

Igor Isichenko Igor Isychenko

кандидат географічних наук,  
науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв УкраїниPh.D. in Geography,  
Research Fellow,  
Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: igor.isichenko@gmail.com | orcid.org/0009-0000-4218-4002

До питання про роль ритму в жанровому  
кінематографі та кіноавангардіRhythm in Genre Cinema  
and Cinematic Avant-Garde

**Анотація.** Зроблено спробу окреслити певні принципи та передумови дослідження ролі ритму як засадничого моменту будь-якого фільму та різні підходи (авангардистський і масовий) до подолання або, навпаки, фіксації у фільмі даного в суспільному цілому ритму, часто пов'язаному з та вираженому через аспекти ритму промислового виробництва. Окреслені загальні зв'язки між фордизмом та класичним голлівудським кінематографом, так само як і між постфордизмом як економічним вираженням постмодернізму (логіки культури пізнього капіталізму) та «кінематографом ностальгії» 1970-х років. Запропоновано компаративне дослідження підходу до питання ритму в царині кінематографічного авангарду (на прикладі німецького авангардного напрямку 1920-х років («абсолютний фільм») та класичного жанрового американського кінематографу. Зроблено спробу пов'язати підхід до ритму кінематографічного нарративу у фільмі «Ла Палісіада» (2023, режисер Філіп Сотниченко) з означеними вище моментами історії кіно, розуміючи «Ла Палісіаду» як, одночасно, дослідження ритму та дослідження режимів сприйняття 1990-х років сучасним українським суспільством. Стверджується, що пошуки в царині ритму та ностальгічна спрямованість «Ла Палісіада» можуть бути тісно пов'язаними маніфестаціями одного й того ж глибинного процесу — ностальгії за іншим ритмом суспільного цілого (у випадку загаданого фільму — як 1990-ті роки української історії).  
**Ключові слова:** ритм, кінематограф ностальгії, «абсолютний фільм», класичне голлівудське кіно, Erfahrung, Erlebnis.

**Постановка проблеми.** «Ла Палісіада» (2023), дебютний повнометражний фільм українського режисера Філіпа Сотниченка, цікавий з багатьох причин. Як явище українського кіно фільм, що здобув низку нагород на міжнародних кінофестивалях, це певний режим репрезентації українських 1990-х, причому не таких, якими вони були, але таких, якими їх можна уявити, ретроспективно, сьогодні, через призму а) історії нашої країни від 1990-х і до сьогодні; б) історії та сучасності кіно, яка стає своєрідним вбудованим органом зору у тих режисерів, які цікавляться роботою з репрезентацією потоку часу та різних його відрізків за допомогою різних режимів ритму екранного часу. Безперечно, до останніх належить і Сотниченко.

Видається доцільним спробувати провести паралелі з представленою Фредріком Джеймісоном темою «кінематографу ностальгії» і зрозуміти, яким чином фільм Сотниченка пов'язаний із загальносвітовою тенденцією (що спостерігається (у запропонованому Джеймісоном варіанті) ще з 1970-х років), будучи її метаморфозою та продовженням.

Дійсно, інтерес до теми смертної кари, виражений і у фабулі фільму, і в численних інтерв'ю режисера, можливо, вторинний щодо інтересу до періоду 1990-х років як таких, років «технологічного дитинства», що збіглися

з дитинством режисера (в одному з інтерв'ю Сотниченко згадує, що 1996 року йому було 8). 2000-ті, з їхнім стрімким розвитком аудіо- та відеотехнологій, кабельного та супутникового інтернету, призвели до чергового стрімкого витка рішучої переваги Erlebnis над Erfahrung, висловлюючись термінологією Вальтера Беньяміна зі знаменитого есе «Оповідач» [7] — роботи, в якій німецький мислитель заклав основи медіаархеології та археології структур досвіду в епоху ранніх медіа на кшталт газети та телеграфу.

Ядро суб'єктивності певного типу, таким чином, відчуває ностальгію (враховуючи всю складність і весь пафос цього терміна, пов'язаного з грецькою nostos, мандрівкою Героя додому після Троянської війни — такий ключ до «Одіссеї» Гомера пропонують, наприклад, Адорно і Хоркхаймер [2]), по 1990-х роках, які є «батьківщиною» цієї суб'єктивності — батьківщиною не в просторі, але в часі, острівцем, на зразок Итаки, — у сталевих хвилях буремного хронотопу всієї подальшої історії нашої держави. Метафора 1990-х як такого собі райського часу, «illo tempore» міфу, диво-острова особистої, біографічної міфопоетики як Сотниченка, так і цілого покоління, або поколінь, українців) — метафора парадоксальна, враховуючи потужний злам суб'єктивності, що припав на той час — додатково наголошується місцем, де відбувається

основна дія фільму — Ужгородом, географічно відокремленим дугою Карпатських гір.

Але повернімося до трансформацій структури досвіду, попередній та спрощений аналіз якої запропонував Вальтер Беньямін. Erlebnis як зсув від проживання та набуття досвіду у зв'язку з тривалістю — до переживання, від навички чи ремесла — до індустрії та інформації, згідно з Беньяміном [6], не так відобразився в кінематографі, як, власне, викликав до життя цей останній як результат домінування Erlebnis у структурі свідомості та досвіді людини початку ХХ століття.

У цьому сенсі видається, що «Ла Палісіада» може свідчити не лише про актуальність «кінематографу ностальгії», а й про експерименти з ритмом кінооповідання, імпліцитною метою яких може бути прагнення виходу за обмеження, накладені як класичним голлівудським нарративом, так і, що важливо, численними схемами і варіантами його начебто подолання, які вкрай поширилися в період з кінця 1960–1970-х років. Бо, знову ж звертаючись до Беньяміна, конвеєр та кіноплівку можна вважати двома гомоморфними атрибутами сучасності — сучасності кінця ХІХ та початку ХХ століть, себто тієї епохи, яку і досліджував німецький мислитель. І, так само, як «класичне голлівудське кіно» пов'язане з фордизмом [14], «кінематограф ностальгії» пов'язаний не тільки з ностальгією як продуктом постмодернізму, але і з постфордизмом та іншими формами економічного життя, що відображають в економіці злам домінантної парадигми осмислення світу: перехід до постмодернізму в різних його режимах.

