

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра культурології

АВАНГАРДНЕ КІНО: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 211М групи

Спеціальності: 034 Культурологія

Освітньо-професійної (наукової)

програми Культурологія

Покотиліук Н.В.

Керівник: докторка педагогічних наук,

професорка Лимаренко Л.І.

Рецензент: директор Херсонського

обласного центру народної творчості,

Капелюшник В. В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти дослідження	5
1.1. Аналіз джерельної бази.....	5
1.2. Авангард як художньо-культурний феномен.....	8
РОЗДІЛ 2. Авангард як теоретична проблема	13
2.1 Філософсько-естетичні засади авангарду.....	13
2.2 Аспекти авангарду в кінематографі.....	16
РОЗДІЛ 3. Авангардний кінематограф у контексті європейського культурного процесу	21
3.1. Естетико-культурний аналіз авангардного кіно.....	21
3.2. Національна специфіка європейського кіноавангарду	25
3.3 Авангард в кіно на теренах України.....	31
ВИСНОВКИ	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	38

ВСТУП

Актуальність теми. Тема авангардного кіно з культурологічного погляду залишається досить актуальною навіть у сучасному світі. Авангардне кіно вплинуло на розвиток мистецтва, культури та кінематографа великою мірою, і його значення неможливо залишати без уваги. Авангард виник на початку ХХ століття, як реакція на традиційні мистецькі стилі та цінності. Це був час мистецьких експериментів та активних творчих пошуків, стрімкої появи і несподіваних згасань художніх стилів та напрямів, активних відкриттів. Також це був час народження і становлення нового мистецтва – кінематографа, що відразу підкорив серця мільйонів прихильників по всьому світі.

Варто зазначити, що епоха авангарду також подарувала світові низку яскравих феноменів, як неперевершених мистецьких явищ, так і особистостей. Відповідної уваги для дослідження заслуговує європейський авангардний кінематограф, що являється експериментальним та креативним за своєю суттю. Варто зауважити, що багато відомих світових акторів та режисерів пройшли школу авангардного кіно і відкрили для себе чимало 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 авторського, режисерського та арт-хаусного кіно.

Тема досі залишається актуальною, оскільки вона сприяє створенню інноваційних фільмів і важливих дискусій у світі кіно та мистецтва. Режисери продовжують експериментувати з формою і стилем, намагаючись виразити власні ідеї та бачення через мистецтво кіно.

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

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

Вищезазначене зумовило вибір теми кваліфікаційного дослідження: **«Авангардне кіно: культурологічний аспект».**

Мета роботи – окреслити розвиток авангардного кіно в культурі.

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;
- визначити ключові моменти розвитку українського авангардного кіно.

Об'єктом кваліфікаційної роботи є європейський та український художній авангард.

Предметом дослідження є авангардний кінематограф ХХ століття.

Методи дослідження. Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань було використано різноманітні методи для отримання інформації та аналізу, культурологічні та загальнонаукові методи, а саме: узагальнення та систематизації досліджуваної проблеми, аналогія, порівняння, синтез, системно-структурний метод, архівне дослідження, літературний огляд, аналіз культурного контексту та впливу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та окремі підрозділи дослідження були обговорені та зроблені висновки на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи 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 протиположності 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].

Розглядаючи творчий шлях М. Хренова, що був одним із ключових представників кінематографа та авангардного руху в цілому, можна побачити вагомий вклад присвячений естетиці художнього авангарду. Автор переконаний у тому, що один із найзначніших феноменів ХХ століття – художній авангард – все ще залишається не в повній мірі вивченим науковими діячами, як теоретиками, так і істориками мистецтва. ХХ століття у сфері мистецтва стало століттям динаміки та креативності, а також теорії. Активізувалась аристотелівська традиція, а саме, традиція створення поетики. Хоча авангардні рухи велися відходами від традиційних норм і значно розширювали межі того, що вважалось мистецтвом, аристотелівська теорія поетики залишалася важливим філософським фундаментом для розуміння мистецтва і його функцій, навіть у відносно "антиконформістських" контекстах авангарду.

Але М. Хренов доводить, що активізація цієї традиції не виключає також концепцію Платона, а ця традиція пов'язана з іншим розумінням мімесису ідея якого відображена в трактатах "Поетика" Аристотеля і "Держава" Платона. Він показує міместичний принцип не лише 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, що спрямована на розуміння людської психіки, а також розвиток особистості, 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. Загалом, авангард і потреба в синтезі різних видів мистецтва в ХХ столітті відображали складність і розмаїття культурного середовища того часу, а також стремління митців виразити нові ідеї та переживання через нові форми творчості. Однак дослідник розглядає питання синтезу не з мистецтвознавчої, а з культурологічної точки зору. М.Хренов зазначає: «синтез видів мистецтва одночасно є й синтезом різних культур» [19, с. 132].

