

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318982

УДК 791-028.77:808.55

ЕКРАННА МОВА В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Олександр Лішафай^{1а}, Валерій Гриша^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України, професор з/н кафедри звукорежисури;
e-mail: lishafay2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0812-6356

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: valeragrysha@gmail.com; ORCID: 0009-0009-7450-5849

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Ключові слова:

експериментальний
кінематограф;
кіномова;
абстрактне кіно;
авангард;
сюрреалізм;
структуралізм

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати еволюцію експериментального кінематографа з метою визначення впроваджених елементів в екранну мову. Дослідити вплив нетрадиційного кіно на аудіовізуальний простір, а також виявити його вплив на сучасне масове кіно. Окреслити інноваційні аспекти експерименталізму та визначити їхні перспективи розвитку в контексті сучасного кіносередовища. **Методологія дослідження** базується на використанні низки наукових методів. Пояснювальний метод спрямований на визначення факторів, що спричинили виникнення відмінностей у кіномові між експериментальним і традиційним кіно. Теоретичний метод ґрунтується на системному аналізі літературних джерел та включає докладний огляд історії експериментального кіно, аналіз наукових праць теоретиків та режисерів з акцентом на визначенні ключових елементів екранної мови. Емпіричний метод передбачає ретроспективний аналіз фільмів експериментального кіно для виявлення особливостей екранної мови. Порівняльний метод використовується для встановлення паралелей між різними рухами експериментального кіно та його синтезі. **Наукова новизна:** вперше, через ретельний аналіз елементів екранної мови, винайдених і реалізованих у нетрадиційному кінематографі, визначено ключові експериментальні прийоми, які знаходять своє втілення в сучасному масовому кіносередовищі. **Висновки.** У ході дослідження проаналізовано розвиток експериментального кінематографа та визначено впроваджені елементи в екранній мові. З'ясовано, що експериментальне кіно значно розширило художні можливості традиційного кінематографа. Його елементи екранної мови, колись новаторські, тепер стали прийнятними та широко використовуються в сучасних фільмах. Окреслено інноваційні аспекти та визначено перспективи розвитку нетрадиційного кіно. Шляхом синтезу основних течій експерименталізму, сучасний експериментальний кінематограф стикається з викликами розвитку своєї мови в умовах нинішнього аудіовізуального середовища.

Як цитувати:

Лішафай, О. та Гриша, В., 2024. Екранна мова в експериментальному кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.223-235.

Формулювання проблеми

Науковий підхід до дослідження еволюції та впливу експериментального кінематографа та його екранної мови в контексті сучасного кіносередовища залишається малоописаним і недостатньо розгорнутим. Проблема полягає в розробленні більш систематизованих підходів до аналізу художніх і технічних аспектів експериментального кіно.

Основна проблема полягає в тому, що історіографія кінематографа фокусується на виявленні та описі загальних тенденцій його розвитку. Експериментальний аспект залишається на периферії досліджень, що ставить під сумнів повноту та об'єктивність наявних знань про вплив експериментального кіно на культурний ландшафт кінематографії.

У контексті сучасних технологічних трансформацій у кінематографії спостерігається потреба дослідження та аналізу перспектив розвитку експериментального кіно. Відсутність роздумів щодо можливого впливу цих змін на нетрадиційний кінорух ускладнює оцінку його місця та важливості в майбутньому світовому кінематографі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Структуру напрямів у експериментальному кінематографі та його елементи кіномови описав британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001) у книзі «Експериментальне кіно в цифрову епоху».

Ретельно проаналізував концепцію експериментальної мови та його структуру Д. Барнетт (Barnett, 2008) в книзі «Рух як сенс: в експериментальному кіно».

Останні дослідження, що стосуються монтажу як суттєвого елемента кінематографії, висвітлені у роботах «Семіотична концепція в кінематографі» від Р. Ширмана, С. Котляр та А. Супрун-Живодрової (2018), а також у «Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу» від Г. Чміль та К. Пшеничної (2018). Зазначені роботи виокремлюють монтаж як ключовий компонент у побудові екранної історії, особливо в аспекті експерименталізму.

