

Чайка Мирослава Анатоліївна,
асистент кафедри тележурналістики
Київського національного університету культури і мистецтв,
orcid.org/0000-0001-6192-2226
mirachaika@ukr.net

МОК'ЮМЕНТАРІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ КІНОАВАНГАРДУ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню особливостей становлення мок'юментарі як жанру кінематографу в історико-культурній проекції парадигмального розвитку кіноавангарду. Аналізуючи основні чинники і динаміку трансформації кіноавангарду, особливу увагу авторка приділяє демаркації голлівудського кінематографу та «незалежного кіно», кіноавангарду, що характеризується експериментальністю, нестандартними методами зйомки, монтажу та обробки зображення відкриттями, часто виходить за межі традиційних жанрових уявлень. Його суть – революційність, спроба розширити межі можливого у кіноіндустрії. Показано, що згодом ця революційність спадає і кіноавангард через поміркований етап приходиться до пізніх рефлексій та пошуків, якщо говорити про ХХ ст., і саме в цей час, 1960-ті рр., з'являється не лише Homo Medialis, а й жанр «мок'юментарі». Його найхарактернішими рисами в кіно є невідповідність форми і змісту, блеф, мікшування фактів і вигадок, єдність непоєднуваного та розділення монолітного, ігрова імітація та пародіювання документального кіно, а це дозволяє дійти висновку, що мок'юментарі відповідає вимогам і нормам постмодерністської естетики. Кінорежисери, які працюють у жанрі мок'юментарі використовують пародії, сатиру та за часту гумор, коментуючи поточні події та ідеї. Наголошено, що мок'юментарі допомагає глядачеві виробити нові візії та підштовхує до відкриття несподіваних смислових контекстів життєвої реальності, коли на зміну бажанню транслювати та пропагувати владний дискурс приходиться внутрішня художня інтенція кіно до саморозвитку, детермінована специфікою художньої свідомості. Таким чином мок'юментарі здійснює «кіносоціалізацію» та соціалізацію загалом через демонстрацію тих чи інших зразків поведінки, вчить глядача засвоювати норми та цінності кінокультури, розвиваючи естетичну культуру, перетворює його на співучасника соціальної дійсності через утвердження фіктивності.

Ключові слова: кіноавангард, мок'юментарі, документальне кіно, експеримент, пост-модерністська естетика, кінокультура, медіареальність.

Chaika Myroslava,
assistant at the department of television journalism
of Kyiv National University of Culture and Arts,
orcid.org/0000-0001-6192-2226
mirachaika@ukr.net

MOCKUMENTARY AND TRANSFORMATION OF THE FILM AVANT-GARDE: CULTURAL-HISTORICAL ASPECT

The article is dedicated to the research of peculiarities of the formation of mockumentary as a genre of cinematography in the historical-cultural projection of the paradigmatic development of the film avant-garde. Analyzing the main aspects and dynamics of the film's avant-garde transformation, the peculiar attention, the author pays to the demarcation of Hollywood cinematography and an "independent" cinema, film avant-garde that is characterized by the experimentation, non-standard methods of shooting, editing, and image processing with discoveries that often go beyond traditional genre conceptions. Its essence is a revolutionary, attempt to extend the limits of the possibility in the film industry. It was shown, that later this revolutionary subsides and the film avant-garde, through a moderate stage, comes to the late reflections and searches, if we talk about the 20th century, and it is at this time, the 1960s, not only Homo Medialis but also the "mockumentary" genre appears. The most characteristic features in cinema are the discrepancy between form and content, bluffing, mixing facts and fiction, uniting the incompatible and dividing the monolithic, fictional imitation and parody of documentary cinema, which

leads to the conclusion that mockumentary, meets the requirements and norms of postmodern aesthetics. Filmmakers working in the mockumentary genre use parodies, satire, and often humor to comment on current events and ideas. It is emphasized that mockumentary helps the viewer to develop new visions and pushes to discover unexpected semantic contexts of life reality, when the desire to broadcast and promote a discourse of power is replaced by the internal artistic intention of cinema to self-development, determined by the specifics of artistic consciousness. Thus, mockumentary carries out “film socialization” and socialization in general through the demonstration of certain patterns of behavior, teaches the viewer to assimilate the norms and values of film culture, developing aesthetic culture, and turns him or her into an accomplice in social reality through the affirmation of fictitiousness.