Звертаючись до проблеми руху у творчості, М. Стебакова підкреслює важливість звернення митців до кінетичної скульптури і кіномистецтва. Дослідниця статті акцентує увагу на перехідному періоді розглянутих художників від роботи з просторовими видами мистецтва до роботи з просторово-часовими.

М. Стебакова доводить: «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, а також теорія відносності та квантова механіка, психологія та психоаналіз, медицина, наукова методологія,

геометрична абстракція та математика, зростання технологічного розвитку, зокрема фотографії, кіно та масових комунікаційних засобів.

На наш погляд, цікавою є думка автора Д. Попов, який визначає: «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].

Українські кінознавці також зробили внесок в дослідження даної теми. Оцінки та думки українських кінознавців щодо авангардного кінематографу можуть варіювати від особистого смаку та підходу кожного критика чи дослідника до цього жанру кіно. Авангард в кінематографі характеризується експериментами з формою, структурою, монтажем та сприйняттям глядача, і тому він може бути важким для сприйняття для тих, хто звик до традиційного кіно. Деякі українські кінознавці можуть підтримувати та відзначати важливість авангарду як частини кінематографічної спадщини, яка сприяла розвитку інноваційних підходів до створення фільмів. Інші можуть бути менш схильні до цього напрямку і бачити його як експериментальний, незвичайний або навіть нерозумний.

Загалом, авангардне кіно завжди було і залишається предметом обговорення та вивчення для кінознавців у всьому світі, включаючи Україну. Думки про авангард можуть різнитися в залежності від кожного конкретного кінознавця та його підходу до аналізу цього жанру кіно.

Тож, 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 самотню форму твору, що давало би підстави вести мову про специфічне, властиве тільки йому, відображення художньої картини світу» [10, с. 289].

Тож, ми повністю погоджуємося з думкою наукових критиків, які стверджують, що авангард початку ХХ століття вивів мистецтво за межі презентаційно-музейного простору в життя, зробивши його інструментом художника-теурга, перетворювача дійсності. Як зазначає І. Коньков: «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].

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].

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 *readymade*, 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].

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].

Кіно і живопис Л. Бунюеля А. Массона, С. Далі, філософія і поезія П. Елюара і А. Бретона, показують собою цілком повноцінний 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, створював мистецтво, яке не тільки виражало культурні тенденції і сучасність, але й активно формувало культурні дискусії і допомагало розглядати нові аспекти і можливості. Він допомагав поновити і переосмислити сутність мистецтва і культури, що робило його важливим аргументом у легітимації. «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].

В контексті нашої теми ми вважаємо за необхідне перейти далі до розгляду авангарду як теоретичної проблеми, що ми й зробимо у другому розділі кваліфікаційної роботи, а почнемо це з філософсько-естетичних засад авангарду.

РОЗДІЛ 2

АВАНГАРД ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

2.1 Філософсько-естетичні засади авангарду

Авангáрд (фр. *avant-garde*, з французької: *avant* – попереду і *garde* – загін) — течія у кінематографі, найтіснішим чином пов'язана із загальноноваторськими тенденціями, що дістали бурхливий розвиток у європейському театрі, живопису й літературі першої третини ХХ століття.

Термін "авангард" використовується у різних контекстах, і він може мати різні значення в різних областях, таких як мистецтво, література, архітектура і т. д. Взагалі кажучи, авангард є теоретичною проблемою, оскільки він висуває

запитання про роль та сенс інноваційних, сміливих, іноді революційних виразів у мистецтві і культурі.

Авангард виник як рух у мистецтві та літературі в ранній частині ХХ століття і відзначався прагненням виходити за межі традиційних норм і стандартів. Цей рух став важливим компонентом модернізації суспільства і мистецтва, і його представники експериментували з новими техніками, стилями та ідеями. Однак ця експериментальність і інноваційність часто супроводжувалися суперечками і дебатами про сенс і цінність таких виразів.

Авангардне мистецтво породило безліч різних течій і напрямків, деякі з них стали дуже популярними та впливовими в світовому мистецтві. Ось декілька найпопулярніших авангардних мистецьких течій:

Кубізм: цей стиль, розвинутий Пабло Пікассо та Джорджом Браком, відрізнявся розчленованими формами, геометричними об'єктами і розділенням предметів на геометричні фрагменти.

Футуризм: футуристи висловлювали поклоніння швидкості, технології та індустріальному розвитку. Вони прагнули відобразити динаміку та енергію міста у своїх картинних творах.