Роботи А. Л. Різа (Rees, 2011) «Історія експериментального кіно та відео» і Реї Вальден (Walldén, 2017) «Обережно! Конструкція! Семіотична методологія підходу до авангардного кіно» презентують ретроспективний погляд на історію та сучасність експериментального кіно, включаючи семіотичний аналіз авангардного кіно.

Теоретик цифрової культури Л. Манович (Manovich, 2002) у книзі «Мова нових медіа», окрім аналізу елементів експерименталізму, розвинув його перспективи розвитку в медіасередовищі.

О. Безручко, І. Гавран, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Gavran, Korablova, Oborska and Chmil, 2024) дослідили сценічний костюм, а також О. Безручко, Г. Погребняк, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Pogrebniak, Korablova, Oborska and Chmil, 2024) розглянули декорацію як

важливий елемент аудіовізуального та сценічного мистецтва.

Аналіз сучасного стану кіномови описали вітчизняні дослідники: І. Канівець (2016) у статті «Варіативність у кіно та універсальність кіномови», Є. Гориславець (2021) у статті «Культурологічний дискурс еволюції екранної мови», Н. Шаролапова, В. Данилюк та О. Красненко (2021) в статті «Інноваційний шлях розвитку кіномистецтва».

Мета статі – провести комплексний аналіз еволюції експериментального кінематографа та його екранної мови, з особливим акцентом на вивченні внеску цього руху в аудіовізуальний простір; окреслити вплив інноваційних аспектів експериментального кіно на теперішню традиційну форму кінорозповіді; визначити перспективи розвитку нинішнього експериментального кінематографа в контексті сучасного кіносередовища.

Основний матеріал дослідження

Кінематограф, від самого початку свого виникнення, при перших спробах демонстрації рухомих зображень визначався як новітня форма творчості. У перші десятиліття появи цього явища не виявлялося конкретної традиції розповіді екранних історій, яку можна було б визнати як основоположну й протистояти їй. Усі учасники лише пробували взаємодіяти з цією експериментальною технологією.

В академічній публікації «Варіативність у кіно та універсальність кіномови» кінематографіст і викладач Іван Канівець (2016, с.37) слушно зазначає: «Починаючи від перших кроків кіномистецтва, глядач вчився разом з кіномитцями. Вони вчилися спілкуватися мовою кіно, глядач вчився цю мову

розуміти». У прагматичному прагненні кінематографії до своєї самостійної ідентичності як однієї з галузей мистецтва спостерігається інтенсивне використання наративних концепцій, які мають своє коріння в літературі, і технік, що були запозичені з образотворчості.

У статті «Обережно! Конструкція! Семіотична методологія підходу до авангардного кіно» теоретикіня кіно Реа Вальден (Walldén, 2017, р.127) стверджує: «...вартість виробництва і широке розповсюдження продукції дуже швидко перетворили кінематограф на індустрію, яка пропагувала консервативну естетику, щоб привабити інвесторів та залучити широку публіку».

А тому в період першого десятиліття минулого століття спостерігається тенденція стандартизації мови кінематографа, що виникла внаслідок орієнтації на задоволення потреб масового глядача. Екранне мистецтво набуває характерних штампів. Унаслідок цього серед окремих митців та культурних спільнот на території Європи сформувалася ідея створення альтернативної моделі кінематографа, яка здатна протистояти розважальності. Відтак відбувається вагомий перелом у цьому мистецтві та початковий етап формування екранної мови в експериментальному кіно.

У статті «Культурологічний дискурс еволюції екранної мови» Є. Гориславець (2021, с.31) зазначає: «Як доводить ретроспективний аналіз, увесь час свого існування кінематограф розвивався двома шляхами – еволюційним та революційним. Протягом певного періоду відбувалось накопичення нових елементів семіотичного коду, яке вибухало появою революційного фільму». Саме Вальтер Руттман, Ганс

Ріхтер, Оскар Фішингер та Вікінг Еггелінг, як стверджує Крістіан Русу (Rusu, 2015) в статті «Абстрактне кіно та естетична утопія у міжвоєнний період», стали ініціаторів та першопрохідцями оригінального напрямку в кінематографії, спершу відомого як «абсолютне кіно» через відсутність репрезентації реальності в своїх фільмах.