Перша з серії статей пропонує увазі читачів один відносно малодосліджений розділ з історії взаємовпливів і відносин масового голлівудського кіно першої половини ХХ століття і німецького авангардного руху, відомого як «абсолютний фільм»: здається, обидва (незрівнянні за масштабами та впливом) явища були, тим не менше, способом реакції кінематографу як медіуму на нові умови продукування суб'єктивності (що на практиці означало перехід до важкої промисловості та автомобілебудування, зростання міст і потоки нових транспортних засобів, посилення ролі нових медіа на кшталт кінохронік, панорам, газет тощо).

Таким чином, ми сподіваємося показати важливість історичного аспекту у дослідженні смислових пластів фільму сучасного нам талановитого українського режисера, і цей аспект, хоч як дивно, сягає періоду зонайменше ста років тому — перших десятиліть історії кіно, коли і оформлювалася на практиці більшість дихотомій та конфліктів, динаміка розв'язання яких і рухала потім історію кіно десятки років.

**Метою статті** є дослідження одного з хронологічно ранніх етапів історії кінематографу, для того, щоб довести тісну причетність і жанрового кіно перших десятиліть, і авангардних пошуків, вирішенню одного й того самого стрижневого питання: ритму як природи фільму.

**Аналіз останніх досліджень й публікацій.** Зв'язок між провідними художніми пошуками та масовою культурою є обставиною, яку неможливо обійти за будь-якого, навіть найзагальнішого, розгляду цих явищ: вони не протистоять один одному абстрактно та позаісторично, а взаємно визначають один одного на кожному етапі культурної динаміки. Найбільш, можливо, серйозний приклад порушення цього специфічного балансу становить сучасний кіноландшафт США, де відносини між кіноавангардом та Голлівудом були радикально змінені у 1970–1980-х роках. Якщо раніше «опозиція андеграунду Голлівуду розвивалася у супроводі конструктивного діалогу з ним, роблячи безперечним той факт, що хоча “підпільне кіно” могло черпати натхнення та стиістичне оновлення у пріоритетах поза кінопромисловістю, в інших художніх формах і дуже часто у соціальних феноменах, все ж таки його найбільш значною детермінантою залишався сам Голлівуд», як зазначає у відомому монографічному дослідженні американського авангарду Д. Джеймс [14], то після регресу «незалежних» до «Індівуду» сам Голлівуд, який перестав прислухатися до «іншого» кіно, потрапив у мережу нескінченних рімейків, сіквелів та приквелів.

1988-го авторитетний кінокритик Джонатан Розенбаум описав загальний стан справ так: «Постійним обмеженням останніх нарративних незалежних фільмів є досить обмежене та конформістське розуміння “нового”, яке виявляється парадоксальним чином пов'язаним з якимось варіантом переробки старого: імпульс, який, за іронією долі, дублює і, очевидно, імітує подібну тенденцію у сучасному Голлівуді. Свідомі посилання на історію кіно, якими відзначені перші роки французької “нової хвилі”, ймовірно, дали початок цій тенденції, але важливо мати на увазі, що ці посилання спочатку здійснювали деяку критичну (наприклад, аналітичну та інтерпретаційну) функцію» [19].

Такі спроби критичного прочитання цитованих фільмів змінюються благочестивим — і механічним — цитуванням: виникають роботи, розраховані на конкретний вид критики, а відносини між Голлівудом і «незалежним кіно» вказують на гнітюче небажання останнього запропонувати альтернативу. Поширення альянсів і рімейків у самій «фабриці мрій» досягло таких масштабів, що значення цього явища «має бути зрозуміле як ідеологічна герметизація — страусина відмова сприймати справжнє чи будь-яку іншу реальність, окрім “світу кіно”, що змушує оцінювати навіть найменш сміливі вилазки за межі цього обмеженого простору як щось сміливе» [19].

Оскільки сама природа фільму довгий час (вочевидь, до виникнення відео) передбачала його масове споглядання [6], авангард у кіно протистояв, певним чином, умовам та передумовам власного виникнення та існування, порушуючи питання про власну можливість і, водночас, претендуючи на зміну масового характеру фільму — луна цих пошуків і уловлювалася вітрилами мейнстрім-кіноіндустрії, «фабрики мрій».

Щодо «абстрактного», або «абсолютного» фільму Німеччини 1920-х років (ітиметься про роботи німців Вальтера Руттманна, Ганса Ріхтера, Оскара Фішингера та шведа Вікінга Еггелінга), то варто зазначити, що цей напрям, можливо, більш радикальний, ніж будь-який з інших німецьких чи європейських або американських кінорухів тих років, звідки і випливає деяка складність розуміння значення робіт його представників для історії кіно. Симптоматично, тим не менш, що у класичному дослідженні Лотте Айснер [3] кілька сторінок присвячених «абсолютному фільму» вона помістила в розділ «Вуличні трагедії», де говориться про фільми Лупу Піка, Пабста, тощо, таким чином імпліцитно натякаючи на тісний зв'язок авангардних пошуків четвірки і масового продукту студії UFA.

Основоположним принципом створення «абстрактного фільму» на першому його етапі стала відмова від фотографічної природи кінозображення. Те, що сьогодні впевнено класифікують як «абстрактну анімацію», три німці та швед називали не інакше як «абсолютним фільмом». Цей авангард, як часто можна почути, проіснував лише кілька років (1921–1925), після чого його творці закинули абстракції та почали знімати дивні, але все ж такі «повноцінні», тобто фотографічного характеру, фільми. Така думка видається дещо помилковою, оскільки не враховує фундаментальних особливостей осмислення авангардистами питань природи фільму, ритму, руху, кольору.

Як переконливо демонструють у ґрунтовних дослідженнях Айснер [3], Кракауер [22], Каес [15], та Ельзасер [9], відлік найбільш важливого періоду у розвитку німецького німого кіна заведено починати з 1919 року і пов'язувати з такими відмінними один від одного фільмами, як, наприклад, перший твір кіноекспресіонізму «Кабінет доктора Калігарі» (Р. Віне) та майстерно зняті пригодницькі фільми Фріца Ланга «Павуки» (дві частини, 1919). Ці та інші роботи ознаменували досить пізні (затримка обумовлена політичними, економічними та іншими факторами) включення Німеччини (Веймарської республіки) до світового кінопроцесу. Через два роки, 1921-го, відбулося «народження» німецького кіноавангарду — створення «абсолютного фільму».