Сюрреалізм: сюрреалісти, які були в основному зацікавлені в психоаналізі та психології, створювали мистецтво, що висловлювало непередбачуваність і сюрреалістичні сюжети, використовуючи нерозумовий потік уяви.

Абстракціонізм: абстракціонізм розглядався як рух, що відмовлявся від відтворення реалістичних об'єктів і концентрувався на абстрактних формах, лініях, кольорах і текстурах.

Дадаїзм: дадаїсти прагнули висміювати та протиставлятися традиційним цінностям і суспільним конвенціям через випадковість, безглуздя та абсурд.

Конструктивізм: конструктивісти фокусувалися на створенні мистецьких об'єктів, які могли б бути корисними в повсякденному житті і сприяли б соціальній трансформації.

Супрематизм: рух супрематизму, який асоціюється з Казимиром Малевичем, використовував геометричні форми, особливо квадрати і кола, як вирази абсолютної духовної гармонії.

Ці авангардні течії варіювалися за стилем, підходом і спрямованістю, і кожна з них залишила значний слід у світовій мистецькій історії.

Теоретики авангарду досліджували цю течію, визначали її цілі та принципи, і вносили вагому концептуальну складову у розвиток сучасного мистецтва. Деякі з теоретиків авангарду, такі як Казимир Малевич, Володимир Маяковський, Вальтер Беньямін та інші, розглядали авангард як спосіб висловлювання сучасності та переосмислення культурних норм і цінностей. Тому ми звертаємо вашу увагу на виокремлення основних сторін авангарду, як теоретичної проблеми.

Основні сторони авангарду, як теоретичної проблеми включають:

- *Інновація та революція:* посиляється на прагнення мистецтва та культури змінювати та революціонізувати сучасну дійсність. Це може включати в себе новаторські техніки, стилі, форми та ідеї, які виходять за межі традиційних норм.
- *Відображення сучасності:* намагається відобразити дух і характер своєї сучасної епохи, виражаючи відповідь на соціальні, політичні і культурні зміни.

- *Спiрнiсть i дискусiя*: викликає спiр та дискусiю, оскiльки його iнновацiйнiсть i нонконформiзм можуть бути суперечливими i викликати супротив iнших артистів i глядачiв.
- *Спiввiдношення мистецтва та суспiльства*: досліджує взаємозв'язок між мистецтвом i суспiльством, його роль у культурному i соцiальному контекстi та вплив на суспiльну свiдомiсть.
- *Метамистецтво i трансгресiя*: авангард може використовувати метамистецтво, щоб руйнувати межi між рiзними видами мистецтва i створювати iнтердисциплiнарнi роботи. Також вiн може включати в себе трансгресивнi елементи, якi порушують прийнятi моральнi i культурнi норми.
- *Самоаналiз i рефлексiя*: авангард може включати в себе критичний самоаналiз мистецтва i його ролi в суспiльствi, а також внутрiшнiй рефлексiї художника.

Загалом, авангард як теоретична проблема розглядає питання мистецької iнновацiї, сучасностi, впливу мистецтва на суспiльство та взаємодiї між рiзними аспектами культурної та соцiальної реальностi. Вiн залишається важливим об'єктом вивчення для фiлософiв, культурологiв, мистецтвознавцiв та iнших дослідників, оскiльки пiдносить питання про взаємозв'язок мистецтва, культури i суспiльства, а також про природу iнновацiй та їх вплив на суспiльний розвиток.

2.2 Аспекти авангарду в кiнематографi

Разом з рухом в iнших мистецьких галузях виник i кiноавангард, що вiдзначався великим експериментом у вiзуальних i технiчних аспектах кiнематографа i виходженням за межi традицiйної кiнематографiчної норми.

Деякі з найважливіших аспектів кіноавангарду включають:

1. Експериментальна техніка: включала в себе різні новаторські підходи до створення фільмів, які виходили за межі традиційних методів кінематографу.

Ось деякі з найважливіших технічних інновацій у кіноавангарді:

Монтаж: експерименти з монтажем були основним елементом кіноавангарду.

Режисери розрізняли та об'єднували кадри, використовуючи нестандартні техніки монтажу для створення асоціацій, символів і нових способів розповіді.

Мікрофони та звуковий дизайн: кіноавангард відзначався експериментами зі звуком. Режисери використовували музику, звуки та голоси для створення атмосфери та емоційного впливу на глядача. У деяких випадках, звук може бути абстрактним і не пов'язаним зі зображенням на екрані.

Графічні техніки: кіноавангардисти експериментували з графічними техніками, такими як рисунок безпосередньо на плівці, використання мальованих або оброблених кадрів, анімація та інші методи візуальної експресії.