Подальший розвиток цього руху призвів до появи ще однієї назви – «абстрактне кіно». Зокрема, відомий британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.317) у книзі «Експериментальне кіно в цифрову епоху» наводить обґрунтування вживання зазначеного терміну: «Як і абстрактне мистецтво загалом, абстрактне кіно передбачало "аналітичне" абстрагування візуальних якостей від їхньої репрезентативної функції та їхній "синтез" у новій мові, яку часто описують як візуальну або хроматичну музику».

З огляду на музику, одним з аспектів роботи ініціаторів абстрактного руху було прагнення дослідити візуальну динаміку кінематографа. Оскільки той час ще був «німим» періодом в історії кіно, ідея трансформації чисто звукового медіуму в візуальний вабила їх, і це видно в обраному ними титруванні своїх стрічок. Наприклад, Вальтер Руттман, Ганс Ріхтер та Вікінг Еггелінг, дебютуючи у світі кінематографа, присвоювали своїм роботам такі назви, як «Опус I» (1921), «Ритм 21» (1921) та «Діагональна симфонія» (1924). В авторитетній книзі «Історія експериментального кіно та відео» Алан Леонард Різ (Rees, 2011, р.38), який викладав візуальну комунікацію в Королівському коледжі мистецтв у Лондоні, зазначає, що перші спроби нового абстрактного фільму, зокрема в «Ритмі

23» (1923), були грубуватими, оскільки Ріхтер розробляв мову базових форм в екранному просторі.

Подібно до художників-кубістів, він використовує витинанки, графіку та малювання для створення послідовностей квадратів і прямокутників, що зменшуються та збільшуються (Rees, 2011, р.38). Дійсно, аналізуючи початкові експерименти Ріхтера, слід відзначити його дослідження, пов'язане з інтеграцією геометричних форм з варіацією швидкості подачі кадрів та їх повторення, а також використання елемента негативу в зображенні. У згаданій вище книзі А. Л. Різ (Rees, 2011, р.38-39) додає: «Серед цього іноді "сирого" матеріалу є лінійні малюнки, які перегукуються із зовсім іншою естетикою візуальної музики та чистої площини Еггелінга. Як і його сучасник Вальтер Руттман, Ріхтер був більше зацікавлений у дослідженні візуальної динаміки фільму».

Ритм створює емоційні коливання та динаміку, він не підпорядкований жодному конкретному сюжету, а виражається через специфіку монтажу і темпу фільму (Myславський, Чміль, Безручко and Куріічук, 2021). Абстрактне кіно використовує обмежений набір повторюваних прийомів, на відміну від іншої авангардної стрічки «Людини з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, де застосовуються різноманітні експериментальні методи. Однак, як зазначають у статті «Від "Одиннадцятого" до "Людини з кіноапаратом": концептуальний пошук Дзиги Вертова» В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко та Н. Черкасова (Myславський, Чміль, Bezruchko, Cherkasova, 2020), завдяки вмілому ритмічному монтажу, властивому абстрактному кіно, Вертов успішно впровадив його в галузь

документального кіно, створивши вражаючий атракціон.

У статті «Монтаж кіно: від радянсько-го кіноавангарду до сучасних практик монтажу» Г. Чміль та К. Пшенична (2018, с.102) зазначають: «Ключ до розуміння візуального фільму "Людина з кіноапаратом" лежить у зоровому співвідношенні кадрів один з одним. Візуальний ряд фільму побудований на ритмі та співвідношенні планів, світлотіней, швидкості зйомки, ракурсів, руху всередині кадру».

Дослідники нової екранної мови, як, наприклад, О. Довженко, також виявляли інтерес до живопису (Bezruchko, 2024). Режисер Олександр Довженко з оператором Данилом Демуцьким, як зазначають В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко, Н. Мархайчук (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Markhaichuk, 2020) у статті «Поетика українського фільму «Земля»: концептуальний пошук Олександра Довженка» та інші видатні митці екрана розглядали кіноплівку як матеріал, що може слугувати основою для створення творів, ніби схожою на полотно.

