

А. ІЩЕНКО

ЕКСПЕРИМЕНТИ ХУДОЖНИКІВ В АВАНГАРДИСТСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-х

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 [8, с. 29]. Ця «неоднозначність» викликана непорозуміннями, котрі виникали в інтелектуальному та естетичному плані між мистецькими творами авангарду та непідготовленими глядачами. Конфлікт глядачів з мистецтвом започатковано епохою Модерну, і він не вщухає донині. На початку ХХ ст. політичні революції та обумовлені ними зміни орієнтирів сприяли занепаду буржуазної культури. Нові державні та соціальні утворення та формати сприяли появі двох культур у класовому суспільстві — масової та елітарної, що, в свою чергу, констатувало початок холодної війни між легкою свіжою розвагою споживацького характеру, яку звичайно пропонують масам, та тонкою інтелектуальністю явищ елітарної культури. Звичайно, враховуючи різноманітні смаки соціуму, не можна стверджувати, що масова культура не має права на існування: навпаки, вона є і мусить бути. Але у питанні естетичного виховання мас вона участі не бере, а навпаки, породжує «армії» конформістів на різноманітних соціальних рівнях.

Питання культури у контексті даної теми не випадкове, адже кіно — це вид мистецтва, який являє собою невід'ємну складову культури. Відповідно, ми розглядаємо об'єкти мистецтва, мотивацією створення котрих є суб'єктивний погляд режисера, підкреслене ним суб'єктивне естетичне бачення та вираження авторського задуму, а не пошук вигідної фотогенії, котра даруватиме

приємні емоції, але не матиме індивідуального зображального та емоційного характеру [1, с. 37]. Фільми, створені на комерційних засадах з метою зацікавлення масового глядача та вдовolenня смаків різних соціальних прошарків, у контексті даної теми відсутні.

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.

«С момента своего лжерождения кино задыхается под бременем рассказа... И так, в будущем — забудем сюжет. Нет сюжета... Всякое обращение к литературе будет признанием бессилия, потому что кино не должно быть подчинено никакому искусству» (Р. де Жарвиль). Наведена цитата виражає всю сутність авангарду; в період пошуків мистецтва «чистого кіно» це були спроби осмислення кіно в якості самодостатнього мистецького явища, котре керується власними засобами самовираження. У нашій роботі теоретичному аналізу підлягає фільм Фернана Леже «Механічний балет», в котрому експерименти з візуальністю представлені у вигляді набору певних образів, витриманих у цілісній композиції відповідного ритму, з метою медитативної концентрації уваги глядача. Художник, пов'язуючи персонажів сенсами задуму, акцентує увагу на передачі чистої картини, котра не залежить від логіки заданої сюжетної лінії, на яку очікує глядач. Цей заклик щодо відмови у кіномистецтві від сюжету здається занадто сміливим і подекуди нелогічним, але не тоді, коли йдеться про Авангард як про платформу вивільнених сенсів та образів.

Перебувати у стані вільної експериментаторської діяльності — достатньо сміливий крок, якщо врахувати політичну та економічну ситуацію на теренах територій розвитку авангарду 1920-х років. Аналізуючи кіноавангард, ми маємо на увазі Західну Європу та СРСР. США також мало на той період представників експериментальної течії у кіно: найяскравішим прикладом у Авангарді можна виділити режисера, фотографа і художника Ман Рея, який, в свою чергу, винайшов авторську техніку «рейограмм» (повна назва техніки — «рентгенограмм», — перегукується з псевдонімом художника Ray, до того ж рентген, англійською X-ray, в перекладі означає випромінювання). Твору Ман Рея «Повернення до причини» (1923) властиві характерні дадаїстські риси трактування

форм, рухів, ритмів, та відкриття нових меж монтажу, котрі підкреслюють не тільки візуальність, але й психологічні підтексти, які відсилають нас до основ розуміння явищ. Також Ман Рей опрацював у сюрреалістичній манері такі фільми, як «Морська зірка» (1928) і «Таємниця замку Де» (1928). За виключенням поодиноких авангардних кінопроектів з історії, зазначимо, що американський продукт тих часів був здебільшого комерційним і спрямованим на масового глядача, який із задоволенням витрачав гроші на «захоплюючі» ігрові стрічки. Якісні бюджетні фільми завжди були американською візитівкою, і вся майже сторічна історія існування Голлівуду слугує цьому незаперечним доказом [5, с. 37].