Key words: film avant-garde; mockumentary; documentary film; experiment; post-modern aesthetics; film culture; media reality.

Постановка проблеми та її актуальність.

Нова революція в культурі, яка відбулася у ХХ столітті, тісно пов'язана з трансформацією виражальних засобів кіномистецтва, що розширила звичні уявлення про художній простір. Тому для розуміння процесів у сучасній культурі важливо звернутися до такого феномену кінокультури як незалежне кіномистецтво та його конкретних форм (особливо в США, де утворився центр світової кіноіндустрії), який розвивається в якості альтернативи масового кінематографу. Важливим пунктом культурологічного дослідження кіноавангарду є його дискретні та еkleктичні форми, діагностика і констатація кризи, варіативність тексту та сенсотворення, нарративна непослідовність і дисконтинуальність. Функціонування зазначених форм передбачає селекцію виражальних засобів в фільмах, детерміновану в кожному окремому творі його жанровою природою, авторським замислом та індивідуальністю. Творча практика кінематографу другої половини ХХ століття окреслила сферу специфічних тематик, а акторські та режисерські амплуа після Другої світової війни стали більш гнучкими, традиційні кіножанри почали по новому тлумачитись і це пояснюється тим, що фільм перетворився з артефакту на жанрову формулу. Якщо розглядати незалежне кіно як складну, мозаїчну та відкриту до трансформацій інтегративну систему та дискурс, структурований у формі «конфлікту інтерпретацій» (П. Рікер), який розширюється і відкриває нові ракурси (від образно-естетичних і концептуально-семантичних до соціокультурних і технічних), то, по-перше, переконуємось у перспективності багаторівневого та системного дослідження кінокультури, а, по-друге, маємо нагоду розглянути мок'юментарі як цікавий феномен у світі кіно та яскравий приклад зазначеного

розширення /трансформації кіноавангарду.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічний підхід до дослідження незалежного кіно потребує формування міждисциплінарного простору, тобто залучення робіт класиків, сучасних філософів і культурологів, естетиків, кінознавців тощо. Західні вчені багато досліджували американське авангардне кіномистецтво (М. Аллен, Р. Карні, Д. Крафтон, Р. Аллен, Г. Дуглас, Т. Балію, М. Бернштейн, Д. Бордвелл, Дж. Стайгер, К. Томпсон, Д. Кук, Р. Девіс, Т. Догерті, Г. Еджертон, К. Ганке, Дж. Гіллієр, К. Голмлунд, Дж. Вятт та ін.) і з останнього особливо хотілося б відзначити роботи таких авторів, як Я. Ціумакіс (Tzioumakis, 2006, 2014), Ш. Ортнер (Ortner, 2012), А. Бекман Роджерс (Backman Rogers, 2015), К. Арічі та Е. Ючел (Arici & Yucel, 2019), Н. Псалтідіс (Psaltidis, 2024) та ін. На рахунок безпосередньо мок'юментарі, то тут увагу привертають роботи Л. Карнейро Альбукерке (Carneiro Albuquerque, 2013), В. Наполітано (Napolitano, 2020), М. Гарсія-Карпінтеро (García-Carpintero, 2021) та ін. Українські дослідники, звісно, не так, як зарубіжні, але все ж приділяють увагу цій проблематиці та висвітлюють її у своїх розвідках. Йдеться про роботи М. Чайки (2018; 2019), С. Гончарука, О. Левченко та Н. Цімох (2022), О. Косачової (2023) та ін.

Мета статті полягає в аналізі особливостей становлення мок'юментарі як жанру в історико-культурній проекції парадигмального розвитку кіноавангарду.

Виклад основного матеріалу. Як правило, авангард або авангардистський кінематограф ідентифікують й трактують як напрямок розвитку кінематографу, що виник у 1920-х рр. у Франції на протипагу комерційному кінематографу. Застосовують по відношенню до цього феномену кіномистецтва також поняття

