.1. Естетико-культурний аналіз авангардного кіно

Вивчаючи сучасні проблеми художньої освіти в Україні, Л. Іщенко зазначає: «Розглядаючи проблематику авангарду в кінематографі 1920-х, необхідно розуміти, що цей вид мистецтва знаходився на етапі зародження. Кіно перебувало у конфлікті пошуку самоідентичності в якості виду мистецтва. Найвиразніші приклади авангарду спрямовані на відверту відмову синтезувати кіно з такими важливими видами мистецтва як театр, література та живопис» [3, с. 222].

Український науковець Е. Алієв, досліджуючи авторський кінематограф та його особливості, підкреслює: «Авторське кіно протягом ХХ століття і до теперішнього часу є одною з небагатьох форм протистояння масовій культурі. Жан-Люк Годар вважає, що комерційне кіно чинить насильство над глядачами, а режисер Жанна Лабрюн зазначає, що масовий кінематограф не здатний знищити авторське кіно. Зазвичай, авторські фільми це кіно інтелектуальне, не для всякого глядача. Тому ці фільми показують не у всіх кінотеатрах. Зазвичай, такі фільми хочеться переглянути кілька разів, тому що з першого разу все дрібниці вловити практично нереально. У цих фільмах багато символів. Авторське кіно відноситься до елітарної культури. Воно змушує глядача задуматися над своїм життям, над своєю поведінкою і над тим, що відбувається навколо нього. Авторське кіно – це кіно, яке цілком робить сам режисер. У цьому кіно головне місце займає ідея творця. Режисер ставить за мету не отримання вигоди, а донесення до глядача своїх поглядів, переконань. Режисерові не доводиться замислюватися про те, чи сподобається

масовому глядачеві його фільм» [1, с. 133–134]. Поділяємо думку автора, який вважає, що авторське кіно – це складний феномен, який сприяв розвитку світового кінематографа.

Докторка мистецтвознавства Г. Погребняк, визначаючи світоглядні засади художнього відтворення картини світу та створюючи модель інтелектуального авторського кіно, ставить акцент на факті того, що «...представники режисерського кіно використовували основні засоби кіномови: поділ сцен на короткі фрагменти, зняті планами різної крупності, чіткі ракурси, раціональну композиційну побудова кадру. Особлива увага приділялася застосуванню так званого «географічного» експерименту К. Кулешова. Робота акторів-героїв (їх міміка, жести, погляди) в сусідніх кадрах організовувалася у такий спосіб, щоб у монтажі створювався візуальний ефект безперервності дії в єдиному кінематографічному просторі» [11, с. 28].

«Авторське кіно здатне запропонувати нову, іншу картину світу, власну метафізику, за допомогою яких можна «препарувати» буття і проблеми соціуму і його представників. Саме філософська основа сприяло виявленню авторського кіно. Творчість майстрів і філософський підхід до відображення реальності свідчить про те, що природа даного виду мистецтва відобразило значимість філософської складової. Становлення авторського кіно пов'язано з першою і другою хвилею авангарду. У 20-х і 30-х роках ХХ століття, група французьких діячів кіно на чолі с режисером Луї Деллюком (Ж. Дюлак, М. Л'Ербье, А. Ганс, Р. Клер, М. Рей, А. Шомет і ін.) іменувала себе «Авангард». Вони виступали на противагу комерційному кіно, закликали розкривати суть фільму, вважали, що кінематограф повинен розмовляти з глядачем власною мовою» [1, с. 132].

Цікавою є думка Г. Погребняк з приводу того, що «...категорична відмова від механічної, безвідносної фіксації образу світу й водночас відверте прагнення розкрити в ньому нові незвідані грані, прагнення

глибокого проникнення в сутність відображуваних явищ дійсності було притаманним класикам радянського кіномистецтва С. Ейзенштейну, Вс. Пудовкіну, Дз. Вертову, О. Довженку, І. Кавалерідзе. Їх кінематограф увійшов в історію кіно як «режисерський». Названі митці, відображаючи тогочасні умонастрої суспільства, тим не менш утверджували своє розуміння дійсності, власне ставлення до конкретного факту історії, особисте сприйняття світу, що постійно змінювався під впливом революційних перетворень» [10, с. 292].