Досить довго не виникало сумнівів щодо ролі Ганса Ріхтера та Вікінга Еггелінга як провідних теоретиків напрямку та творців перших абстрактних фільмів. Так, наприклад, після смерті Ріхтера в 1976 році в некролозі, опублікованому в «Нью-Йорк Таймс», можна було прочитати про те, що він є творцем «першого абстрактного анімаційного фільму» «Ритм 21» (датованого в тексті 1921 роком) [10]. Ріхтер, проте, не тільки не продемонстрував публіці «Ритм 21» у 1921 році, але й, мабуть, навіть не закінчив фільм того року, як переконливо стверджує дослідник німецького авангарду Вальтер Шоберт [20, с. 238–239]. Справжнім творцем «абсолютного фільму» був Вальтер Руттманн, який ще у 1917–1918 роках почав теоретично переосмислювати природу фільму та живопису, що й мало наслідком створення «Опусу I» («Lichtspiel:

Opus I», тобто «Гра світла: Опус I»), перший показ якого відбувся у Франкфурті на початку квітня 1921 року (офіційна прем'єра — 27 числа того ж місяця). За пізнішими спогадами одного зі знайомих, закінчивши одного разу створювати велике абстрактне полотно (епізод стався 1918 року), Руттманн нібито зауважив: «Немає сенсу займатися живописом. Він має бути приведений у рух» [17, с. 253]. Доцільно зауважити тут, що ще 1913 року французький живописець Леопольд Сюрваж писав про «кольоровий ритм»: «Кольоровий ритм (фр. *rythme coloré*, англ. *coloured rhythm*) в жодному разі не є ілюстрацією чи інтерпретацією музичного твору. Це автономна художня форма, заснована, проте, на тих самих психологічних даних, як і музика... Фундаментальним елементом мого динамічного мистецтва є колірна візуальна форма, що виконує роль звуку в музиці.

Цей елемент визначається трьома факторами:

1. Специфічною (абстрактною) візуальною формою,
2. Ритмом, що означає рух і трансфігурації цієї форми,
3. Кольором» [5].

Сюрваж запропонував для створення такої «автономної художньої форми», в якій виявляться зв'язаними колір і ритм, скористатися спрощеними та геометричними формами, похідними від звичайних об'єктів нашого оточення (дерев, предметів меблів), які взаємодіють між собою за допомогою впорядкованого руху та трансфігурації [5].

Щодо Руттманна, то саме він був не лише першим, а й найпослідовнішим і найсильнішим теоретиком німецького авангарду на всіх його етапах («абстрактний» змінився «монтажним» (у період «Берліна») та «звуковим», коли він одним із перших у світі застосував контр-апункт як принцип зв'язку звуку із зображенням). Крім того, роботи Ріхтера стали відомі широкому загалу лише після великого показу «Абсолютний фільм», організованого німецькою «Novembergruppe» (спільною художників та музикантів) у берлінському кінотеатрі «Ufa-Palast» 3 травня 1925 року. Того ж року «абсолютний фільм» припинив своє існування: Руттманн і Ріхтер (Еггелінг помер у 1925-му) припиняють експерименти з абстрактним кіно та приходять до роботи з більш звичними кінематографічними формами.

Причину, ймовірно, слід шукати у фільмах Фернана Леже та Рене Клера — «Images Mobiles» першого та «Entr' Acte» другого (обидва — 1924). Вони продемонстрували теоретикам та практикам «абсолютного фільму», що абстрактні кінострічки можна створювати і з використанням фотографічного матеріалу. Ще важливішим може бути вплив радянського авангарду. Цей контакт мав наслідком усвідомлення значення монтажу як найважливішого засобу кіно, що привело до Руттманна і Ріхтера до створення «абстрактних монтажних фільмів». Цю назву запропонував Вальтер Шоберт [20]: працюючи з цілком «конкретним» знятим матеріалом, обидва залишаються багато в чому на раніше освоєній абстрактній території. Бо помилкою буде назвати

«Берлін» та «Симфонію світу» Руттманна документальними фільмами, а «Симфонію перегонів», «Двопенсову магію», «Інфляцію», «Щодня», «Все крутиться, все обертається», «Привиди перед сніданком» та «Дослідження фільму» Ріхтера — соціальною сатирою чи сюрреалізмом (хоча відповідні такій класифікації елементи в них, безперечно, присутні, і виражені цілком однозначно — досить згадати образи «Інфляції» чи критику «фабрики мрій» у «Щодня»); помилкою саме тому, що стрижневим принципом цих фільмів є повторення, а отже, і дослідження законів ритму, що було таким важливим у ранніх роботах авангардистів. (Цікаво, що відомий теоретик кіно Бела Балаш, хоч і засуджує «абсолютний фільм» за формалізм [4], вважає такими, зокрема, «Доц» (1929) та «Міст» (1928) голландця Йоріса Івенса, а також «Ринок на Віттенберзькій площі» (1929) Вільфріда Бассе, правильно вловивши продовження розвитку в цих роботах «абстрактної» стадії авангарду.)

Руттманн встиг досить недвозначно засвідчити свої наміри з приводу «Берліну»: «Протягом довгих років моєї роботи над абстрактними фільмами не міг позбавитися бажання побудувати щось із живої матерії, створити фільм-симфонію з мільйонів фактично вже існуючих джерел енергії руху, що вдихають життя в організм великого сучасного міста.

У фільмі про Берлін я лише дозволив образу говорити — абсолютному образу, що розглядається і розвивається абстрактним шляхом з кінематографічного матеріалу. Я організував зв'язок зображень ритмічно так, щоб вони працювали без сюжету та створювали протиставлення та контрасти між собою. Моєю метою було створення автономної мистецької форми» [20, с. 244].