«експериментальний кінематограф», і тут йдеться вже не лише про французьких кіноімпресіоністів 20-х рр. ХХ ст. на кшталт Л. Деллюка, Ж. Дюлака чи Ж. Епштейна, а й про кіноавангард інших національних кінематографічних шкіл, зокрема, у тій самій Франції (Л. Бунюель, Ж. Кокто, Ж. Віго, Р. Клер), Німеччині (Г. Ріхтер, В. Еггелінг), США (Д. Крюзе, М. Дерен, Ш. Кларк, М. Менкен), СРСР (С. Ейзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов, О. Довженко), Бельгії (Ш. Декейкелер) тощо. Відмінність «другого» авангарду, який виник після 1924 р., від «першого» у тому, що навчився, працюючи з монтажем, кадром й зображенням, оповідати історії. І загалом, якщо брати до уваги «люм'єрівську теорію реальності», з якої почався новий поворот у культурній парадигмі свого часу, – переважання про-активної позиції візуального над активністю аудіального, коли просторова динамічна модель життя, проєктована на об'єктив статичної камери, породжує відчуття реальності, – формується дуалістична природа кінематографічного погляду, в якому синтезовано механічне (детерміністичне) начало та базоване на вільному зоровому сприйнятті антропоморфне начало. На додачу до цього, саме завдяки авангарду початку минулого століття сформовано три конститутивні засади кінематографу (історія (об'єкт), просторове зображення (об'єктив) спільно з художніми рішеннями та глядач), а також в кінематографі виник новий художній об'єкт – не відтворена дійсність, а сама реальність, яка з тих самих пір опиняється у фокусі уваги глядача (Dixon, 1986, 57; Cook, 2004, 32).

Кіноавангард характеризується експериментальністю, нестандартними методами зйомки, монтажу та обробки зображення відкриттями, часто виходить за межі традиційних жанрових уявлень. Його суть – революційність, а головне завдання – трансформація наявного традиційного хронотопу та створення його альтернативних варіантів. Приміром, режисери використовували нестандартні ракурси, незвичайні техніки зйомки та монтажу, або поєднували документальні кадри з експериментальними абстракціями для вираження своїх ідей, створення особливого естетичного враження. Френсіс Форд Коппола та Мартін Скорсезе експериментували з формами та сюжетами, що відкривало нові можливості для виразності

в кіноавангарді, а такі режисери, як такі як Крістофер Нолан та Дейвід Лінч перебувають у пошуку нових форм та стилів, створюючи фільми не за традиційними голлівудськими стандартами. З огляду на це, зрозумілою і цілком слушною є думка відомого американського кінорежисера Квентіна Тарантіно, що кіноавангард – це спроба розширити межі можливого у кіноіндустрії. Він дозволяє режисерам відкривати нові горизонти і виражати свою творчість у найбільш експериментальних формах. В подальшому історики кіно фіксують спадання градусу радикалізму, коли на зміну екстремізму авангарду приходять відносна поміркованість «нової хвилі», естафету якої перейняв постмодернізм, що логічно завершив авангардний рух у ХХ столітті.

Екстримальні зйомки кіноавангарду можуть включати в себе різноманітні аспекти: до прикладу, коли режисери відправляються на місця, де зйомка є небезпечною, дуже складною, щоб зафіксувати реальність унікальних ситуацій чи подій; використовують різноманітні камери, включаючи ручні камери, камери-роботи, дрони або навіть камери, закріплені на тілі акторів чи спеціальній техніці, якщо йдеться про ХХІ століття, що допомагає створювати ефект екстремальності. Ще в кіноавангарді часто використовують нестандартні техніки монтажу та обробки, які можуть підсилити враження від екстримальних зйомок, наприклад, швидкі монтажні переходи, спецефекти або абстрактні обробки кадрів. Кіноавангард може розглядати теми та сюжети, пов'язані з екстремальними ситуаціями, емоціями та досвідом людей, що знаходяться у небезпеці. Загалом, екстремальні зйомки в кіноавангарді можуть створювати незабутні враження та допомагають режисерам виразити свої унікальні бачення через кіношедеври. При цьому потрібно розуміти, що створення фільму є доволі складним з технологічної точки зору процесом. Прагнення удосконалити та зробити цей процес зручнішим у користуванні, хоч як це не парадоксально, призводить до уніфікації творчості, до конвейеризації, що ускладнює й за часту а унеможливує вираження авторської індивідуальності (Брюховецька, 2011). Отже, бурхливий розвиток й вплив технологій, рефлексії над сучасним світом та його проблемами, а також експерименти з формою та структурою фільмів – ось ці

три чинники вирізняють кіноавангард у аудіовізуальній культурі.