Слід зазначити, що у кіноавангарді усі явища і терміни набувають нових сенсів та трактувань. З наукової позиції Л. Іщенка «...у контексті цих «містичних перевтілень» режисер виступає в якості художника. Тут і виникає питання стосовно ідентичності художника. Якщо ми маємо на увазі художника у класичному розумінні слова, то це перш за все живописець, графік або скульптор, тобто митець, обов'язковим атрибутом якого є пензель, або як мінімум олівець. Але Модерн змінив стосунки художника з мистецтвом. Художник почав більш активно рефлексувати явища оточуючого світу, граючись з напрямками, течіями і жанрами, перетворюючись на митця вільного, визволеного від усіляких заборон (у тому числі політичних, ідеологічних тощо)» [3, с. 224].

Теоретики кіномистецтва (А. Базен, З. Кракауер та ін.) від самого початку надавали особливого значення тому фундаментальному чиннику, що мова кіно може будуватися, по-перше, як машинний запис деякої візуальної реальності, що не спрямовується волею художника, по-друге, як не обмежений здоровим глуздом і розумом вільний політ фантазії, що набуває завдяки специфіці кіно недоступної для інших мистецтв магічної сили наочності. Кіно виявилось засобом, що умів фіксувати реальність небувало достовірним способом і в той же час робити зримими і реальними як немислимі і неможливі речі. Парадоксальне та усвідомлене поєднання смислових пластів поза контролем розуму та моралі (випадок,

фантазія, підсвідомість) з пафосом антропного порядку та норми (добра, істини тощо) слід розглядати як центральну епістемологічну проблему кіномистецтва і, водночас, як ключове питання авангардизму [23, с. 24–25].

Видатний режисер С. Ейзенштейн об'єктом авангардних проєктів робить один з предметних видів мистецтва – кінематограф, який у силу самої своєї природи мав виходити саме з предметності, отже, з принципу мімесису. Відповідно, із цим у С. Ейзенштейна пов'язана проблематика синтезу, яка його, як і В. Кандинського, дуже цікавила. Виникнення та становлення кінематографа, здається, порушувало намічену програму розвитку пластичних мистецтв, пов'язану із виникненням абстракціонізму. Досвід кіно свідчить: відчувши рух у бік безпредметності, культура ніби спохоплюється, викликаючи до життя альтернативну стихію, яка повертає до ранніх шаблів художнього розвитку, тієї фази розвитку, яку Гегель називає символічною фазою становлення Духа. Ситуація свідчила про виняткову ситуацію художнього життя, для якої були характерні і ретроспективні процеси, і процеси, звернені в майбутнє [19, с. 135].

Нові лінії та пластичні рішення, конструювання нової художньої реальності у швидко механізованому світі – ось що стає головним у мистецькому сприйнятті творців початку ХХ століття. Фернан Леже, Сальвадор Далі, Марсель Дюшан, Олександр Родченко привнесли до кінематографа ідеї образотворчого мистецтва, свою естетичну оцінку дійсності [4].

Л. Іщенко зазначає, «...що художні кінотвори 20-х не втрачають своєї актуальності у сучасному мистецтві і що, саме авангардистські доробки В. Еггелінга, Г. Ріхтера, М. Рея, і звичайно, М. Дюшана та Ф. Леже стали початковою платформою для кіномитців, які, в свою чергу, почали активно експериментувати у 60–70-х, під час поширення доступної відеотехніки, яку можна було придбати за помірну ціну. Початково ж художникам просто не вистачало формату полотна. Їхні кіноексперименти насправді у

незначній мірі вплинули на подальший розвиток кінематографа: ці твори нагадують радше відео-арт, аніж кіно, і представляють собою рухомі зображення, дотичні до проблематики ритму, руху та оптичних явищ в цілому. Крім того, технічні аспекти монтажу та кінотехніки активно досліджувались авангардистами, що спричинило відкриття нових можливостей побудови екранної композиції» [3, с. 226].