«Берлін» залишається найбільш відомим і важливим фільмом німецького авангарду 1920-х років, роботою, в якій серйозні теоретичні ідеї Руттманна знайшли найповніше втілення в конкретному матеріалі, знятому в місті, чий будні, заломлені монтажем Руттманна, набули графічного звуку, звучання симфонії. Водночас загальна критична рецепція була тривалий час зумовлена позицією щодо цього фільму З. Кракауера [22, с. 217–226] (втім, схожих поглядів дотримувався і Б. Балаш [4]), який звинуватив Руттманна у зневажанні свого обов'язку «людини і громадянина» і створенні політично нейтрального фільму, в якому послідовно проводиться лінія відділення «змісту» (що залишається, за Кракауером, «поза» фільмом) від порожніх образів репрезентації міста на екрані, — «форми». Таким чином, єдиним принципом цієї роботи (жанр Кракауер визначив як «поперечний зріз») є формальний підхід, при якому фільм не підпорядкований необхідному з'ясуванню причин тих чи інших суспільних явищ, але, навпаки, знята на плівку «реальність» позбавляється об'єктивно присутнього сенсу і «монтується» винятково за принципом формальних аналогій чи контрастів.

З одного боку, Кракауер впадає у крайнощі, намагаючись постулювати те, яким має бути фільм, заснований

на «реальному», не постановочному матеріалі. Однак «реальність», тлумачення якої він шукає і не знаходить у «Берліні», насправді містить і сам текст критика, і фільм німецького режисера. А машини, справжню сутність яких необхідно, за Кракауером, продемонструвати у фільмі, не існують окремо від свідомості, яка їх сприймає. Фільм Руттманна і є моделлю такої свідомості, в якій ніщо не існує поза формами сприйняття, саме по собі [17]. З іншого ж боку, саме формальне, позбавлене форми — ритм машинізованого великого міста у випадку «Берліну» Руттманна — і є тим, в чому найбільш яскраво, немов у дзеркалі, відображається — через формальний ритм як ритм форми — сутність процесів та явищ.

Після приходу звукового кіно Руттманн знову відреагував першим із німецьких авангардистів, описавши у своєму маніфесті принцип контрапункту, схожий на основні положення відомої «Заявки» Ейзенштейна, Пудовкіна, Александрова (1928), і втілюючи його в «Мелодії світу». Проте, не обмежившись досягнутим, він пішов далі, створивши у «Вікенді» експериментальний шедевр — акустичний монтаж без супроводу образів (фільм транслювали по радіо). Ріхтер писав про цю роботу, що в ній «знов Руттманн показує себе поетом з винятковою силою уяви. Цей етюд створений не з образів, але тільки зі звуків та шумів, що дозволяє транслювати його по радіо. <... > Якби мені довелося обирати серед усіх робіт Руттмана, цей динамічний етюд безперечно перемиг би. У ньому Руттманну вдалося, граючи, перевести принципи “абсолютного фільму” в поезію звуків» [20, с. 247]. У «звуковий» період Руттманн залишається без колег і конкурентів — роботи Ріхтера цікаві, але не можуть бути названі передовими, тому що в них або розвиваються старі теми (повторення і «рими образів» у «Двохпенсовій магії», 1929), або, з відставанням від Руттманна, освоюється акустично-візуальна взаємодія («Щодня», 1929), а Мохой-Надь, який працював на той час у «Баухаусі», зі звуком не експериментував.

Без звуку неможливо уявити лише роботи Оскара Фішингера, що залишився після 1931 року останнім німецьким кіноавангардистом (з того року Руттманн починає знімати документальні (подібно до Ріхтера), а потім і пропагандистські фільми): після серії абстрактних фільмів початку та середини 1920-х років і «Прогулянки з Мюнхену до Берліну» (1927), Фішингер зосереджується на питаннях знаходження кінематографічних форм, які були б адекватною візуальною репрезентацією популярної чи класичної музики. Досягнення шуканої відповідності образу та звуку було можливе лише з урахуванням питань кольору та руху (пов'язаного, звичайно, з питаннями ритмічної побудови акустичного та візуального матеріалів) абстрактних форм. Як відзначає Шоберт, ідеальна гармонія образів і звуків робить фільми Фішингера надзвичайно легкими для сприйняття, а значить — споживання, а легке споживання завжди означає інтерес рекламних агентств, які неодноразово

замовляли «абстрактні фільми» Фішингеру — ось чому деякі з його найкращих робіт є рекламними короткометражками. У 1936 році з політичних причин «останній авангардист» залишив Німеччину: на батьківщині «абсолютного фільму» до кіноавангарду ставилися як до «дегенеративного мистецтва». Наступне покоління німецького авангарду (Lutz Mommartz, Werner Nekes, Dore O) виникло лише наприкінці 1960-х і, як і «нове німецьке кіно» (Фассбіндер, Герцог, Вендерс) було «кінематографом сиріт» (Вернер Герцог).

**Виклад основного тексту.** Тож яким є зв'язок «абсолютного фільму» з «абсолютною індустрією розваг», масовим жанровим кіно? З одного боку — і це найбільш часто згадуваний факт — очевидна неодноразова участь Руттмана, Ріхтера та Фішингера у роботі над великомасштабними комерційними проектами, щоправда, цілком логічно, не голлівудськими, а німецькими (як приклад можна навести вагомий внесок першого в «Жінок на Місяці» та «Нібелунгів» Ланга), та у створенні рекламних коротких метрів (тут відзначились усі троє). І незважаючи на те, що ця участь є набагато важливішою, не будучи просто прецедентом «компромісу» з боку нужденних і голодних художників-авангардистів, а сама по собі служить згаданому обміну ідеями між авангардом та масовим кінематографом, можна висловити ще одне припущення.

Річ у тім, що становлення «абсолютного фільму» відбувалося під знаком безперервного інтересу до дослідження феномену ритму фільму як такого. Ні Ріхтер, ні Руттман, ні Фішингер не були ізольованими від глобального кінопроцесу радикальними новаторами-одинаками, а радше реагували на пошуки німим кіно специфічної форми, сьогодні відомої нам як *feature film* — художній фільм певної (стандартної) тривалості і, як правило (внаслідок тріумфу американської моделі, про що буде сказано нижче), що характеризується надзвичайно високим ступенем «зв'язності», послідовності у розвитку сюжету, що підпорядковується певній логіці дії, чітко встановленому канону причиново-наслідкових зв'язків, — канону, в якому жодна сцена не може бути представлена «просто так», але повинна робити внесок у розв'язку, що наближається (але весь фільм відкладається) — причому таким чином, щоб глядачі її повністю і недвозначно асимілювали і зрозуміли. Достатньо порівняти цю модель з фільмами, наприклад, Жана Епштейна, Олександра Довженка, Ж. Л. Годара, Луїса Бунюеля, Мікеланджело Антоніоні, Рауля Руїса, Вернера Герцога, Бела Тарра чи Ясуджіро Озу для того, щоб зрозуміти серйозні обмеження «кіномови», запропоновані цією «формулою», а також спектр можливих альтернатив.