У епоху авангарду в США, зокрема Нью-Йорку, проводилась велика кількість виставок європейського сучасного мистецтва. Найвідоміший у світі ready-made (готовий об'єкт) — «Фонтан» Марселя Дюшана (1917 р.) експонувався в рамках виставки «Artogy show», де і перетворився на революційний жест у контексті світового мистецтва. «Мистецький жест» М. Дюшана відкрив двері концептуалізму і новим мистецьким формам у майбутньому. США, в свою чергу, з притаманним культурній політиці країни вмінням популяризувати культурні та інші явища, протягом наступного століття пропагуватиме ідеї сучасного мистецтва в одному з найголовніших його світових центрів, у Нью-Йорку. Цьому сприятиме вплив авангардистів на формування мистецької сцени США, посилений систематичними відвідинами дадаїстів та сюрреалістів.

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.

«Авангард — це інтелектуальна допитливість у царині, де ще можна відкрити багато дивовижного» (Р. Клер) [2, с. 112]. Рене Клера можна назвати «авангардистом — академіком», адже він подолав шлях від найвиразнішого авангарду до традиційних кінострічок, відзначених академією. Клер працював

у авторській стилістиці, що відповідала його власному світосприйняттю. Його стрічку «Антракт» (1924) відносять до третього напрямку пізнього Авангарду «чистого кіно», яскравим прикладом котрого можна вважати «Механічний балет» (1926) Фернана Леже. Характерною рисою цього періоду є відмова від сюжету та ритмічність картини, — на відміну від імпресіонізму, який намагався зобразити сентиментальну натуралістичність навколишнього і внутрішнього світу людини.

Осмислюючи експериментальні візуальні практики, необхідно розуміти, що за цим стоїть серйозна теоретична праця, результатом котрої стали численні відкриття, що не втрачають своєї актуальності і сьогодні. У кіноавангарді усі явища, терміни та навички набувають нових сенсів та трактувань. 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). Та, не зважаючи на свободу мислення і дій, перед Художником постає головна мета — бути сучасником. В даному випадку слово «сучасник» слід розуміти в якості людини, яка активно взаємодіє із сьогоденням і відповідає світу самовираженням. Особистості, імена яких ми знаємо з історії, на досвіді котрих вчимося, були сучасниками і зазвичай «революціонерами». І ця свобода дій призвела до того, що художники (fine-art) — модерністи просто не могли не відреагувати на таке явище, як зародження нового виду мистецтва. Ці реакції та «рефлекси» ще раз підкреслюють сучасність художника, який, в свою чергу, аналізує, вивчає і «висловлюється вголос» за темами, щодо яких вважає за потрібне висловитись.

Художник традиційно виступає в ролі активного діяча суспільних, соціальних, культурних та науково-технічних процесів, а також поціновувача відкриттів. Звичайно, в тому випадку, коли ми розглядаємо ренесанс, бароко, рококо або навіть ампір, ми бачимо, наскільки художник та його активна взаємодія з цими процесами розглядається крізь призму тієї чи іншої релігії, а також