Будь-які маніпуляції з цією поверхнею розглядалися як акт творення картини. Теоретик цифрової культури Лев Манович (Manovich, 2002, р.306) у книзі «Мова нових медіа» підтверджує цей підхід, вказуючи на те, як Лен Лай малював безпосередньо на плівці ще в 1935 р. Л. Манович (Manovich, 2002, р.306) зазначає, що його техніку наслідували такі митці, як Норман Мак-Ларен і Стен Брахейдж. Останній використовував інтенсивне покриття відзнятого матеріалу крапками, подряпинами, розбризканою фарбою, мазками та лініями, спрямовуючи свої зусилля на перетворення своїх фільмів у еквіваленти живопису

абстрактного експресіонізму. Масова індустрія кіно зберігала ілюзорний медіум, де глядач перебував учасником екранної розповіді.

У своїй текстовій праці британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.301), який також був активним учасником створення фільмів з трансформованим зображенням у 60–70-х роках ХХ ст., відзначає, що така увага до матеріалу водночас руйнувала ілюзію і створювала нову основу, на якій можна будувати художній експеримент у медіумі, охарактеризовуючи цей підхід як брехтівський принцип відчуження. Режисери-новатори відокремлювали себе від комерційного кінематографа й на технічному рівні, враховуючи той факт, що кіноплівка, як носій зображень, виконувала свою первісну функцію.

Проте ця функція визначалася точно не малюванням. В есе «Після авангардного кіно» науковець та викладач історії кіно Джим Гоberman (Hoberman, 1984, р.62) висловлює таку думку: «...Брахейдж дедалі більше наголошував на плівці як матеріалі, інтегруючи у свої роботи емульсійні подряпини і торцеві відблиски. Однак для нього ця матеріальність була не самоціллю, а радше новою формою виразності фільму...».

Традиційні масові фільми, базуючись на лінійній структурі оповіді, відзначалися своєю просторово-часовою послідовністю. Однак у процесі еволюції експериментального кінематографа виникла потреба у відмові від цієї концепції на користь принципів ненаративності. Особливий інтерес до цього напряму виявляли режисери-сюрреалісти, які зверталися до ідей свідомих сновидінь чи змінених станів свідомості. Їхнім ключовим інструментом у досягненні цього була

використана ірраціональна конструкція фільмів. За висловлюванням Малкольма ле Грайса (Le Grice, 2001, р.318), фільми, такі як «Мушля і священник» (1927) режисерки Жермен Дюлак або сюрреалістичне кіно Бунюеля і Далі «Андалузський пес» (1928) чи «Золотий вік» (1930), використовували монтаж для встановлення зв'язків, які не описують причинно-наслідкову дію або наративну лінію з метою втілення концепції сну в структурі кіно.

На наступному етапі еволюції сюрреалістичного кінематографа виникає концепція «вертикальної» форми оповіді, яка була введена саме режисеркою Майєю Дерен. Згідно з аналізом Малкольма ле Грайса (Le Grice, 2001, р.318) щодо побудови її стрічки «Полуденні тенета» (1943), фільм відзначається спіральною конструкцією, де при кожному повторі одних і тих самих подій відбуваються невеликі зміни. Кожна попередня версія переглядається наступною, розширюючи уявну конструкцію символічного простору (Le Grice, 2001, р.318).

Наступним етапом у розвитку експериментальної екранної мови став процес трансформації від хаотичності до структурованості. В Україні, яка в той час входила до складу Радянського Союзу, як зазначають О. Безручко, І. Гавран, О. Грабарчук, Н. Костюк та Г. Кот (Bezruchko, Gavran, Hrabarchuk, Kostyuk and Kot, 2020) у статті «Ідеологічні концепції в кінематографі міжвоєнного періоду», цей процес відбувався здебільшого від впливом ідеологічних наративів. Відзначається знову поява анти-ілюзії, аналогічна тій, яка була присутня в русі плівки з трансформованим зображенням. Однак у структуралістському кіно цей ефект досягається через відсутність монтажу, що,

як наслідок, оголює перед глядачем кінострічку як об'єкт для дослідження.