Становлення масового жанрового кіно, що завершилося загалом у 1915–1917 роках із нововведеннями Томаса Інса, було пов'язано з тією ж проблематикою, що так хвилювала (нехай і приховано, рідко коли стаючи предметом теоретичної рефлексії) заокеанських творців «Опусів» та «Ритмів» — проблематикою ритму та повторення.

Повторення є, можливо, найважливішою рисою масового жанрового кіно, заснованого на системі принципів і правил, що дозволяють глядачам від початку перегляду впізнати показ фільму як фільм певного жанру, а отже, підготуватися до повторення в ньому раніше баченого в інших роботах цього жанру. Система жанрів, що виникла в США (і, безумовно, еволюціонувала у часі при збереженні основних принципів) у 1910-х роках, пов'язана з «конвеєрним виробництвом» фільмів в умовах студійної системи — що принципово відрізняє американську модель від практик, наприклад, французьких «Пате» і «Гомон».

Жанрова модель в її американському варіанті передбачала також низку принципів (часто сформульованих і у вигляді письмових розпоряджень, таких собі законів, що визначають, серед іншого, заборонені техніки, прийоми та теми), на підставі яких здійснювали зйомку та монтаж фільмів — іншими словами, важливо було одночасно і те, що показується, і те, як це робиться. Ця система дозволила в короткі терміни провести серйозну роботу з «оптичної освіти» (Балаш) глядачів, в результаті якої середньому відвідувачу кінотеатру стали зрозумілі стосунки різних сцен, організованих монтажем у часі, а отже, зрозумілі й ті «історії», які розповідало йому жанрове кіно. У процесі цієї освіти було впроваджено низку принципів та табу (деякі дійсні й сьогодні): так, існує «правило 180 градусів», існував (до 1960-х років) «кодекс Хейса», тощо. Вся ця струнка будівля правил і технік виробництва фільмів отримала назву «класичного голлівудського кіно» (вперше використано Д. Бордуеллом, К. Томпсон та Дж. Стайгер в однойменній і вже давно класичній роботі 1985 року [8]) — «способу виробництва фільмів», який було успішно експортовано у ледь не всі країни світу і який переміг у відчайдушній і жорсткій боротьбі з більшістю національних кінематографій Європи ще в 1910-х. (Згадаймо голосіння Садуля про американізацію французького кіно в середині 1910-х у другому томі його «Загальної історії кіно».) Більш актуальні дані другої половини ХХ століття можна отримати в монографії «Культурні індустрії» Дейвіда Хезмондалша [13].

У теоретичних дослідженнях і текстах авангардистів цей зв'язок із глобальними процесами розвитку кінопромисловості гранично чітко сформулював Ріхтер, для якого розуміння руху було невіддільне від дослідження ритму: «Я знайшов нове почуття: ритм, який, як я продовжую вважати, є головним почуттям, закладеним у будь-якому прояві руху» [10]. Для Ріхтера ритмічні експерименти авангарду «висвітляли <... > убогість змісту та форми офіційного фільму» [18, с. 111]: «Ритм до певної міри є способом концентрації дії. Рухи пластичних об'єктів спрощуються та зводяться у певний, художньо осмислений порядок. Цей порядок керує естетичним та музичним почуттям глядача протягом усього фільму і діє тим більше вражаюче, чим менше глядач помічає цей порядок як такий. Якщо ж ритм тяжіє і тріумфує над динамікою матеріалу лише як формальний елемент (тобто відхиляється

від шляху, запропонованого йому динамікою матеріалу), то робота не вдається, бо ритм якраз і повинен бути виразом цієї динаміки і слідувати їй повністю».

Деякі рядками вище Ріхтер, розмірковуючи про улюблені роботи Рене Клера («одного з небагатьох майстрів кіноритму» [18, с. 141]), зауважує, що у фільмах французького майстра «балетний» ритм проявляється не «тільки формально-естетичним моментом, він перетворюється на драматургічний момент величезної значущості. Умовна форма кіномови, яка виникає в результаті вирішення всіх епізодів в єдиному ритмі, надає привабливості кожній окремій сцені і прояснює дію в цілому», причому в цьому процесі принципова роль звуку, що впроваджується в питання ритму після винаходу звукового кіно: живе слово, за Ріхтером, не може залишатися за межами «ритмічного життя фільму»: «будь-який звук має бути сприйнятливий і зрозумілий глядачам, пов'язаний з іншими звуками, включений до їхнього потоку» [18, с. 142]. Останні дві ремарки, зведені в принцип роботи і зі звуками, і з образами, і зі змістами, що їх наповнюють, відображають суть канону, що його дотримувалися режисери, які працювали на «фабриці мрій»: всі несподівані «авторські» рішення у фільмах Гоукса, Форда, Гічкока, Премінгера чи когось іншого з довгого списку, покликаного зазвичай довести можливість збереження творчого індивідуального стилю у «системі», створювалися в такий спосіб, аби — при всіх індивідуальних особливостях цих майстрів — не порушити загальний ритм фільму та його основні принципи — повторюваність, зрозумілість, лінійність, зрештою передбачуваність (навіть у непередбачуваних сценарних рішеннях, на що вказував ще Адорно [1; 2]) тощо.