політичної ситуації, властивих відповідній стилю території. Саме релігія і влада протягом майже всієї історії існування людства, і, відповідно, мистецтва, «затуляли» масивними тінями художню свідомість митця. Але з розвитком модернізму ситуація поліпшилася: відсутність універсальності та канонів і зумовлена нею поява додаткових варіацій бачення та розуміння дозволили художникам експериментувати. Це призвело до появи напрямків та течій як в контексті, так і за межами пануючого стилю. Значна кількість новоявлених (у той період) мистецьких угруповань, які перформували себе в якості представників тієї чи іншої течії, з виразною «скандальністю» проголошували щойно створені маніфести, що в свою чергу стверджувало їх існування в контексті сучасного мистецтва. Художнє самовираження поступово виходило за межі майстерень, і кінцевий результат цього процесу часто залишався ідеєю, котра могла виглядати цілковитою несподіванкою на тлі класичних уявлень стосовно того, що таке мистецтво. Ідея, в свою чергу, більше не залежала від вкладеної в її реалізацію праці, котра змушувала мистецтво межувати з відпрацюванням техніки і вміння, насправді властивих найперше ремеслу. Такі процеси у мистецтві призвели до революції свідомості, і не тільки художника, який займався само-рефлексією та відображенням світу, але й (до того ж в значно більшій мірі) у свідомості дещо наляканого і стурбованого глядача. Звичайно, не підготованій публіці (в інтелектуальному та естетичному плані) було нелегко осмислити кардинально нові форми художнього вираження, а тим паче насолодитися дещо абсурдною, на перший погляд, естетикою авангарду, яка ще не була вписана в класичну систему сприйняття «прекрасного». Конфлікт розуміння сенсів авангардистських творів сприяв виникненню такої професії, як мистецька критика. Новоявлений діяч мистецьких процесів зводив мости над прірвами непорозуміння між обуреним глядачем і художником, — його інтелектуальною опозицією. Теоретизуючи та аналізуючи мистецькі твори, інколи доповнюючи їх власними сенсами, критик, ніби користуючись лакмусовим папером, на його погляд, абсолютно безсторонньо стверджував або заперечував художню вартість того чи іншого твору з сучасного мистецького контексту.

З цього приводу досить цікаво розглянути в якості прикладу твір академічного вченого, який неупереджено досліджує свій об'єкт, а саме наукову працю Ренато Поджолі «Теорія авангардистського мистецтва». Поджолі займає нейтральну позицію стосовно опрацьованого матеріалу. Його праця, зокрема,

присвячена соціологічним аспектам авангардистського мистецтва. Він пише про те, що його мета — діагноз, а не терапія; науково-теоретичний аналіз, а не критична оцінка [3. с. 13]. Зміст модерністських настроїв Поджолі розкриває за допомогою наступних термінів: «активізм» (дія заради дії), «нігілізм» (спрямованість на деструктивну, руйнівну роботу), «футуризм» (розуміння теперішнього виключно через його співвідношення з майбутнім). Найяскравіше в авангардистських настроях виявляється саме гостро виражена нігілістичність, котра «продиктована» у маніфестаціях і художніх «жестах», що стверджують марність і недоречність творчого зусилля та дематеріалізують його [4, с. 48].

Тяжіння до руйнування моральних норм та класичних зображальних канонів у авангардистів перегукується з нігілізмом Ніцше, який стверджує, що «Бог помер». Але Ніцше не вбивав Бога, він просто знайшов Бога мертвим у душі власної епохи [17]. 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 в мистецтві кіно.

В даному випадку під кіноекспериментами художників маються на увазі засоби вираження ідей за допомогою кінотехніки, котра дозволяла зацікавленим митцям поринути у вир рухомих візуальних образів. Складно стверджувати, що ці твори мали вагомий вплив на розвиток кінематографа. Проте в якості самодостатніх явищ візуальні прояви за допомогою цілковито нових і на той час сучасних технічних засобів відверто перегукується з відео-артом. Виходячи з цього, можна стверджувати, 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.

Авангардистські настрої диктували вивільнення кінематографа з-під впливу живопису, літератури, театру, але кіно так і не відокремилось від домінуючих напрямків візуальних видів мистецтва, котрі, в свою чергу, найяскравіше виявлялись насамперед у живописі. 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).