Фільтри і ефекти: використання фільтрів і спеціальних ефектів було поширеним в кіноавангарді для створення незвичайних образів і вражень. Наприклад, використання фільтрів для зміни кольору або текстури.

Камера: кіноавангардисти експериментували з рухом камери, використовували незвичайні ракурси та кутові перспективи, а також змінювали швидкість зйомки, щоб досягти особливих ефектів.

Безпілотні камери: Вперше в історії кінематографу було використано безпілотні камери, які дозволили отримати нестандартні ракурси та планування.

Ці технічні інновації в кіноавангарді відкрили нові можливості для створення артистичних та експериментальних фільмів, які стали важливою частиною історії кінематографу. Багато з цих технік і підходів залишилися важливими для подальшого розвитку кіномистецтва і були використані у сучасних фільмах.

2. Абстракція: відіграла важливу роль і використовувалася для створення фільмів, де головними були абстрактні форми, кольори, ритм та текстури, а не конкретні об'єкти або події. Допомогала розширити межі виразності кіно і підкреслити абстрактну природу образів та ідей, що відображувало не предмети або події, але абстрактні ідеї, емоції або форми. Ось деякі важливі аспекти абстракції в кіноавангарді:

Геометричні форми: Деякі кіноавангардисти використовували геометричні форми, такі як квадрати, кола, трикутники і лінії, для створення абстрактних композицій на екрані.

Кольори: Використання кольорів було важливим елементом абстракції. Фільми можуть використовувати яскраві кольори або створювати специфічні кольорові палітри для передачі настрою та емоцій.

Ритм і монтаж: Ритм та монтаж в абстрактному кіно можуть створювати абстрактну музичну композицію, де послідовність кадрів і звукові ефекти грають важливу роль у створенні емоційного впливу.

Абстрактна анімація: анімація може використовувати абстрактні образи та рухи для створення незвичайних візуальних ефектів та асоціацій.

Лінійна структура: Деякі абстрактні фільми можуть мати лінійну або повторюючу структуру, що підсилює відчуття ритму і об'єднання.

Абстрактне кіно, намагалося досліджувати межі виразності кіно, перетворюючи медіум у візуальну і аудіальну симфонію. Такі фільми можуть бути відкритими для інтерпретації і залишаються важливою частиною кінематографічної спадщини.

3. Документалізм: Деякі кіноавангардисти використовували кіно для документування реальності або вираження соціальних проблем. Документалізм у кіноавангарді відзначався експериментами з жанром документального кіно, при цьому режисери використовували новаторські методи та підходи, щоб

створити артистичні і виразні документальні роботи. Ця спроба поєднати документування реальності з експериментом і виразністю стала важливою частиною кіноавангарду.

Ось деякі характеристики документалізму в кіноавангарді:

Експерименти з образами: дозволяє режисерам використовувати нестандартні камерні кути та ракурси, щоб створити несподівані та артистичні образи реальності.

Новаторські підходи до тем і сюжетів: документалісти кіноавангарду виходили за рамки традиційних документальних тем і сюжетів. Вони можуть досліджувати абстрактні ідеї, соціальні питання, психологічні стани тощо.

Драматизація реальності: деякі режисери додавали драматизацію до документальних кадрів, створюючи новий спосіб підходу до подачі реальних подій.

Документалізм відкривав нові можливості для виразності та інновацій у жанрі документального кіно. Він допоміг розширити уявлення про те, як можна використовувати кіно для сприйняття і розуміння світу і призводив до створення відмінних від традиційних документальних робіт творів мистецтва.

4.Звуковий експеримент: Деякі фільми в кіноавангарді експериментували зі звуком, використовуючи його як важливий елемент виразу. Звуковий експеримент був важливою частиною кіноавангарду і включав в себе новаторські підходи до використання звуку у фільмах. Кіноавангардисти використовували звук як інструмент виразності, а не просто як супровід для візуального зображення. До аспектів звукового експерименту в кіноавангарді належать:

Звукова абстракція: створювали абстрактні звукові композиції, які не відповідали реальним подіям або об'єктам на екрані. Вони можуть

використовувати абстрактні звуки, шуми та музику для створення абстрактних аудіовізуальних досліджень.

Звуковий монтаж: активно використовується монтаж для створення асоціацій між зображеннями і звуками, що допомагає розрізнити час і простір, створюючи незвичайні аудіовізуальні зв'язки.

Синхронізація та десинхронізація: кіноавангардисти можуть змішувати зображення і звуки, синхронізуючи їх або, навпаки, створюючи десинхронізацію для досягнення особливих ефектів.

Брутальний або маніпульований звук: звуковий експеримент може включати брутальний або маніпульований звук, такий як гучні звуки, що порушують комфортність слухача, або змінений голос, який створює атмосферу дезорієнтації або абсурду.