Предметом нашого подальшого дослідження є визначення національної специфіки європейського кіноавангарду.

2.2. Національна специфіка європейського кіноавангарду

Будучи продуктом національно-культурної ідентичності, що базується на системі цінностей певного суспільства, його традиціях, морально-етичних установках, спільній історії, специфіці національного гумору, етнографічній екзотиці тощо, кінематограф, безперечно, є ефективним механізмом самоідентифікації культури.

У своєму науковому дослідженні Е. Савельєва підкреслює: «Одним із показників успіхів на шляху культурного самовизначення, на наш погляд, є наявність національних кіношкіл з ознаками, що чітко впізнаються. Однак, як показує історія кіно, шлях самовизначення тернистий і вкрай неоднорідний за підсумками. Слід зазначити, що історична реконструкція етапів розвитку світового кінематографа істориками кіно ХХ ст. (Ж. Садуль, Е. Тепліц, Д. Лоусон та ін.) у його інституційних, виробничих та художніх зрізах не передбачає звернення до труднощів цього процесу. Здебільшого акцентують значення культурно-національної складової кіномистецтва нинішні кінознавці [15, с. 94].

У 1920-ті роки з'являються національні кіношколи, різні настільки, наскільки були різні їхні світоглядні інтереси та творчі настанови. Разом із тим, до середини ХХ в. приналежність до тієї чи іншої європейської країни

демонструється не так навмисним педалюванням етнографічної специфіки, як сукупністю художніх досягнень, представлених у спільне користування. Подібне освоєння нових засобів виразності, «закріплених» за конкретною національною кінематографією (у формі німецького експресіонізму, італійського неоралізму чи французького авангарду) автоматично виділяє їх у загальному європейському кінопросторі. І, як зауважимо, за освоєнням тих чи інших засобів певною мірою стоїть специфіка національно-культурного менталітету, орієнтує кінематографічний інтерес, тобто, «адресність» погляду [15, с. 96].

У контексті тематики нашої роботи важливо наголосити, що «...в французькому кіно авангард виходив з естетичних та концептуальних засад імпресіонізму, котрі культивували натуралістичність у кадрі (Ж. Ренуар, «Дочка води»). Дадаїзм також не залишився байдужим до кінопроцесу, що підтверджують експерименти Марселя Дюшана, втілені в одному з найважливіших авангардистських творів під назвою «Анемічне кіно» (1925). У Німеччині кіно пов'язують з абстрактними графічними композиціями В. Еггелінга «Діагональна симфонія» (1931), «Горизонтальна симфонія» (1924); «Паралельна симфонія» (1924); з ритмізованими зоровими побудовами Г. Ріхтера «Ритм 1921», «Ритм 1923» та «Ритм 1925» (назви, відповідні рокам створення), але найбільш характерними експериментами німецького кіно слід вважати повнометражні експресіоністські стрічки, – такі, як «Кабінет доктора Калігарі» Р. Вине (1920)» [3, с. 227].

На глибокі переконання Є. Тепліца, у французькому кіноавангарді можна виділити три основні напрями пошуків. Перший, що продовжувало дослідити Деллюка, – це імпресіоністичний напрям в особі Жермена Дюлака, Альберто Кавальканті, Жана Ренуара та Димитрія Кірсанова. Другий – екстремістський напрям, представниками якого були прихильники «чистого кіно»: Анрі Шометт, Фернан Леже, Франсіс Пікабіа та певною

мірою (в «Антракті») Рене Клер. І, нарешті, третій напрям, що виник пізніше перших двох, – це сюрреалізм на чолі з Луїсом Бунюелем та Маном Реем [18, с. 266].