Американський режисер Д. Джеймс поділяє американське кіно на наступні три групи: голлівудське кіно, незалежне кіно та авангард чи експериментальне кіно. Вважається, що незалежне кіно переймає деякі методи та способи, ідеї та пріоритетні напрямки з авангардного задля створення повнометражних фільмів й охоплення більшої аудиторії. Не зважаючи на доступний формат, ці групи не схожі на голлівудське кіно: «Авангард та незалежне кіно несуть певне послання, яке відрізняється від історичного часу та місця, – пояснює Д. Джеймс. – Я гадаю, що ми повинні про це міркувати з історичної позиції, і тоді відповідь на питання буде відрізнятися в залежності від часу, наприклад, у 70-80 роках ХХ століття групи різних етнічних меншин у США були активними; тоді всі афроамериканці, наприклад, почали висловлювати своє невдоволення з приводу того, що вони зовсім відсутні в кінематографі, або показані неправдиво. Тому в той історичний момент створення свого кіно, про самих себе і для себе, в першу чергу було радикальною дією» (E'James, 1989, 44).

Загалом в історії кіноавангарду виокремлюють три етапи: революційний (ідеологічна боротьба проти неіснуючої кінореальності), модернізм (помірний злам) та постмодернізм як завершальна стадія авангардного руху ХХ століття. Перехід від однієї стадії до іншої зумовлений соціокультурними та політичними чинниками, приміром, трансформація революційного кіноавангарду у модерний (найбільш знакові постаті – Л. Ріфеншталь та Ч. Чаплін), яка завершилася у 1930-1940-х рр. відбувалася під впливом встановлення диктатур у Європі та страху перед фашизмом. Під впливом соціально-політичних потрясінь Другої світової війни відбулися ключові зміни у кіноестетиці, переосмислюється концепція «кінодокументу» та ставиться під сумнів головна ідея «документального кіно» – об'єктивність, коли людина, опинившись у фокусі камери, поводитися не зовсім нормально (Finler, 2003, 85). Це доповнюється появою інтертекстуальності у кіноавангарді, в якій втілювалося бажання глядача знайти шифр до фільму та зрозуміти його, при цьому, численні відсилання всередині авангардистського тексту до інваріанту зумовлюють

смыслову перевантаженість та спричиняють неможливість взаємотрактування та взаєморозуміння його концептів. Зневіра в ідеалах, сумніви в можливості справедливих рішень й розчарування у лідерах, демонстрація безвідповідальності влади перед народом найперше перетворили людину у своєму внутрішньому самовідчутті та самопозиціонуванні на «протез» (Ж. Бодрійяр), а також сприяли появі в американській кінокультурі важливої жанрової комбінації «документарі – мок'юментарі», тобто мова про взаємовплив документального та псевдодокументального кіно. Американський кінематограф апелює до класичного документального кіно 20-х років з його справжніми подіями та людьми (як-от, «Симфонія Берліна» У. Рутманна, (1927), чи «Людина з кіноапаратом» Д. Вертова, (1929)) (Hillier, 2001, 134).

Чи можливо відобразити, і наскільки, соціальні реалії в кінематографі? Це питання актуалізується у фільмах післявоєнних років, які будують переважно спрощену реальність, що нагадує світи філософів (Hillier, 2001, 145). Як не намагалися кінематографісти у перших експериментальних короткометражних фільмах пробувати показати просту реальність, все одно не вдалося позбавитись від оціночних суджень. Тяжіння до множення, розширення своїх можливостей у кіно посилюється за рахунок базової інтегративності його видової специфіки (теза Р. Канудо про кіно як синтез шести видів мистецтв: архітектури, музики, живопису, скульптури, поезії, танцю), яка, у поєднанні з найбільшою наочністю та масовістю, допомагає транслювати образ соціального буття та відображати духовний клімат епохи. Інтегративний характер кіномови надихав представників кіноавангарду на експерименти, які розвивали кінокультуру загалом, разом з тим, це суперечило духу документальної об'єктивності спостереження реального життя, що наштовхнуло сучасних дослідників на думки про безвихідь, глухий кут і «безглузді втрачені мрії» (Hillier, 2001, 87; Finler, 2003, 68; Cook, 2004, 155), оскільки безглуздо спиратися на концепцію спостереження Д. Вертова, бо немає жодного життя «зненацька», а замість об'єктиву можна скористатися копією.