Звукова колажі: створювалися звукові колажі, що об'єднували різні звуки, музику та голоси в одну складну аудіовізуальну композицію.

Звукова поезія: деякі кіноавангардисти експериментували з віршованими аудіозаписами, створюючи звукову поезію, яка поєднувала слово та звук в складній спільній творчій роботі.

Звуковий експеримент дозволив розширити можливості виразності кінематографу та створити нові способи взаємодії аудіо і відео в мистецтві. Він був важливою складовою творчого підходу кіноавангардистів до створення інноваційних і відмінних від традиційних фільмів творів мистецтва.

Деякі відомі представники кіноавангарду включають Дзигу Вертова (відомого за фільмом "Людина з кіноапаратом"), Ханса Ріхтера, Ман Рея, Марі Оскарсон та інших.

Розглянувши філософсько-естетичні засади та аспекти авангарду в кінематографі, можна побачити яку важливу роль цей напрямок відігравав у розвитку культури і мистецтва, сприяючи виникненню нових рухів і стилів. Він

стимулював креативність та дискусію, спонукаючи людей розглядати світ інакше та переглядати установленні уявлення про мистецтво та суспільство.

Кіноавангард відкрив нові шляхи для творчого виразу, підштовхнувши митців у різних галузях до експериментів та новаторства. Його вагомість на розвиток мистецтва була значною і відбилася на різноманітних аспектах творчості, сприяючи виникненню нових напрямків та ідей у світі мистецтва. Вплив кіноавангарду на сучасне кіномистецтво полягає у спадщині експериментів, технічних здобутках та пошуку нових способів виразності. Багато ідей та концепцій були використані в подальшому кіномистецтві, дозволяючи розвивати і розширювати можливості кінематографу.

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

РОЗДІЛ 3

АВАНГАРДНИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ

ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

3.1. 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].

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].

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.

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 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].

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].

Отже, естетико-культурний аналіз авангардного кіно є складним і цікавим завданням, оскільки цей жанр спрямований на експерименти з візуальною естетикою, монтажем, сюжетом і звуком. Часто відзначається абстракцією, новаторством, а також незвичайними образами, що впливає на сприйняття глядача і створює унікальну естетичну динаміку.

Предметом нашого подальшого дослідження є визначення національної специфіки європейського кіноавангарду.

3.2. Національна специфіка європейського кіноавангарду

Європейський кіноавангард мав свою власну національну специфіку у різних країнах, відображаючи унікальні аспекти культури та ідентичності кожної з них.

Національна специфіка в контексті європейського кіноавангарду визначається культурним, історичним та соціокультурними особливостями різних країн Європи. Він виникав у різних країнах протягом XX-го століття, і в кожній з них мав свої унікальні особливості. Ось деякі з них:

1. Франція: французький кіноавангард, який розцвітав у 1920-х роках, був від впливу художніх рухів, таких як сюрреалізм і дадаїзм. Режисери, такі як Жан Кокто та Рене Клер, використовували абстракцію та символізм для створення мистецьких фільмів.
2. Німеччина: німецький кіноавангард, відомий як «експресіоністський кінематограф», виник в 1910-1930-х роках. Фільми таких режисерів, як Фріц Ланг і Роберт Він, відзначалися темними, емоційно-насиченими образами і глибоким символізмом.

3. Італія: італійський кіноавангард мав свої виразні особливості, зокрема в творчості режисера Мікеланджело Антоніоні. Він відзначався довгими планами, образами та мінімалізмом.
4. Скандинавія: країни Північної Європи, такі як Швеція та Данія, також внесли свій внесок. Режисери, такі як Інґмар Берґан та Карл Теодор Дрейер, створювали глибокі та інтелектуальні фільми з філософськими та моральними питаннями.
5. Сполучене Королівство (Велика Британія): Велика Британія внесла свій внесок у кіноавангард через режисерів, таких як Дерек Джармен та Нік Рогґерс, які використовували експериментальні техніки та абстрактну естетику у своїх фільмах.

Кожна з цих країн вносила власні особливості і варіації у світ європейського авангарду в кінематографії, враховуючи свою культурну спадщину, історію та художні традиції. Проте спільними рисами цих країн були експерименти, виразна індивідуальність художника та спроби виходу за рамки традиційних жанрів і конвенцій кіно. Тож ми пропонуємо розглянути більш детально цю тему.

