

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО КІНЕМАТОГРАФУ

Актуальність теми українського кіноавангарду зумовлена тим, що вродовж усієї незалежності ми поступово відстоюємо свою самобутність. А мистецтво – це найяскравіше вираження нашої ментальності та самобутності. У сучасності кіноматограф є одним з найважливіших із мистецтв. Наприклад, набувають не лише мистецької, а й політичної ваги кінофестивалі, такі, як Канський, Венеційський, Берлінський та інші. Для того, щоб представити Україну як розвинену цілісну європейську державу, потрібно відстоювати свою мистецьку спадщину і, зокрема, кіноспадщину. Потрібно подолати стереотипне сприйняття українського авангарду як радянського.

Важливим показником рівня розвитку культури країн світу став кінематограф. Особливо це було відчутно на початку ХХ ст., коли він почав своє становлення як німе кіно – загальноприйнята назва кінематографу у перші десятиліття його історії, коли фільми виходили на екрани без синхронно записаного звуку. Цей фактор став поштовхом для прочитання можливостей образотворчого ряду новими шляхами. 1920-і роки стали бумом розвитку різних напрямків кіномистецтва. Спектр барв змінювався від занадто емоційного, в іпостасі німецького експресіонізму (Фрідріх Вільгельм Мурнау, Фріц Ланг, Роберт Віне), до школи документально-художнього фільму (Дзига Вертов).

Українське німе кіно зробило великий внесок у розвиток кіноіндустрії. Наприклад, журнал «Sight and Sound» – найстаріший із існуючих кіножурналів у світі, у 2014 році визнав фільм Дзига Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929) найкращим документальним фільмом усіх часів і народів. Це лише мала частина кіноспадщини українського національного кіно.

Цікаві дослідження почали з'являтися тільки в останні десятиліття. Значний внесок у дослідження української кіноматографії зробили такі вчені, як Л. Госенко, Л. Брюховецька, В. Миславський, С. Тримбач. Тривалий час в українській науковій літературі не було ґрунтовних комплексних праць з дослідження цього періоду історії українського кіно. І лише минулого року Л. Брюховецька видала книгу під назвою «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції». Досить цікаві доробки В. Миславського: «Фактологічна історія кіно в Україні 1896-1930 в 2 томах», «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» та «Олександр Довженко: маловідомі сторінки».

Перед нами стоїть подвійне завдання: показати унікальність українського авангардного кіно як в історії радянського, так і світового кінематографу. Доказом, що український авангард був самостійним та самобутнім явищем в СРСР було те, що УРСР у 1920-х роках мала певну економічну автономію. Внутрішньоекономічна діяльність республіки регулювалася Українською економічною радою, а зовнішні зв'язки здійснювалися через систему дипломатичних і торгових представництв, що були створені більшовиками за кордоном на протигагу екзильним дипломатичним місіям УНР та Української Держави. Всеукраїнське кінофотоуправління (ВУФКУ), яке було осередком українського авангардного кіно, підпорядковувалося саме цій економічній раді, тобто вона не мала з'язку з всесоюзними органами.

Важливим індифікатором для відокремлення саме українського авангарду є інтертитри. Згідно плану українізації усі фільми супроводжувалися українськими інтертитрами, які в 1930 році були змінені на російські. Лише у фільмі Івана Кавалерідзе «Перекоп» збережена незначна їхня частина.