Франція, відкриваючи сторінку історії кіно, наводить приклад цілком плідної боротьби за кінематографічну незалежність. Серйозним досягненням, яке затвердило французьку кінематографію як художнього лідера світового кінопроцесу, стає авангардний експеримент. За його допомогою здійснилися національно-культурні амбіції французького кіно 1920-х років та були накреслені форми художнього протистояння голлівудській моделі. Замість стандартизації долю кінематографії визначили такі яскраві та різноманітні напрями кіноавангарду, як кіносюрреалізм (екранне втілення фантазій, снів та асоціацій), «чисте кіно» (досвід виключно візуального переживання), кіноімпресіонізм (що досягає ефекту мінливості та плинності дійсності). У 1930-ті роки результатом французького кінематографічного мислення стає «поетичний реалізм», який відновив «правду життя». Його естетику відрізняє і тонкий естетизм, до якого тяжіє французька культура, і раціоналізм гармонії між справжністю і поетичністю, що встановився під впливом французького натуралізму і романтизму XIX ст., і досконала пластичність візуального ряду, що формувалася під впливом імпресіонізму та авангарду [15, с. 96].

Українські кіномитці обґрунтовують, що «...досвід французького авангарду представляв собою значну естетичну цінність: він став справжньою майстернею візуальної кіноспецифіки, і саме він згодом вплинув на розвиток усього світового кіномистецтва. Історики кіно виділяють один із перших експериментів авангарду – «Механічний балет» (1924) кубіста Фернана Леже, створений у співпраці з американським режисером Дадлі Мерфі. У своєму кінотворі Леже працював над естетикою візуальності об'єктів та епізодів, котрі мають певний ритм і відносний порядок. З цього приводу художник писав: «Я взяв звичайні речі

і переніс їх на екран, даючи їм рухомість та швидкість, розраховану і дуже доречно». Саме рух унаочнює головну концепцію механічності світу і ритмічність статичних і динамічних об'єктів» [3, с. 228–229].

Т. Левіна у науковій статті «Есенціалізм кіноавангарда» доводить, що французи рухалися від сюрреалізму та кубізму і запропонували суто абстрактні образи. Щодо цього цікавим є фільм Фернана Леже «Механічний балет», який показує кубістичний бекграунд режисера (власне, це був єдиний фільм художника). Деякі кадри в ньому – звичайні зйомки, решта – «анімовані» кола та трикутники, які по ходу фільму перемішуються один з одним, або анімація фігуративних елементів – наприклад, відокремлені від тіла ноги з магазинної реклами, що перетворюються на абстракції. Головна ідея Леже – перетворити звичайну фотографічну реальність на прості образи чи форми. Незважаючи на те, що образи фільму в якомусь сенсі нескоординовані, наративна структура реалістичних фільмів була подолана [5, с. 170].

Анімований «Кубістський Шарло» у фільмі Фернана Леже та Дадлі Мерфі, за рахунок «самостійності» своїх рухів на екрані, створюють схоже враження гри, як і кінетична скульптура Олександра Колдера. Таким чином, елемент гри, що виявляється як у роботах Фернана Леже, так і в роботах Олександра Колдера, пов'язує творчу спадщину двох майстрів авангарду 1920–1930-х рр., що підтверджується зустріччю, яка переросла в дружбу, Фернана Леже та Олександра Колдера на цирковій виставі останнього [17, с. 177].

Кінематограф Німеччини, у свою чергу, знаходить творчі ресурси для того, щоб запропонувати особливий формат інтересу до світу. Його унікальність виявилася, наприклад, у кіноекспресіонізмі 1920-х років, який відбив особливу – відмінну і від творчих завдань Голлівуду, та від інших європейських кіношкіл – чутливість німецького духу до ірраціонального, до глибин людської природи. Поетика цього продукту національно-

культурної самобутності внесла до скарбнички художнього досвіду кінозасоби, що дозволяють передати інфернальний бік природи людини [15, с. 96].