У добу Модерну в проекції медіареальності посилюється синкретичність символічних засобів, а тому справедливим є твердження, що

кіно розсуває свої кордони, збагачуючи простір і арсенал кіновисловлювання за рахунок технічної бази, яка розвивається. Медіа перетворюються з інструменту на середовище та альтернативний світ, що розширює можливості глядача існувати у реальному та ірреальному світах. В цей час, 1960-ті рр., з'являється не лише *Номо Medialis*, а й псевдодокументальне кіно – «мок'юментарі» (англ. mockumentary, від *to mock* «підробляти», «знущатися»). Деякі критики пов'язують появу «мок'юментарі» з Ч. Чапліном і Л. Ріфеншталь, які розробили універсальну авторську естетику кінофільму. Фільми у цьому жанрі зовні нагадують документальні, але за своїм предметом, за словами В. Діксона, спеціально «замаскованим» під дійсність (Dixon, 1986, 201). «Основною ідеєю жанру мок'юментарі є створення “іншого” життя, основується на принципах омани та гри. Фальсифікація, омана стали настільки звичними, що будь-який сфабрикований факт знаходить безліч шанувальників. Сучасність навчила людей бути обманутими і почуватись при цьому комфортно. Жанр мок'юментарі спирається на “переобразування” дійсності, імітує та містифікує її (себто гра обертається серйозним, а серйозне – грою). Найхарактернішою рисою мок'юментарі в кіно є невідповідність форми і змісту» (Чайка, 2018, 106-107). Він змінює поняття, блефує та плутає факти, що перетворює жанр на інструмент пропаганди, поєднує непеєднуване та роз'єднує монолітне, постає варіацією сучасних формально-естетичних трансформацій ігрового кінематографа, в основі якого – ігрова імітація та пародіювання іншого, самостійного, виду кіномистецтва – документального кіно (Тримбач, 2013). На підставі цього можна зробити висновок, що мок'юментарі відповідає вимогам і нормам постмодерністської естетики.

Живе документальне кіно, відоме також як мок'юментарі в реальному часі, є формою кінематографічного твору, який захоплює реальні події та ситуації у момент їх виникнення без подальшого монтажу чи обробки. Цей підхід відмінно віддзеркалює природу живих подій та дозволяє створити фільм, який вражає аутентичністю та спонтанністю. Однією з ключових особливостей мок'юментарі в реальному часі є його емоційна і фізична присутність у світі. Режисери мають можливість захоплювати

події та емоції в момент їх виникнення, створюючи таким чином фільм, який не лише документує події, але й передає їхню енергію та інтенсивність. Поява все більшої кількості стрічок-мок'юментарі дала змогу конкретизувати формальні ознаки нового жанру. Ці мистецькі засоби об'єднані спільною метою – справити реалістичне враження на глядача за допомогою вигаданої історії (Гончарук, Левченко & Цімох, 2022). Загалом, мок'юментарі в реальному часі є важливою формою кіно, яка «привідкриває» реальність та надає нові можливості для створення фільмів, що формують вражаючий імерсійний досвід для глядачів, хоч це і вимагає від режисера та його команди великої вправності, динаміки та відкритості до непередбачуваних ситуацій. Тобто, якщо документаліст фільмує, фіксує і показує все, що відбувається насправді, передає через картинку якесь явище, тенденцію та людину, відкриває нову, реальну і невіддану інформацію (Коробко, 2017), то режисер псевдодокументального фільму створює візуальну історію, яка виглядає як документальна, але може містити елементи вигадки або сценарної конструкції, щоб створити певний ефект або настрій у глядача.

Все почалося зі скетчу «Швейцарський врожай спагетті» ("Swiss Spaghetti Harvest") в британській телепередачі «Панорама» (1957), а більш повно жанр розкрився у 80-90-х рр. ХХ століття в американському незалежному кіно (Dixon, 1986, 155), зокрема у фільмах «Зеліг» (1983, реж. В. Аллен), «Це сталося поруч з вами» або «Людина кусає собаку» (1992, реж. Р. Бельво, А. Бонзель), «Забуте срібло» (1995, реж. П. Джексон і К. Боутс), «Відьма з Блер: Курсова з того світу» (1999, реж. Д. Мейрік, Е. Санчес). Так, чорно-біла реальність головного героя, яка химерно сплітається зі сценами хроніки у «Зеліг», чи тремтяча камера у картинах «Забуте срібло» та «Відьма з Блер», що породжує особливий світ страху, коли найстрашнішим і найцікавішим є не те, що знаходиться в кадрі, а те, що за межами, – це підтвердження того, що «документальна якість зйомки» посилює переживання глядачів багаторазово, тому мок'юментарі у ці роки вже не просто є аудіовізуальною інформацією, генерованою телевізійними реаліями, а оригінальним форматом, з допомогою якого відбувається занурення

глядача у специфічні стани та нав'язування йому особливих типів існування (Allen, 2003, 187).