Такого типу особливий аспект виявляється в творчості Енді Воргола, який у своїх роботах прибирає контрольований фокус режисера, надаючи можливість глядачеві самостійно дивитися й інтерпретувати подані образи. У своїй текстовій праці Джим Гоберман (Hoberman, 1984, р.64) висловлює важливу думку: «Воргол проголосив відхід від психологічно напруженого, інтенсивно суб'єктивного (зрештою, сюрреалістичного) кіно Стена Брахейджа до більш відстороненого та антиекспресивного авангарду – такого, що поділяв багато зацікавлень мінімалізму світу мистецтва, зберігаючи при цьому іронію андеграундного кіно».

Всі особливі елементи кіномови, що збирав до цього часу експерименталізм, були відкинуті. У такий спосіб Воргол ніби повертає рух до витоків мистецтва документальної рухомої картини без оболонки атракціону. Якщо на початку історії кінематографа обмеженість тривалості фільмів визначалася вартістю та обсягом доступної кіноплівки, то у структуралістів це перестало бути проблемою. Довгий хронометраж фільмів став їхньою візитною карткою.

У своїй текстовій роботі Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.17) стверджує, що деякі режисери звертали увагу на проблему реального часу своїх фільмів і акцентували увагу глядачів або на фактичній тривалості зйомки, або на наміреній безперервності кадрів з боку камери, виключаючи монтаж. На арені структуралізму з'являється творчість Майкла Сноу, представлена фільмом «Довжина хвили» (1967), який триває 45 хвилин. Ерні Гер також вносить свій вклад з 30-хвилинним фільмом «Ев-

рика» (1974), щодо якого науковець Джим Гоberman (Hoberman, 1984, p.65) висловлює таке твердження: «Позбавлений літератури, психології та всього, окрім найрудиментарнішого наративного руху, він представляє світ, повністю опосередкований кінематографом: до природи можна наблизитися лише через її фільмовану репрезентацію». Згодом з'являється критика концепцій структуралізму.

Поява постструктуралістів, одержимих ідеєю провести деконструкцію фільмів з метою трансформації кіномови до сфери візуального вираження, підтверджується словами Дж. Гоberman (Hoberman, 1984, p.65): «Мова використовується як разом із зображенням, так і проти нього; і саме цей акцент на мові є найочевиднішою характеристикою постструктуралістського кіно. У цьому сенсі дане кіно є реакцією на формалізм Майкла Сноу, а також Стена Брахейджа».

Після постструктуралістського руху розвиток екранної мови експериментального кіно став малоперспективним, набувши меланхолійної аури. Директор Інституту кінознавства в Університеті Торонто Джеймс Лео Кехілл (Cahill, 2008, p.91) у статті «Ана-сінема: кінематографічні зриви Петра Черкаського (на шляху до невимовного фільму)» розглядає творчість Черкаського як таку, що неминуче позначена кризою авангардного кіно 1970-х років, спровокованою глухим кутом і відчуттям виснаження, спричиненими зведенням до нуля градусів структурного кіно, а також появою відео.

Подальші екранні твори нових режисерів ґрунтувалися на синтезі вже наявних технік. Наприклад, у фільмі Деніела Барнетта «Біле серце» (1975) можна спостерігати використан-

ня постструктуралістських елементів у поєднанні з принципом руху плівки з трансформованим зображенням, включаючи накладання кількох зображень на кадр. Д. Барнетт (Barnett, 2008), формуючи загальну концепцію експериментального кіно, у 2008 р. видав книгу під назвою «Рух як сенс: в експериментальному кіно». Дослідження режисера є цікавим у контексті виникнення нового сприйняття через вивчення ненаративних стрічок, де він зазначає: «...роздуми про поверхню екрана дозволяють нам не драматизувати кіно, а втратити обов'язковий потік історії і використовувати екран для дослідження ширших питань епістемології та онтології, а не лише слабкостей людства...» (Barnett, 2008, p.17).