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: «у 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, слід зазначити: «у французькому кіноавангарді можна виділити три основні напрями пошуків. Перший, що продовжувало дослідити Деллюка, – це імпресіоністичний напрям в особі Жермена Дюлака, Альберто Кавальканти, Жана Ренуара та Димитрія Кірсанова. Другий – екстремістський напрям, представниками якого були прихильники «чистого кіно»: Анрі Шометт, Фернан Леже, Франсіс Пікабія 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 Реєм» [18, с. 266].

Французький кінематограф завжди відзначався високим ступенем творчої незалежності. Це було відчутно в різних аспектах творчості французьких режисерів:

Експерименти з формою та стилем: французькі режисери часто відзначалися своєю сміливістю у використанні різних стилів та форм. Вони використовували експериментальні методи для створення фільмів, що відображали новаторський підхід до кінематографу.

Напрямки та теми: режисери були відомі своїм відхиленням від загальноприйнятих стандартів із стосунку до тем та сюжетів. Вони експериментували з різними напрямками, від артхаусу до документалістики та експериментального кіно.

Незалежність від системи студій: французькі режисери часто користувалися незалежністю від великих студій. Це дозволяло їм зберігати творчу свободу та більшу контроль над процесом створення фільмів.

Авторський підхід: французький кінематограф також славився своїм підходом, коли режисер виступав як справжній автор свого твору. Це дозволяло їм втілювати в життя свої власні ідеї та концепції.

Естетичні експерименти: французькі режисери часто експериментували зі звуком, образами, монтажем та іншими аспектами кінематографу, що відображало їхню творчу свободу.

Ця незалежність та творча відмінність від регламентованих стандартів дозволили французькому кіно вносити значний внесок у світове кіно, розширюючи межі можливостей кінематографу і відображаючи багатство творчого виразу. «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 доречну». 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 «самотійності» 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 натури. 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. Неореалізм в італійському кіно є важливим рухом, який розвинувся після Другої світової війни та суттєво вплинув на світове кіномистецтво. Цей рух був значущим не лише для італійського кіно, а й для багатьох інших кінематографів світу. Ось основні характеристики неореалізму в італійському кіно:

Реалістичне зображення повсякденного життя: неореалізм ставив за мету показати реальність життя після війни. Фільми цього напрямку відображали прості життєві ситуації та проблеми звичайних людей.

Використання локального колориту: режисери часто знімали на вулицях міст та селах, використовуючи реальні локації та простих жителів як акторів.

Натуралістичний стиль гри акторів: актори не часто були професійними, вони демонстрували природність та емоційну відвертість у виконанні своїх ролей.

Сюжети, що відображали соціальні та економічні проблеми: фільми неореалізму розповідали про бідність, безробіття, наслідки війни та складнощі, з якими зіткнулися італійці після війни.

Емоційна сила та глибина: фільми часто мали сильну емоційну силу та підкреслювали глибокі людські почуття та проблеми.

Класичними прикладами неореалізму в італійському кіно є фільми "Велосипедист" (Ladri di biciclette) режисера Вітторіо Де Сіки та "Земля належить усім" (La Terra Trema) режисера Лучіано Вісконті. Цей рух відіграв важливу роль у розвитку кінематографу, поклавши акцент на проблеми та радості звичайних людей, виступаючи як важливий шлях для подальшого розвитку кіно всього світу.

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 «життєрадісною» 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 поживлення європейських режисерів спричинило експерименти авангарду» [3, с. 223].

Отже, процеси самовизначення, розвитку та консолідації європейського кінематографу 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].

Розглянувши розвиток в європейських країнах, ми вирішили не залишати без уваги рідний кінематограф, тож наступна тема це авангард в кіно на теренах України.

3.3 Авангард в кіно на теренах України

Кіноавангард на Україні виникав у різні періоди і мав свої особливості, специфіку та вплив на розвиток кінематографу та мистецтва загалом. Ось кілька ключових моментів у розвитку авангарду в українському кіно:

1. 20-30-ті роки: перші спроби експериментувати з кіно в Україні відбулися в перші десятиліття 20-го століття, коли кіно тільки починало

розвиватися. У цей період були створені фільми, які експериментували з монтажем і візуальним стилем.

2. 1960-1970-ті роки: український кіноавангард отримав вітер завдяки внеску таких режисерів, як Олесь Сенцов (відомий своєю роботою у фільмі «Гамер», який був відзначений на різних міжнародних кінофестивалях та отримав чисельні нагороди) і Костянтин Гутшміт, фільми якого поєднують українську культуру з експериментальними елементами. Фільми створені ними, використовували символізм і абстракцію, а також ставили питання про свободу та індивідуальність, що мало велику вагу в серцях українських глядачів.
3. Пострадянський період: після розпаду Радянського Союзу українське кіно продовжило свій розвиток. Багато молодих режисерів почали експериментувати з жанрами, монтажем та візуальним стилем. Нові творчі групи та кіноклуби сприяли створенню альтернативних кіноробіт.
4. Сучасний період: сучасний український кіноавангард продовжує розвиватися і вражати глядачів своєю творчістю. Режисери продовжують експериментувати з новими формами, жанрами та техніками зйомки, а також використовувати кіно, як засіб виразу для власних ідей та концепцій.