Щодо світового аспекту, український кіноматограф відзначився школою документального кіно Дзига Вертова. Нещодавно BBC Culture оприлюднило список «100 найкращих фільмів знятих неанглійською мовою» серед них на 73 місці розмістився фільм Дзига Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929). Ще ні один український фільм не спромігся досягти такого рівня. Феномен Дзига Вертова виявився у відходженні від так званого «естетичного» кіно і перехід у крайню форму документального конструктивіського кіно. Він оголошує: «Смерть кіноматографії необхідна для життя кіномистецтва – Ми закликаємо

прискорити її смерть»[3,45]. Як і всі авангардисти, Дзига Вертов та його прибічники закликали до відходу від «старого» мистецтва та до пошуку нових форм відтворення реальності. Він просував ідею чистого кіномистецтва: «Ми очищаємо кіно від примазаних до нього, від музики, від літератури і театру, шукаємо своє, ніде не вкраденого ритму і знаходимо його в русі речей».[3, 46]. Він розробив нову теорію кіно і назвав її концепцією «кіноока». Маніфест кіноока вийшов в журналі «Леф» 1923 року і називався «Кінооко. Переворот». Саме цей маніфест найчастіше цитується, коли йде мова про творчий метод Вертова і саме тут в повній мірі розкривається сенс поняття «кіноока».

Дзига Вертов пише: «Я - Кінооко. Я створюю людину більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей з різних попередніми кресленнями і схемами... Я – Кінооко. Я у одного беру руки найсильніші і найспритніші, в іншого беру ноги найстрункіші і найшвидші, у третього - голову найкрасивішу і найбільш виразну і монтажем створюю нову досконалу людину... Я - Кінооко. Я око механічне... Я машина, що показує вам світ таким, яким тільки я його зможу побачити. Я звільняю себе з сьогодні назавжди від нерухомості людської. Я в безперервному русі. Я наближаюся і віддаляюся від предметів, я підлажу під них, я влажу на них, я рухаюся поруч з мордою коня, який біжить, я вривався на повному ходу в натовп, я біжу перед солдатами, які біжать, я перекидаюся на спину, я піднімаюся разом с аеропланом, я падаю і злітаю разом з падаючими і злітаючими тілами».[3, 55]

Суть теорії «Кіноока» Дзиги Вертова полягає у новому зоровому світосприйнятті навколишнього середовища та реальності. Дзига Вертов говорить, що людське око не є таким досконалим як кінооко саме для кіноапарату. Він виводить людину у кіно на другий план: тепер важливою є камера. Дзигу Вертова можна вважати предтечею апаратної кінотеорії, для якої фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) втілював унікальний зразок саморефлексивності стосовно власного техноідеологічного ґрунту. Показово, що «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова – єдиний фільм, що згадується у текстах засновника апаратної теорії Ж.-Л. Бодрі, метапсихологічний підхід якого був «по той бік» конкретних фільмічних текстів. Ця згадка про фільм пояснюється його статусом фільму-маніфесту – саме так його розглядав і сам Дзига Вертов. [2]

Школа документалістики Дзиги Вертова стала в один ряд з німецьким експресіонізмом, російською драматичною школою Євгена Бауера та американською оповідною школою, як одна із найяскравіших у німому кіно.

Отже, можна узагальнити, що феномен українського авангардного кіно був одним із найпрогресивніших та багатогранних явищ в українському мистецтві поч. 20 ст. Український кіноавангард був активним учасником світового кіно-простору, про що свідчать взаємовпливи різних шкіл на нього та навпаки. Український авангард представлений не тільки школою документалістики, а й синтезує у собі німецький кіноекспресіонізм, американську оповідну кіношколу та імпресіонізм на основі унікальної української естетики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька Л. І. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Кінематографічні студії. Випуск восьмий. - К. Вид. Дім.«Кисво-Могилянська академія», 2018. - 570 с.
2. Брюховецька О. Інструмент. У плоті і крові : Дзига Вертов і апаратна теорія кіно//Магістеріум – 2007.- вип.26.
3. Дзига Вертов: статті, днівники, замисли /Авт.-состов. С.Дробашенко – М.: Искусство, 1966. — 320 с.
4. Наумова Л. Конструктивізм. Пошуки українського кінематографа 20-х років ХХ століття// Теорія і Методологія. – 2016.
5. Шершньова К. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва.// Екранні мистецтва – 2014.