Подальша колаборація мок'юментарі зі своїм документальним базисом, породжує інтерактивні медійні тексти з наративною структурою, химерні форми, ілюзію неподільного управління, ефект присутності, максимальне зближення віртуального (ілюзії) та реального за рахунок принципу імітації, коли автори мок'юментарі підробляють сенсаційні репортажі, науково-популярні фільми та телевізійні сюжети, девальвуючи поняття документальності як таке. Завдяки зануренню глядача у нову медіареальність й сфальшований світ, мок'юментарі як жанр кінематографу допомагає глядачеві виробити нові візії та підштовхує до відкриття несподіваних смислових контекстів життєвої реальності (Napolitano, 2020). Саме це бажання естетично переосмислювати світ більшість критиків вважають головною причиною трансформації «документарі» в «мок'юментарі», коли на зміну бажанню транслювати та пропагувати владний дискурс приходять внутрішня художня інтенція кіно до саморозвитку, детермінована специфікою художньої свідомості. Таким чином мок'юментарі здійснює «кіносоціалізацію» та соціалізацію загалом через демонстрацію тих чи інших зразків поведінки, вчить глядача засвоювати норми та цінності кінокультури, розвиваючи його естетичну культуру, перетворює його на співучасника соціальної дійсності через утвердження фіктивності.

Перефразовуючи У. Еко, можна відзначити, що незважаючи на наративну структуру твору, яку «мок'юментарі» зберігає від «документарі» та створює ілюзію незалежності дії від процесу оповіді, спонукає глядача зосередити увагу на подіях, що відтворюються на екрані, він все ж доносить розуміння того, що кіномистецтво є унікальною комунікативною системою зі своїм кодом і якісно-темпоральними характеристиками. Розвиток кіномови, тяжіння міфопоетики кінообразу до симультанності, збагачення аудіовізуального арсеналу екранного образу та художньої виразності за рахунок розширення технічних можливостей, що відповідає на запитання «у який спосіб хочемо це показати?» – ці та інші аспекти пояснюють, як появу мок'юментарі як жанру кінематографу,

так і логіку парадигмального розвитку кіноавангарду. «Можливо, завдяки новим підходам, прийомам та ширшим поглядам режисерів мок'юментарі, сучасне кіномистецтво зможе інтелектуально та емоційно розвивати глядача. Цей жанр – чудовий спосіб повернути кінематографу втрачену абсолютну владу над емоціями публіки. Режисери виражали орієнтовану на масу ціннісну систему і ставили фільми, естетична програма яких була вкрай раціоналізованою і не передбачала свободи» (Чайка, 2018, 107).

Висновки. Отже, одним із головних завдань кіноавангарду є трансформація традиційного хронотопу та створення альтернатив. На рівні застосування засобів виразності у кінематографі режисери голлівудського кіно та кіноавангарду спираються на одні й ті ж елементи, натомість відмінності полягають у характері художніх відкриттів, рівні узагальнення, домінуванні фабули чи сюжету, жанру чи позажанрового характеру, нестандартності прочитання тощо. Незалежний та масовий (голлівудський) кінематограф ґрунтуються на різних антропологічних засадах й соціальних онтологіях, виконують різні культурні та соціальні функції. Кіноавангард викриває міфи голлівудського кінематографу (міф про Супермена, соціальне благополуччя чи досяжність американської мрії), характеризується експериментальністю, нестандартними методами зйомки, монтажу та обробки зображення відкриттями, часто виходить за межі традиційних жанрових уявлень. Його суть – революційність, спроба розширити межі можливого у кіноіндустрії.