Наступні кінорежисери перевідкрили рух абстрактного кіно та виявляли в ньому унікальні елементи, які можна переосмислити в контексті екранної мови. Наприклад, у книзі «Відсутність у кіно: мистецтво нічого не показувати» доцент кафедри кінознавства Університету штату Айова Джастін Ремес (Remes, 2020, p.139) аналізує творчість конкретних режисерів, які створюють багатий естетичний досвід у своїх фільмах, експлуатуючи кінематографічні пустоти в особливо переконливий спосіб: «У "Дитячий рух води у вікні" (1959) Стен Брахейдж використовує тишу, щоб створити надзвичайно неоднозначну естетичну зустріч. У роботі "Вилучений" (1999) Наомі Умань демонструє силу відсутності для посилення еротизму. А в "Деанімований" (2002) Мартін Арнольд за допомогою стирання дозволяє глядачам відчути шуньяту, стан радикальної відкритості».

Протягом ХХ ст. експериментальний кінематографічний рух функціонує як

унікальна арена пошуків та розвитку унікальної мови мистецтва рухомого зображення. Відтінки цього новаторства визначають нові горизонти для сприйняття та інтерпретації кіно, керовані і творцями, і глядачами. Насиченість цього експерименту визначає нові контури в еволюції кінематографії, роблячи кожен кадр та фільмовий епізод часткою великого художнього відкриття. Дослідниця теорії кіно Реа Вальден (Walldén, 2017, p.124) розглядає авангард як вираз бурхливо-оптимістичного духу попереднього століття: юнацького, страхітливого й водночас крихкого. На думку науковиці, багато інновацій авангарду стали невидимою частиною масової культури, піддалися комерціалізації через рекламу, розповсюдилися завдяки новим технологіям і, можливо, навіть несвідомо змінили спосіб, яким ми сприймаємо світ (Walldén, 2017, p.124).

Внесок сюрреалістичного кіно є неоцінним, оскільки його численні експерименти вбудувалися в сучасний традиційний кінематограф. Багато сучасних фільмів використовують елементи сновидної або ірраціональної образності, нелінійні нарративні структури та нестандартні техніки оповіді. Навіть термін «сюрреалістичний» у кіно з часом став більш еластичним, і його почали використовувати для опису широкого спектру фільмів, які обережно впроваджують прийоми надреального в окремих епізодах з метою створення несподіваного ефекту для глядачів.

Проте здається, що у XXI ст. спостерігається призупинення процесу розвитку експериментальної кінематографічної мови. Поточний етап характеризується відсутністю вираженої динаміки в трансформації син-

таксичних та структурних елементів фільмів, що може бути пов'язано з рядом об'єктивних чи суб'єктивних чинників, які впливають на творчий процес в цій галузі. В академічній публікації Є. Гориславця (2021, с.32) представлено такі висновки: «Кіномова тривалий час не зазнавала радикальних новацій. Еволюційний процес оновлення кіномови відбувається надзвичайно повільно, і це не зумовлює революційних змін, як це відбувалося раніше». Експериментальний кінематограф ґрунтується на стратегії дестабілізації загальноприйнятих медіацій, де ключовим елементом є постійна непередбачуваність.

У книзі «Мова нових медіа», теоретик цифрової культури Л. Манович (Manovich, 2002, p.10) висловлює концепцію потенційного розвитку: «...завданням авангардних митців нових медіа сьогодні є пропонувати альтернативи існуючій мові комп'ютерних медіа. Цього можна краще досягти, якщо мати теорію того, як "мейнстрімова" мова влаштована зараз і як вона еволюціонує з плином часу».

Динамічний розвиток сучасних цифрових медіа ставить під сумнів можливість чіткого визначення їхніх граней, унаслідок чого ускладнюється пошук бунтівної екранної мови. У своїй текстовій праці Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, p.309), британський авангардний режисер, висловлює слушну думку щодо сучасного середовища. Він зазначає, що технологічні межі стають неозначеними, а дискурс вже є настільки ж гібридним, що складно зрозуміти, як інновації можуть визначатися як радикальні парадигми, якщо вони не вписуються в існуючі інституційні контексти, такі як світ мистецтва (Le Grice, 2001, p.309).