Щодо національного італійського кіно, то, безперечно, його візитною карткою стає неореалізм, що запропонував досвід прилучення до пересічної повсякденності простої людини.

Підтвердження цієї думки знаходимо у науковців, які переконливо доводять, що формування італійського неореалізму відбувалося безпосередньо з історичними колізіями 1940-х років і стало вираженням національно-патріотичної самосвідомості. Такі базові засади естетики неореалізму, як «правда життя», її справжність і людяність, а також національна традиція та досягнення художньої культури (літератури, театру, живопису) докорінно заперечували голлівудську модель [15, с. 96].

Л. Іщенко акцентує увагу на тому, що «...у соціокультурному плані авангард став інтелектуальною опозицією комерційному кінематографу, котрий прийшов до заляканої жахіттям війни Європи з «життерадісної» Америки. У свою чергу, американська кіноіндустрія пропонувала глядачу не думати і намагатись зрозуміти, а просто споглядати, відпочиваючи від доволі нелегких буденних подій, і отримувати значну кількість позитивних емоцій. Стрічки з «могутнього» Голівуду просто заповнили кінотеатри Західної Європи, що призвело до банкрутства численних європейських немасштабних кіностудій. Відповідно, яскраве та доволі продуктивне пожвавлення європейських режисерів спричинило експерименти авангарду» [3, с. 223].

Отже, самовизначення європейських кінематографій у першій половині ХХ ст. відбувається в умовах вимушеного балансування між економічними інтересами та художніми пошуками, а також у протистоянні голлівудським стандартам, що уніфікують кіномову. Через війну зміна європейського кінопростору формується силами кінонапрямів і шкіл

різних країн, безумовними лідерами серед яких є Франція, Німеччина та Італія. Починаючи із другої половини ХХ ст., життєздатність національних кінематографій Європи зумовлюють такі фактори, як свобода від голлівудської гегемонії та досить комфортні економіко-виробничі умови, що сприяють розвитку авторського кіно. Національно-культурна самобутність має шанс на втілення в арт-кіно. Водночас, суперечлива політика «загальноєвропейського дому», що заохочує розвиток національних кінематографій, але й провокує формування надетнічної загальноєвропейської моделі кіно, ініціює нові форми одноманітності. В цих умовах самобутність окремих кінематографій проблематизується, певним чином вписуючись у загальноєвропейський культурний простір. Зазначені труднощі не стають непереборною перешкодою на шляху розвитку кіномистецтва [15, с. 97].

Узагальнюючи викладене вище, можна дійти висновку, сучасне кіно продовжує справлятися із протиріччями соціокультурної дійсності, демонструючи різноманітний спектр як уніфікованих, так і національно-самобутніх творів.

ВИСНОВКИ

Здійснивши аналіз джерельної бази дослідження, ми дійшли висновку, що окреслена нами проблема кіно авангарду викликає доволі значний інтерес серед вітчизняних та зарубіжних дослідників. Науковці акцентують увагу на загальних питаннях авангардної культури, особливостях розвитку кінематографа першої половини ХХ століття, авторському кіно, видатних режисерах епохи Модерну.

Поява авангарду передбачала відхід від художньо-образотворчих традицій, що тривалий час домінували у класичному мистецтві, опозицію до реалізму, руйнування міметичного принципу, тяжіння до безпредметності. Художній авангард започаткував чимало сучасних естетичних практик, що складають вагомий пласт культури ХХІ століття, та актуалізував у філософії, мистецтвознавстві, культурології питання щодо статусу естетичного.

Кінематограф постав одним із символів доби Модерну. Серед естетико-художніх та культурологічних особливостей авангардного кіно виділяємо його тяжіння до пластичних мистецтв, яскраво виражений експериментаторський характер, активне використання синтезу мистецтв. Серед відомих діячів кінематографа було чимало представників образотворчого мистецтва (живописців, графіків, скульпторів), зокрема Сальвадор Далі, Фернан Леже, Іван Кавалерідзе, Олександр Довженко та ін. Стильове розмаїття авангарду сповна проявилось і в кінематографі – естетика імпресіонізму, кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму та сюрреалізму прослідковувалася у різноманітних стрічках.