Власною стратегією Ріхтера у боротьбі з монотонним та сугестивним ритмом масового кінематографу є підвищена рефлексивність (характеристика кіноповідання, яке повідомляє глядачеві про власну ілюзорну природу і систематично розвінчує її) його фільмів. Так, у «Двохпенсовій магії» (1930) кадр із фільму (на ньому ми бачимо дівчину на канаті) перетворюється на фотографію, вміщену в інший кадр, а потім — на плакат фільму. У «Все крутиться, все обертається» (1929) ми можемо побачити фразу «Починається звуковий фільм...». В етюді «Дослідження фільму» (1926) на нас дивляться з екрану десятки очей, що, безперечно, можна трактувати як натяк на всепроникне око камери. Цей мотив повторюється і в більш ніж популярних фільмах співвітчизника Ріхтера, Фріца Ланга, починаючи з «Павуків» 1919 року та першого «Мабузе» 1922 року і аж до останньої частини трилогії про великого лиходія та маніпулятора, «Тисяча очей доктора Мабузе» (1960) — в ній недвозначно досліджується зростаюча незахищеність людей перед обличчям «насилства камери». У роботі «Мрії, які можна купити за гроші» (1947) зразком такого підходу є величезне зображення ока, що постійно тримається за столом головного героя і підводить глядача до не завжди усвідомлюваного

конфлікту — око як провідник погляду симетрично його відбиває, а отже ніби скасовує, вказуючи глядачеві на сам акт перегляду фільму: погляд глядача тоді не проникає в ілюзорний простір, а дзеркально повертається йому, тоді як ілюзія «звичайного» фільму тяжіє до поглинання і розчинення погляду, що потрапив у пастку логіки стеження за образами, що рухаються, підкоряючись логіці сюжету.

Проміжними «ланками» в ланцюзі, що пов'язує жанрове кіно і роботи авангардистів, очевидно, можуть бути фільми в традиціях «фарс», «слепстик», «бурлеск»: відомий, наприклад, зв'язок пошуків авангардистів і Чапліна. Чапліна, чії фільми (як і роботи Арбака, Ллойда, Кітона та інших) немислимі без механічного, машинного повторення головним «героєм» окремих рухів, жестів і ходів «сюжету», Ріхтер прямо пов'язує із творчістю авангардистів: «З усіх акторів, Чаплін насамперед інших відкрив метод зображення, що найближче відповідає механічній природі фільму. З самого початку він знайшов механічний стиль, якому підпорядкував ритм свого фільму, аж ніяк не убиваючи цією механікою рухів живий характер свого виконання. <...> Чаплінська міміка та жести змонтовані та механізовані ще до зйомок камерою, тому його фільми виявляються змонтованими без застосування монтажу. Вони підпорядковані механічному процесу, окремі частини якого є певною мірою розчленованими. Почуття виявляється у фільмі Чапліна не як неподільний потік, природний рух, а як подільний процес, що легко розкладається на етапи, який є доступним для огляду і ритмічно організований при всіх танцях і стрибках, при діапазоні станів від сміху до скам'янілості» [18, с. 139]. Ці досягнення Чапліна Ріхтер пов'язує із зауваженням Валері про те, що сьогодні лише те впливає на нас, що розбирається на частини — саме ця «частковість» (механічні зв'язки та механічне функціонування) і є сьогоднішньою новою «природністю».

Безперечно, що ритм фільмів і рухів Чапліна неможливо правильно зрозуміти, не враховуючи іншого ритму — ритму конвеєра. Вальтер Беньямін висловив свого часу припущення, що стрічка конвеєра та кіноплівка є взаємодоповнювальними («гомоморфними», у його термінології) атрибутами сучасності. Порівняймо це з зауваженням Д. Джеймса про те, що введені Томасом Інсом удосконалення студійної системи довели до логічного кінця початковий поділ між виробником і споживачем шляхом організації поділу праці всередині самого виробничого процесу, який, після нововведень Інса, складався з більш-менш автономних завдань, запропонованих сценаристам, режисерам, операторам, технічному персоналу, кінозіркам (які, самі по собі, вже були найважливішими засобами виробництва) і рядовим акторам, і отже буквально відтворював парадигму тодішньої промисловості — конвеєр, впроваджений Генрі Фордом [14].

Тож Чаплін рухається як машина насамперед тому, що робітники заводів Форда самі ставали машинами. Процес впровадження конвеєрного виробництва був

частиною фундаментальних змін, що торкнулися наприкінці XIX — на початку XX століть економіки та культури країн Європи та США, змін, що глибоко проникли в самі основи щоденного існування індивідів у суспільстві та трансформували домінуючі моделі колективної та індивідуальної пам'яті, а також можливості набуття та передачі досвіду [7]. У XIX столітті досвід як такий (нім. *Erfahrung*), що вимагав умов тривалості, безперервності, що відрізнявся можливістю передачі наступним поколінням як джерело порад (а отже, виступав фактично формою колективної пам'яті спільноти), починає змінюватися, відступаючи перед поширенням нової форми — переживання. Останнє — *Erlebnis* — це «проживання», автоматичне сприйняття інформації про події, які можуть ніяк не корелювати з нашим досвідом та побутовим життям (приклад такого сприйняття — газета). *Erlebnis* відрізняється фрагментарністю, роздробленістю, уривчастістю, шоком: кульмінацією такого переживання став досвід солдатів в окопах Першої світової війни — досвід, який не був досвідом у колишньому значенні цього слова, тому що не надавався ніякій передачі за допомогою слів, тоді як колишній *Erfahrung* відрізнявся можливістю збереження в, наприклад, такій літературній формі, як оповідання. Умови тривалої ремісничої праці, коли рука гончаря знаходила застосування досвіду та порадам поколінь предків у роботі з глиною, або мануфактурної праці, монотонної та спокійної, в якій відбувалося набуття та застосування досвіду, так само як і «вбирання» в себе історій, що їх розповідали для того, аби розвіяти нудьгу працівників, змінюються тим, що описав — з чималим натхненням — Генрі Форд: «Одна з найтупіших функцій на нашій фабриці полягає в тому, що людина бере сталевим гачком прилад, бовтає ним у бочці з маслом і кладе його в кошик поруч із собою. Рух завжди однаковий. Вона знаходить прилад завжди на тому самому місці, робить завжди те ж число збовтувань і кидає його знову на старе місце. Не потрібно для цього ні м'язової сили, ні розуму. Людина зайнята лише тим, що тихенько рухає руками туди й сюди, оскільки сталевий гачок дуже легкий» [11, с. 94–95].