Як і інші варіації цього жанру, наше кіно має свої особливості і специфіку, які відображають культурний контекст та індивідуальність українських художників і режисерів. Він сприяє розвитку кіномистецтва, створюючи альтернативні підходи та надаючи можливість висловлювати нові ідеї і концепції. Хочемо зазначити, що український кіноавангард розвивався у власному культурному та історичному контексті, тож має свої особливості та специфіку, які відзначають його серед інших напрямів. Тож визначимо деякі з них:

Український кіноавангард - це художній рух, який в Україні виникав і розвивався у власному культурному та історичному контексті. Цей рух має свої

особливості та специфіку, які відзначають його серед інших напрямів кіноавангарду. Ось деякі з них:

- *Культурний контекст:* український кіноавангард невід'ємно пов'язаний з багатою культурною спадщиною та історією України. Режисери і художники використовують українські символи, традиції та історію як важливий елемент своєї роботи.
- *Мова і білінгвізм:* кіноавангардисти використовують різні мови для виразу своїх ідей. Окрім української мови, це може бути англійська та інші мови, що додає багатоголосність до їхніх робіт.
- *Глобальний контекст:* український кіноавангард відкритий до впливу світового кіно та мистецтва. Режисери активно адаптують та інтерпретують ідеї та техніки іноземних авангардистів, додаючи їм власний український контекст.
- *Сюжет та імпровізація:* українські метці можуть відхилятися від традиційної структури сюжету та експериментувати з імпровізацією, дозволяючи натхненню та спонтанності впливати на їхню роботу.
- *Індивідуальний вираз:* кіноавангард в Україні сприяє розвитку індивідуального творчого виразу режисерів і художників. Вони часто створюють фільми та відеоарт, що виражають їхні власні почуття, думки та бачення світу.
- *Експериментальні техніки:* український кіноавангард відомий за використанням різноманітних експериментальних технік, таких як абстракція, монтажні переплетення, використання анімації та комп'ютерних графічних ефектів.
- *Соціальна та політична тематика:* українське кіно може включати в себе актуальні соціальні та політичні теми, такі як протести, війна на сході України, ідентичність та інші аспекти сучасного українського суспільства.

- *Фестивалі та співпраця*: український кіноавангард активно представлений на різних міжнародних кінофестивалях та виставках, що сприяє його розповсюдженню та обміну ідеями з іншими авангардистами з усього світу.

Український кіноавангард - це живий і динамічний рух, який відображає та впливає на сучасну культуру і мистецтво. Він допомагає відкривати нові горизонти і виражати нові ідеї, сприяючи творчому розвитку художників та режисерів на території, як нашої держави, так і за її межами.

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

Підводячи підсумки проведеного дослідження та здійснивши аналіз джерельної бази, виходячи з мети і поставлених задач, ми дійшли висновку, що окреслена нами проблема кіно авангарду викликає доволі великий інтерес серед багатьох дослідників по всьому світу. Думки науковців щодо авангардного кіно можуть значно варіюватися в залежності від підходів та спеціалізацій кожного дослідника. Але загалом, авангардне кіно розглядається як важливий аспект кінематографу, який вносить вагому інноваційну та експериментальну складову в історію мистецтва.

Поява авангарду передбачала ряд важливих змін і інновацій в мистецтві, культурі і суспільстві. Основні передбачувані аспекти включають:

Відхід від традицій: авангард був рухом, який розривав з традиційними стандартами і конвенціями в мистецтві. Це передбачало новий підхід до створення та сприйняття мистецтва.

Експеримент і інновації: авангардні митці активно експериментували з новими формами виразу та техніками. Вони використовували абстракцію, колаж, монтаж та інші нестандартні методи, щоб створити інноваційні твори мистецтва.

Формалізм і абстракція: авангардні митці відмовлялися від зображення реалістичних образів і намагалися виразити ідеї і почуття через абстрактні лінії, кольори та форми.

Зміна сприйняття: авангардні твори мистецтва часто спонукали глядачів переглядати світ навколо себе з іншого ракурсу і переосмислювати звичайні речі.

Індивідуалізм: авангард відзначався підвищеним значенням індивідуальності митця, його свободи виразу та креативності.

Відсутність обмежень: митці авангарду ставили під сумнів традиційні ієрархії та суспільні норми, дозволяючи собі виразити свої ідеї і почуття вільно.