Антонін Матешек — історик мистецтва, автор терміну «експресіонізм», говорив з приводу експресіонізму доволі поетично, і, водночас, безумовно, дуже конкретно: «Експресіонізм бажає перш за все виразити себе [...], власне], миттєве враження, і будує більш складні психічні структури [...]. Враження і розумові образи проходять крізь людську душу, як крізь фільтр, і вивільняють від всього наносного задля вивільнення чистих сутностей» [4, с. 48]. Доказом та ілюстрацією слушності цитати А. Матешека може бути перегляд основних тенденцій в експресіонізмі, які яскраво виявилися саме у візуальних мистецтвах, а у значно більшій мірі в кінематографі, котрий обумовлює максимальну виразність образу. Характерною тенденцією експресіонізму є вираження емоційності, — образу людини (в якості головного героя твору), або самого митця, художника. Виходячи з цієї риси, можна сформулювати умовне протистояння

між експресіонізмом і імпресіонізмом. Візуальні, образні та інтелектуальні «потоки», спрямовані в експресіонізмі назовні, з себе, а в імпресіонізмі — ззовні у себе. Таким чином, отримуємо характерну для кожного мистецького напрямку образність кінематографічної картини, з виразним натуралістичним реалізмом, що зображає усю чарівність та правду буття, за якими «слідкують» імпресіоністи, і внутрішні переживання експресіоністського героя стосовно «отоочуючого світу», котрий повстає для нього вигаданою декорацією, підкреслюючи емоції та дозволяючи автору максимально зафіксувати образ світу. Обидві течії у кінематографі максимально суб'єктивні, і вони відверто перегукуються зі своїми аналогами у живописі, що ще раз підкреслює відповідність між сутностями їх образотворчої природи.

До останнього періоду в авангарді відносять найпізніший його варіант — сюрреалістичний, котрий репрезентують фільми Ман Рея та Р. Десноса «Емак Бакія» (1927), «Морська зірка» (1928), «Таємниця замку Де» (1928); Л. Бунюеля і С. Далі «Андалузький пес» (1928), «Золота доба» (1930); Ж. Кокто «Кров поета» (1930) та ін. У перелічених вище кінострічках була реалізована спроба екранними засобами зобразити стан підсвідомості, користуючись епізодами фантазій з відвертим, інколи еротичним характером, та брутальними нелогічними «жестами» головних героїв. Наприклад, розріз ока лезом («Андалузький пес»), котрий перегукується з тонкою хмарою, котра пропливає небом на тлі повного місяця. Сюрреалізм, як і дадаїзм чи «чисте кіно», відмовляється від сюжетної лінії, але його зображальні засоби максимально нагадують кіно у класичному розумінні слова (на відміну від абстрактних рухомих композицій Еггелінга, Ріхтера та Дюшана з їхніми оптичними експериментами у тривимірному монтажі). Це підкреслює сюрреалістичність нелогічних фантазій ірраціонального підсвідомого, в котрому причаїлись усі таємниці, трагедії та тваринні інстинкти.

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.

Відмова від сценарності максимально розкривала можливості виявлення нових естетичних прийомів на зображуваних екранних об'єктах. «Сюжет є помилкою живопису. Помилкою кіно є сценарій. Звільнене від цього тягаря, кіно може перетворитись на гігантський мікрокосм речей, досі небачених, таких, котрі ще ніхто не відчував», — у цьому ствердженні Ф. Леже ще раз прокоментував ставлення авангарду до класичних критеріїв розуміння мистецтва, і, відповідно, прагнення зруйнувати їх, що йому, безперечно, вдалося [11].

«Механічний балет» — єдиний кіноексперимент художника, котрому передували спроби створення анімаційного фільму про пригоди дерев'яної маріонетки на ім'я Шарло-кубіст (виконаного в кубістичній манері). Анімаційний персонаж Шарло також з'являється у перших і останніх кадрах «Механічного балету».