Описаний Фордом робітник є попередник і *condition sine qua non* героїв Чапліна (Чарлі починається на наступному кроці — при навмисне-ненавмисному саботажі машинного виробництва), які постійно зіштовхуються з новими поколіннями безликих, промислово вироблених речей, настільки звичних нам сьогодні, але нових сторіччя тому. На думку Кракауера, слепстик, фарс і бурлеск саме тому і є споконвічно німими жанрами — постійні падіння та решта див поведінки героїв Чапліна, Кітона, Ллойда і інших, які перебували в стані постійного «конфлікту» і «війни» з речами, відбивають переляк і жах людей від зіткнення з цією новою речовою реальністю, що стрімко заповнила щоденне «Довкілля» великих міст — жах настільки сильний, що сказати чи вигукнути зовсім нічого — слова буквально застрягають у горлі [12]. Розвиток цієї лінії роздумів приводить Беньяміна і Кракауера

до осмислення кіно як терапевтичного засобу, що запобігає масовій істерії та соціальним неврозам, пов'язаним із життям у натовпах і поспіху (шаленому ритмі, могли б сказати ми) метрополісів.

Фігуру Чарлі як співака, який оспівував саме таку автоматизацію щоденного існування, добре схопив Фернан Леже в його знаменитому «Механічному балеті» — частини Чапліна, «розібраного» на фрагменти і перетвореного на власний портрет в стилі кубізму, вітають глядача на початку і прощаються з ним наприкінці цього важливого твору авангарду. Леже створює фільм, у якому машинний ритм пов'язує повторювані рухи геометричних фігур (повторюючи цим, своєю чергою, роботи Руттманна, Ріхтера і Еггелінга початку 1920-х), частин машин і механізмів, людей. У разі повторюваності щоденного існування, автоматизації життя та сприйняття, необхідні були відповідні цій автоматизації форми дозвілля — саме ними і стають жанри масового кіно, засновані на повторенні сюжетів, впізнанні вже бачених і знайомих кінозірок та їхніх типових амплуа, тощо. Між жанровим фільмом та «абсолютним» аж ніяк не прірва — між цими крайніми точками ми бачимо фігуру бродяги з вічними казанком і тростиною, що рухається в ритмі «Механічного балету».

Але, незважаючи на те, що ритм «Павуків» Ланга та «Вампірів» Фейяда і робіт авангардистів ближче, ніж може здатися на перший погляд, між розумінням ритму у цих двох крайніх точках є принципова різниця. Для авангардистів абстракція була, ймовірно, головним шляхом подолання такого нелюбого механічного відтворення дійсності, переробленої в ілюзію фільму. Оскільки ця остання підкоряється ритму, авангард створює альтернативу — такий ритм, який не несе в собі жодної ілюзії, що є типовою для «офіційного фільму». Можна говорити про критику повторення повторенням (у роботі Ріхтера «Двохпенсова магія» йдеться про «рими образів», *picture rhymes*, що є виразом того ж повторення).

«Абсолютний фільм» у цій перспективі можна розглядати як цілком свідому реакцію авангарду на художні пошуки, що відбуваються на протилежному культурному полюсі.

**Висновки.** Можна стверджувати, що одним із визначальних моментів будь-якого напрямку, жанру, стилю чи окремого фільму є його ритм. А метафізичним витоком і підставою ритму фільму, у певній перспективі, можна вважати ритм самого часу, опосередковано виражений через ту чи іншу динаміку технологічного прогресу (або його відсутності) та соціальних змін, домінуючих форм соціального та економічного життя, які, власне, і викликають до існування ті чи інші форми кіно, що — більш чи менш явно — дублює своїм ритмом циркуляції ритму часу, на яких базуються ці форми соціальної та економічної екзистенції.

Тому різний ритм, наприклад, європейських та американських фільмів різних років пов'язаний не лише з індивідуальним почерком того чи іншого режисера та особливостями підходу до монтажу та побудови кінооповідання,

а й, насамперед, із різною соціальною динамікою зазначених частин світової системи (використовуючи тезаурус Іммануїла Валлерстайна), що, своєю чергою, виражається різною темпоральністю (до певної міри, роль ритму намагався показати Анрі Лефевр у класичній праці «Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life» [16]).

Більшість фільмів, таким чином, завжди містять у собі соціологію (а отже, немимуче — економіку) під маскою естетики — соціальна (і технологічна, економічна) реальність детермінує кіновиробництво більшою мірою, ніж естетичні імперативи, за всієї значущості цих останніх та за безумовної наявності винятків із цього стану справ (про недавні тенденції змін у режимах виробництва / споживання образів та розповіді історій дає деяке враження стаття Стівена Шавіро [21]).

«Абсолютний фільм» (у широкому розумінні, включаючи і пізніші роботи Рутмана і Ріхтера) можна вважати двоякою спробою, в якій поєдналися як цікаві дослідження природи кіно, причому саме її ритмотворчого, стрижневого аспекту, — і також спроб виходу за межі фотографічного характеру кінозображення — так і, з іншого боку, чітка фіксація обмежень, що накладаються мірою ритму на фільм як такий, фільм у його ідеальному прагненні до буття художнім висловом, а не лише соціологічним документом (можливість існування таких фільмів, фільмів

як витворів мистецтва, визнавав навіть Адорно, відомий тотальною критикою «індустрії мрій» [1, с. 180]).

Можна стверджувати, що коренем ритму фільму є ритм індустрії, що трансформувався в 1970-х і далі в дисперсний, але не менш стигматизуючий фільм ритм постфордизму (доречно тут згадати і про біополітику в контексті розуміння цього терміну Мішелем Фуко — щоправда, зв'язок влади, контролю населення та біополітики з кінематографом — тема для окремого дослідження).

Далі, цей ритм постфордистської індустрії (більш витончена за попередню фордистську модель насильства конвеєра над індивідом) був переведений у віртуальну, цифрову форму, про що якраз і дає уявлення названа вище стаття американського культиуролога Стівена Шавіро [21].

Ностальгія українського режисера за 1990-ми, так само як і, наприклад, ностальгія Джорджа Лукаса за 1950-ми і 1940-ми роками — продуктом якої і стали, в певному розумінні, «Зоряні війни» — є насамперед ностальгією за іншою мірою ритму суспільної матерії, тому питання «кінематографу ностальгії» невіддільне у своїй суті від питання про ритм фільму.

Першим кроком у довгому ланцюжку досліджень змін візерунків ритму, що стоять за трансформаціями кіно ХХ та ХХІ століть, і є ця стаття.