Висновки

Досліджувана проблема вимагає комплексного аналізу різноманітних аспектів, включаючи технологічну гнучкість цифрових медіа, вплив дискурсу на прийняття нововведень та взаємодію з наявними культурними і творчими парадигмами. Хоча творці ранніх рухів експериментального кіно продовжують вражати нинішніх глядачів своєю оригінальністю серед простору традиційного кіно. Тому, можливо, несприятливість нових рухів може бути пов'язана із потребою повного осмислення та усвідомлення існуючих тенденцій, перш ніж відбудеться перехід до наступного етапу інноваційного розвитку.

Експериментальне кіно внесло значний вклад у розширення художніх горизонтів традиційного кінематогра-

фа та медіа. Деякі елементи екранної мови, які були розроблені режисерами в рамках експериментального кіно, сьогодні стали прийнятними та досить часто використовуються в сучасних фільмах. Ненаративний стиль оповіді, трансформовані зображення, абстрактні малюнки, сюрреалістичні прийоми та довгі плани не є зараз новизною й стали важливими елементами для створення драматургічного атракціону.

Сучасний експериментальний кінематограф, хоча і синтезує та перевіряє основні течії експерименталізму, зіткнувся з викликами розвитку своєї мови в умовах сучасного кіносередища. Неоднозначність у визначенні меж цього медіуму створює контекст для майбутніх досліджень, де важливим завданням є пошук нових напрямків розвитку екранної мови.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Гориславець, Є., 2021. Культурологічний дискурс еволюції екранної мови. *Культура України*, [e-journal] 73, с.28-34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Канівець, І., 2016. Варіативність у кіно та універсальність кіномови. *Культурологічна думка*, [online] 9 (1), с.34-39. Доступно: <https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Kanivets.pdf> [Дата звернення 14 травня 2024].
- Чміль, Г. та Пшенична, К., 2018. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Шаролапова, Н., Данилюк, В. та Красненко, О., 2021. Інноваційний шлях розвитку кіномистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (2), с.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>
- Ширман, Р., Котляр, С. та Супрун-Живодрова, А., 2018. Семіотична концепція в кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- Barnett, D., 2008. *Movement as Meaning: In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.1-18. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, [online] 1, pp.669-690. Available at: <https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805_Ideological_Concepts_in_the_Cinematography_of_the_Interwar_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf> [Accessed 14 May 2024].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E- Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Cahill, J.L., 2008. Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns. Towards the Unspeakable Film. *Spectator*, [online] 28 (2), pp.90-101. Available at: <<https://cinema.usc.edu/assets/096/15636.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Hoberman, J., 1984. After Avant-Garde Film. In: B. Wallis, ed. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, pp.59-74.
- Le Grice, M., 2001. *Experimental Cinema in the Digital Age*. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710880>
- Manovich, L., 2002. *The Language of New Media*. [online] Cambridge: MIT Press. Available at: <<https://manovich.net/content/04-projects/163-language-of-new-media/language.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4). pp.684-692. DOI:10.13187/me.2021.4.684
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Markhaichuk, N., 2020. Poetics of Ukrainian Film 'Earth': Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (4). pp.713-720. DOI:10.13187/me.2020.4.713
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. DOI:10.13187/me.2020.3.507
- Rees, A.L., 2011. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonial Avant-garde to Contemporary British Practice*. 2nd Ed. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710637>
- Remes, J., 2020. *Absence in Cinema. The Art of Showing Nothing*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/reme18930>
- Rusu, C., 2015. Abstract Cinema and Aesthetic Utopia in the Interwar Period. *Echinex Journal*, 29, pp.53-64.
- Walldén, R., 2017. Beware! Construction! A semiotic methodology for approaching avant-garde cinema. *Punctum*, [e-journal] 3 (2), pp.111-136. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.0018>