Вплив на сучасність: авангард не обмежувався тільки своєю епохою, але залишив свій великий вплив на розвиток сучасного мистецтва і культури.

Загалом, поява авангарду передбачала початок нової ери в мистецтві, яка відкрила шлях для інновацій, експериментів і змін у сприйнятті світу.

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

Також слід визначити європейські країни, які відігравали ключову роль у розвитку кіноавангарду, а саме: Франція, Італія та Німеччина. Особливості, творчі орієнтири та специфіка кіноавангарду цих країн визначалися різноманітними факторами, включаючи культурні традиції, історичні події та індивідуальні підходи кожного режисера. Основні орієнтири і особливості руху в кіноавангарді декількох європейських країн:

Сюрреалізм та виразність у Франції: Французький кіноавангард відбивав традиції сюрреалізму та відзначався естетикою та виразністю образів.

Політичний та соціальний контекст у Італії: Італійський кіноавангард фокусувався на соціальних та політичних аспектах життя країни після війни. Він відображав бідність, безробіття та життя звичайних людей.

Трагічні наслідки війни в Німеччині: німецький кіноавангард висвітлював наслідки війни та соціальні конфлікти через трагічний виклад образів.

Ці специфіки кіномистецтва в кожній країні відображали їхню культурну та історичну специфіку, створюючи різні підходи до естетики, тем та технічних рішень. Кожна країна мала свої унікальні особливості, які відобразилися у творчих напрямках кіноавангарду та зробили їх рух унікальним у контексті світового кінематографу.

Визначивши національну специфіку, дійшли висновку, що європейське кіно відрізняється великою національною специфікою та різноманітністю через свою багату культурну спадщину та історичні, мовні, соціокультурні відмінності. Важливою характеристикою європейського кіно є прагнення відтворити історію та культуру кожної країни в мистецтві кіно.

Розглянувши українське кіно авангарду, впевнилися, що розвиток відзначався численними викликами та досягненнями, і він продовжується і в наш час, а також це важлива частина культурної спадщини України та світового кіномистецтва, що продовжує розвиватися та вражати глядачів своєю оригінальністю та інноваційним підходом до кінематографу.

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. Левченко М. Г., Форостян А. Ф., Кузнецов С. В. Інтеграція сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* :наук. журнал. 2021. № 3. С. 98-101.
7. Мехоношин В.Ю. Генезис киноавангарда XX в. Вестник Вятского государственного университета. 2012. Т. 4. № 4. С. 143–148.
8. Мусієнко О.С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф XX століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
9. 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.
10. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф як унікальна світо-модель. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 280–286.

11. 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.
12. 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.
13. Попов Д.А. Авангард как «Научное» исследование искусства. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15. № 1. С. 58–61.
14. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда. Вестник славянских культур. 2021. № 59. С. 21–32.
15. Попова Л.В. Серебряный век и русское кино эпохи авангарда. Научные труды Московского гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 9.
16. Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 94–98.
17. Синько Г.П. Жизненный и творческий путь Ивана Кавалеридзе: культурологический аспект. Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. 2015. № 9. С. 155–167.
18. Стебаков М.С. Тема движения в творчестве А. Колдера и Ф. Леже. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 4 (37). С. 174–177.
19. Теплиц Е. История киноискусства. Том. 1–2 (1895–1927); пер с пол. В.С. Головского. М. : Прогресс, 1968. 336 с.

20. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 1. Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 132–151.
21. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 2. Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 137–159.
22. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 3 (Окончание). Человек. Культура. Образование. 2018. № 4 (30). С. 142–163.
23. Худякова Л.А. От Авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике. Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2003. № 1. С. 44–50.
24. Якимович А.К. Авангардизм. Вестник культурологии. 2009. № 1. С. 22–35.

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я, Локотинський Михайло Вікторович
учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

- дотримуватися:
 - вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
 - принципів та правил академічної доброчесності;
 - нульової толерантності до академічного плагіату;
 - моральних норм та правил етичної поведінки;
 - толерантного ставлення до інших;
 - дотримуватися високого рівня культури спілкування;
- надавати згоду на:
 - безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
 - оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
 - використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;
- самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;
 - надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;
 - не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;
 - своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;
 - не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;
 - підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;
 - поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;
 - не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національного, расового, статевого чи іншого належності;
 - відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;
 - запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;
 - не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;
 - не підроблювати документи;
 - не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;
 - не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;
 - не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;
 - не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
 - не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
 - не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягти власних корисних цілей;
 - не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

13.09.2023р
(дата)

Локотинський
(підпис)

Михайло Локотинський
(ім'я, прізвище)