У своєму фільмі Леже використовує різноманітні форми фіксації ритму і руху: статичні об'єкти з рухливими механізмами, взаємовідношення динамічного об'єкту та нерухомої камери, і навпаки, поєднання камери з певним прорахованим ритмом руху, котра знімає статичний або рухливий об'єкт. Цілісна картина заворює глядача, і, в поєднанні з певним авангардистським звуковим супроводом, занурює його у медитативний стан. Цей фільм презентує нам рухомі явища з певним кадрюванням, завдяки котрому художник перевтілює звичайні побутові речі у ритмічні арабески, що набувають більш абстрактного характеру за допомогою багаторазових повторень одного епізоду.

Рух і ритміка цікавили не тільки Фернана Леже: абстрактні роботи Вікінга Еггелінга та Ганса Ріхтера екранними способами переосмислюють явища композиційних основ, які краще побачити, ніж коментувати. Неможливо не прокоментувати саме «Анемічне кіно» (1925) Марселя Дюшана.

Художні експерименти батька концептуалізму Марселя Дюшана представляють собою значну кількість сенсів, котрі розглядаються в контексті того чи іншого арт-об'єкту в якості констатації думки про те, що мистецтво на шляху до втрати своєї декоративності перетворюється на «знак» [9, с. 8]. «Анемічне кіно» — це результат художнього дослідження ефекту тривимірності, підкресленої рухомими дисками з певними графічними зображення, котрі посилюють ілюзію глибини та об'єму.

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 напрямки, 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 і проголосило маніфест нової ідеї мистецтва заради мистецтва. Незалежне, самодостатнє, мистецтво дивує, вражає, лякає, обурює, і, найголовніше, наштовхує на роздуми. Авангард не минув: він весь час перероджується у сучасних мистецьких процесах, не втрачаючи актуальності переосмислення сенсів «інтелектуального бунтарства», чим ще раз підкреслює незаперечну важливість його «спадщини».

1. Деллюк А. Фотогенія кино. — М., 1924.
2. Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М., 1958
3. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. — М., 1979.
4. Поджолі Р. Теория авангардного искусства. — М., 1962.
5. Садуль Ж. История киноискусства и его зарождения до наших дней. — М., 1957.
6. Теплиць Е. История киноискусства. — М., 1968.
7. Эко У. История красоты: История одной идеи западной культуры. — М., 2007.
8. Український енциклопедичний кінословник. Т. 1: Основні терміни та поняття / Упоряд.: С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський. — К., 2006.
9. Домафацкая Е. С. Экспериментальное творчество Марселя Дюшана. — М., 2004.
10. Филічева Н. Трансформация художественной образности в культуре модернизма: Автореф. диссертации ... д-ра филос. наук. — СПб., 2011.
11. Hommage a Leger. —1973.
12. Douze ans d'art contemporain on France // Grand palais: [Catalogue]. — 1972. — Mai-Sept.
13. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://grunes.wordpress.com>.
14. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.davidbordwell.net>.
15. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.moma.org>.
16. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.centrepompidou.fr>.
17. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://platonanet.org.ua>.

Анотація. У статті досліджується злам в мистецтві 1920-х на прикладі експериментів художників-авангардистів, а також визначається народження кардинально нових форм художньої виразності, котрі наразі виступають в якості основи сучасного актуального мистецтва.

Ключові слова: мистецтво 1920-х, авангардизм, актуальне мистецтво.

Аннотация. В статье исследуется перелом в искусстве 1920-х на примере экспериментов художников-авангардистов, а также определяется момент зарождения кардинально новых форм художественного выражения, которые являются платформой современного актуального искусства.

Ключевые слова: искусство 1920-х, авангардизм, актуальное искусство.

Summary. The article presents the research work to brighten the fractured consciousness of art, an example of experiments of artists-avantgarde. Mark the birth of a radical new forms of artistic expression, which are platform contemporary art.

Keywords: art of 1920's, avantgarde, contemporary art.