REFERENCES

- Barnett, D., 2008. *Movement as Meaning: In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.1-18. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, [online] 1, pp.669-690. Available at: <https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805_Ideological_Concepts_in_the_Cinematography_of_the_Interwar_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf> [Accessed 14 May 2024].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E- Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak, G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Cahill, J.L., 2008. Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns. Towards the Unspeakable Film. *Spectator*, [online] 28 (2), pp.90-101. Available at: <<https://cinema.usc.edu/assets/096/15636.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Chmil, H. and Pshenychna, K., 2018. Montazh kino: vidadianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu [Film Editing: From Avant-garde Films to Modern Editing Practice]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Hoberman, J., 1984. After Avant-Garde Film. In: B. Wallis, ed. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, pp.59-74.
- Horyslavets, Ye., 2021. Kulturolohichnyi dyskurs evoliutsii ekrannoi movy [Cultural Discourse of the Cinematic Language Evolution]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 73, pp.28-34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Kanivets, I., 2016. Variatyvnist u kino ta universalnist kinomovy [Variability in Cinema and the Universality of the Cinematic Language]. *The Culturology ideas*, [online] 9 (1), pp.34-39. Available at: <https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Kanivets.pdf> [Accessed 14 May 2024].
- Le Grice, M., 2001. *Experimental Cinema in the Digital Age*. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710880>
- Manovich, L., 2002. *The Language of New Media*. [online] Cambridge: MIT Press. Available at: <<https://manovich.net/content/04-projects/163-language-of-new-media/language.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. DOI:10.13187/me.2021.4.684
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Markhaichuk, N., 2020. Poetics of Ukrainian Film 'Earth': Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (4), pp.713-720. DOI:10.13187/me.2020.4.713
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. DOI:10.13187/me.2020.3.507
- Rees, A.L., 2011. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. 2nd Ed. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710637>

- Remes, J., 2020. *Absence in Cinema. The Art of Showing Nothing*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/reme18930>
- Rusu, C., 2015. Abstract Cinema and Aesthetic Utopia in the Interwar Period. *Echinox Journal*, 29, pp.53-64.
- Sharolapova, N., Danyiuk, V. and Krasnenko, O., 2021. Innovatsiinyi shliakh rozvytku kinomystetstva [Innovative Way of Cinema Development]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>
- Shyrman, R., Kotliar, S. and Suprun-Zhyvodrova, A., 2018. Semiotychna kontsepsiia v kinematohrafii [Semiotics of Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- Walldén, R., 2017. Beware! Construction! A semiotic methodology for approaching avant-garde cinema. *Punctum*, [e-journal] 3 (2), pp.111-136. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.0018>

SCREEN LANGUAGE IN EXPERIMENTAL CINEMA

Oleksandr Lishafai^{1a}, Valerii Hrysha^{2a}

¹ Merited Artist of Ukraine, Professor at the Sound Production Department;
e-mail: lishafay2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0812-6356

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: valeragrysha@gmail.com; ORCID: 0009-0009-7450-5849

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyse the evolution of experimental cinema in order to identify the elements introduced into the language of the screen. To study the impact of non-traditional cinema on the audiovisual space and to identify its influence on contemporary mass cinema. To outline experimentalism's innovative aspects and determine its prospects for development in the context of the contemporary film environment. **The research methodology** is based on a number of scientific methods. The explanatory method aims to identify the factors that have led to the emergence of differences in film language between experimental and traditional cinema. The theoretical method is based on a systematic analysis of literary sources and includes a detailed overview of the history of experimental cinema and an analysis of scientific works by theorists and directors, with an emphasis on identifying the key elements of screen language. The empirical method involves a retrospective analysis of experimental films to identify the peculiarities of screen language. The comparative method is used to draw parallels between different experimental film movements and their synthesis. **Scientific novelty.** Through a thorough analysis of the elements of screen language invented and implemented in non-traditional cinema, the key experimental techniques that find their embodiment in the contemporary mass cinema environment have been identified for the first time. **Conclusions.** The study analyses the development of experimental cinema and identifies the elements implemented in the screen language. It was found that experimental cinema significantly expanded the artistic possibilities of traditional cinema. Once innovative, its elements of screen language have now become acceptable and widely used in contemporary films. The article outlines the innovative aspects and identifies the prospects for developing non-traditional cinema. Synthesising the main trends of experimentalism, contemporary experimental cinema faces the challenge of developing its own language in the current audiovisual environment.

Keywords: experimental cinema; film language; abstract cinema; avant-garde; surrealism; structuralism