Серед європейських країн, що були лідерами в мистецтві авангардного кіно, слід назвати Францію, Італію та Німеччину. Кожна країна мала свої особливості та специфіку розвитку, творчі орієнтири та естетичні вподобання. Авангардний кінематограф став своєрідною

лабораторією для тогочасних творчих пошуків та відкрив для світового мистецтва низку видатних режисерів, акторів, художників, сценаристів, операторів. Серед них слід виділити Фернана Леже, Луїса Бунюеля, Сальвадора Далі, Сергія Ейзенштейна, Олександра Довженка, Івана Кавалерідзе, Рене Клера, Марселя Дюшана, Ханса Ріхтера, Оскара Фішенгера, Вальтера Руттмана та багатьох інших.

Визначивши національну специфіку європейського кіно авангарду, ствердилися у думці, що життєздатність національних кінематографій Європи зумовлюють такі фактори, як свобода від голлівудської гегемонії та комфортні економічні умови, які сприяють розвитку авторського кіно. Щодо національно-культурної самобутності, то вона має шанс на втілення в арт-кіно. Водночас, суперечлива політика «загальноєвропейського дому», що не лише заохочує у різних країнах розвиток національних кінематографій, але й ще провокує формування надетнічної загальноєвропейської моделі кіно, ініціює нові форми одноманітності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алієв Е. Авторський кінематограф та його особливості. Науковий вісник. Серія «Філософія». Харків : ХНПУ, 2018. Вип. 50. С. 132–137.
2. Евсеєва Г.П., Дирявка Ю.П., Перетокин А.Г. Геній, котрим гордиться Україна. Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2014. № 9 (198). С. 59–65.
3. Іщенко Л. Експерименти художників в авангардистському кінематографі 1920-х. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2012. Вип. 7. С. 221–231.
4. Коньков И.Е. Эпоха творчества и кинематограф начала XX века. Концепт. 2016. № 11. С. 131–137.
5. Левина Т.В. Эссенциализм киноавангарда. Идеи и идеалы. 2012. Т. 1. № 4. С. 159–174.
6. Мехоношин В.Ю. Генезис киноавангарда XX в. Вестник Вятского государственного университета. 2012. Т. 4. № 4. С. 143–148.
7. Мусієнко О.С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф XX століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
8. Наумова Л.М., Мусієнко О.С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф XX століття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 25. С. 180–183.
9. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф як унікальна світо-модель. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 280–286.
10. Погребняк Г.П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Витоки кінематографічної моделі авторства

(частина II). Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 286–294.

11. Погребняк Г.П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Модель інтелектуального авторського кіно (Частина 3). Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 32. С. 26–35.

12. Попов Д.А. Авангард как «Научное» исследование искусства. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15. № 1. С. 58–61.

13. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда. Вестник славянских культур. 2021. № 59. С. 21–32.

14. Попова Л.В. Серебряный век и русское кино эпохи авангарда. Научные труды Московского гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 9.

15. Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в. : пути утверждения национально-культурной идентичности. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 94–98.

16. Синько Г.П. Жизненный и творческий путь Ивана Кавалеридзе: культурологический аспект. Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. 2015. № 9. С. 155–167.

17. Стебаков М.С. Тема движения в творчестве А. Колдера и Ф. Леже. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 4 (37). С. 174–177.

18. Теплиц Е. История киноискусства. Том. 1–2 (1895–1927); пер с пол. В.С. Головского. М. : Прогресс, 1968. 336 с.

19. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 1. Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 132–151.

20. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 2. Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 137–159.
21. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 3 (Окончание). Человек. Культура. Образование. 2018. № 4 (30). С. 142–163.
22. Худякова Л.А. От Авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике. Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2003. № 1. С. 44–50.
23. Якимович А.К. Авангардизм. Вестник культурологии. 2009. № 1. С. 22–35.