### Література

- Adorno T. W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge Classics, 2001. 224 p.
- Adorno T. W., Horkheimer M. *Dialectic of Enlightenment: philosophical Fragments*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002. 304 p.
- Aisner L. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. London: Thames and Hudson, 1969. 360 p.
- Balázs B. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970. 291 p.
- Bassan R. *Cinema and Abstraction: From Bruno Corra to Hugo Verlinde // Senses of Cinema*. 2011. December, Issue 61. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/cinema-and-abstraction-from-bruno-corra-to-hugo-verlinde/> (access date: 09.03.2024).
- Benjamin W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 448 p.
- Benjamin W. *The Storyteller // Illuminations. Essays and reflections*. New York: Schocken Books, 2007. P. 83–110.
- Bordwell D., Staiger J. & Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2005.
- Elsaesser T. *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*. London; New York: Routledge, 2000. 472 p.
- Film notes to Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and 1930s, DVD 1, released in August 2005 by Kino International.
- Ford H. *My Life and Work*. Kyiv: KM-Books Publishing Group, 2018. 288 p.
- Hansen M. *With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940 // Critical Inquiry*. 1993. Vol. 19. No. 3 (Spring). Pp. 437–469.
- Hesmondhalgh D. *The Cultural Industries*. 4<sup>th</sup> edition. London; Los Angeles: Sage, 2019. 568 p.
- James D. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 408 p.
- Kaes A. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2009. 312 p.
- Lefebvre H. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London; New York: Continuum, 2004. 160 p.
- Macrae D. *Ruttman, Rhythm, and "Reality": A Response to Siegfried Kracauer's Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City // Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Edited by Dietrich Scheunemann. Rochester, N.Y.: Camden House, 2003. Pp. 251–270.
- Richter H. *The struggle for the film: towards a socially responsible cinema*. Aldershot, England: Scolar Press, 1986. 192 p.
- Rosenbaum J. *Myths of the New Narrative (and a Few Counter-Suggestions // Independent America. New Film 1978–1988*. New York, N.Y.: American Museum of the Moving Image, 1988. Pp. 3–9.
- Schober W. ("Painting in Time" and "Visual Music": On German Avant-Garde Films of the 1920s // *Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Edited by Dietrich Scheunemann. Rochester, N.Y.: Camden House, 2003. Pp. 237–249.
- Shaviro S. *Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision // Post-Cinema. Theorizing the 21<sup>st</sup> Century Film*. Edited by Shane Denson and Julia Leyda. Falmer: REFRAME Books, 2016. Pp. 362–397.
- Кракауер З. Від Кааіраі до Гітлера — психологічна історія німецького кіно. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.



## References

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment: philosophical Fragments*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
- Adorno, T. W. (2001). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge Classics.
- Aisner, L. (1969). *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. London: Thames and Hudson.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications.
- Bassan, R. (2011). Cinema and Abstraction: From Bruno Corra to Hugo Verlinde. *Senses of Cinema*, December, Issue 61. Retrieved from <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/cinema-and-abstraction-from-bruno-corra-to-hugo-verlinde/>
- Benjamin, W. (2007). The Storyteller. In *Illuminations. Essays and reflections* (pp. 83–110). New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*. London; New York: Routledge.
- Film notes to Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and 1930s*, DVD 1, released in August 2005 by Kino International.
- Ford, H. (2018). *My Life and Work*. Kyiv: KM-Books Publishing Group.
- Hansen, M. (1993). With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, 19(3) (Spring), 437–469.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*, 4<sup>th</sup> edition. London; Los Angeles: Sage.
- James, D. (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kracauer, Z. (2009). Vid Kalihari do Hitlera — psycholohichna istoriia nimetskoho kina [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London, New York: Continuum.
- Macrae, D. (2003). Ruttman, Rhythm, and "Reality": A Response to Siegfried Kracauer's Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City. In Scheunemann, D. (Ed.). *Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)* (pp. 251–270). Rochester, NY: Camden House.
- Richter, H. (1986) *The struggle for the film: towards a socially responsible cinema*. Aldershot, England: Scolar Press.
- Rosenbaum J. (1988). Myths of the New Narrative (and a Few Counter-Suggestions). In *Independent America. New Film 1978–1988* (pp. 3–9). New York, NY: American Museum of the Moving Image.
- Schobert, W. (2003). "Painting in Time" and "Visual Music": On German Avant-Garde Films of the 1920s. In Scheunemann D. (Ed.). *Expressionist film — New perspectives (Studies in German literature, linguistics, and culture)* (pp. 237–249). Rochester, N.Y.: Camden House.
- Shaviro, S. (2016). Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision. In Denson, S. & Leyda, J. (Eds.). *Post-Cinema. Theorizing the 21<sup>st</sup> Century Film*. (pp. 362–397). Falmer: REFRAME Books.

Isychenko I.

#### Rhythm in Genre Cinema and Cinematic Avant-Garde

**Abstract.** The article attempts to outline certain principles and prerequisites for the study of the role of rhythm as the fundamental moment of any film and various approaches (avant-garde and mass cinema) to overcoming, or vice versa, fixation in the film of a given rhythm of the social whole, often associated with and expressed through aspects of industrial production rhythm. General connections between Fordism and classic Hollywood cinema are outlined, as well as between post-Fordism as an economic expression of postmodernism (the cultural logic of late capitalism) and the "cinema of nostalgia" of the 1970s. A comparative study of the approach to the issue of rhythm in the field of the cinematic avant-garde (using the example of the German avant-garde movement of the 1920s ("absolute film")) and classic genre American cinema is offered. An attempt was made to connect the approach to the rhythm of the cinematic narrative in the film *La Palisiada* (1923, directed by Philip Sotnychenko) with the above-mentioned moments of the history of cinema, understanding *La Palisiada* as, at the same time, a study of rhythm and a study of modes of perception of the 1990s years in the current Ukrainian society. It is argued that the research in the realm of rhythm and the nostalgic orientation of films (including *La Palisiada*) can be closely related manifestations of the same deeply-rooted process — nostalgia for a different rhythm of the social whole, given in this particular case as the 1990s of Ukrainian history.

**Keywords:** rhythm, the cinema of nostalgia, "absolute film", classical Hollywood cinema, Erfahrung, Erlebnis