На етапі постмодернізму, коли відбувся перехід від масової людини до Homo Medialis, з'являються фільми в жанрі «мок'юментарі» як перші зразки художньої гри у кінематографі, що ще сильніше переплітаються з документарі, породжуючи чудернацькі форми та девальвуючи поняття документальності як таке. Як не дивно, але саме уявлення про успіх кінокартин зумовлюють перехід від документарі до мок'юментарі: після того, як стара документальність втрачає привабливість для глядача, відбувається трансформація кіномови настільки, що важко визначити якісь межі. На зміну документальності та екзистенціальним сюжетам «поміркованого» авангарду прийшла псевдодokumentальність, коли режисер

міг нав'язати глядачам свою власну програму чи цінності певної групи чи ідеології. З цього мікшування фактів й вигадок виник новий жанр, що кинув виклик усталеним концепціям істини та глядацького сприйняття. Кінорежисери, які працюють у жанрі мок'юментарі використовують пародії, сатиру та за часту гумор, коментуючи поточні події та ідеї. Ну

і важливо розуміти, що застосування культурологічного підходу дозволяє розглянути кіноавангард у його динаміці з урахуванням культурного контексту, трактувати появу псевдодокументалістики в контексті зміни загальнокультурної парадигми – від поміркованого авангарду епохи модерну до останнього авангарду епохи постмодерну.

Список використаних джерел:

1. Брюховецька Л. (2011). Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Логос. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf>
2. Гончарук, С., Левченко, О., Цімох, Н. (2022). Жанр мок'юментарі як кінематографічний феномен доби постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), 181–188.
3. Коробко, В. І. (2017). Характеристика телевізійної документалістики у дискурсі журналістикознавства та її форми. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, V (23/1) (139), 57–60.
4. Косачова, О. О. (2023). Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз. *Культура України*, 79, 46–59.
5. Тримбач С. (2013). Екранні медіа та нові технології в контексті сучасної доби. *Стратегії дослідження екранних медіа* / НАН України; (12–49). Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського.
6. Чайка, М. А. (2018). Мок'юментарі, як “особливий” стиль кіновиробництва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, 2(61), 310–315.
7. Чайка, М. А. (2019). Жанр мок'юментарі: мистецтвознавчий аспект. *Молодь і ринок*, 12(167), 143–148.
8. Allen, M. (2003). *Contemporary US Cinema*. Harlow: Longman.
9. Arici, C., Yucel, E. (2019). An Economic Perspective to Independent Cinema. Ihsan Dogramaci Bilkent University, Ihsan Dogramaci Bilkent University. URL: https://mpr.aub.uni-muenchen.de/98679/1/MPRA_paper_98679.pdf
10. Backman Rogers, A. (2015). *American Independent Cinema. Rites of Passage and the Crisis Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
11. Carneiro Albuquerque, L. (2013). *Mockumentaries and the Music Industry: Between Flattery and Criticism*. Tesi doctoral. Departament de comunicació. Pompeu Fabra University. URL: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/125712/tlca.pdf>
12. Cook, D. A. (2004). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. University of California Press, Berkeley.
13. Dixon, W. (1986). *Producers Releasing Corporation: A Comprehensive Filmography and History*. McFarland, Jefferson.
14. E'James, D. (1989). *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton, NJ: Princeton. University Press.
15. Finler, J. (2003). *The Hollywood Story*. Edition: [3rd ed.]. London; New York : Wallflower.
16. García-Carpintero, M. (2021). Documentaries and the fiction/nonfiction divide. *Studies in Documentary Film*, 15, 163–174.
17. Hillier, J. (2001). *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: BFI.
18. Napolitano, V. (2020). *The Mock Doc Film Series: History of the Mockumentary Film*. CUNY Academic Works. URL: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3583
19. Ortner, S. B. (2012). Against Hollywood American independent film as a critical cultural movement. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (2), 1–21.
20. Psaltidis, N. (2024). American indie cinema between DIY cultures and global Hollywood: Exploring the paradigm of Slacker. *DIY, Alternative Cultures & Society*. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/27538702241229379>
21. Tzioumakis, Y. (2006). *American independent cinema: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
22. Tzioumakis, Y. (2014). Between ‘indiewood’ and ‘nowherewood’: American independent cinema in the twenty-first century. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 10(3), 285–300.

References:

1. Briukhovetska, L. (2011). Kinomystetstvo: navch. posib. [Cinematography: education. manual]. Kyiv: Lohos. Retrived from <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf> [in Ukrainian].

-
2. Honcharuk, S., Levchenko, O., Tsimokh, N. (2022). Zhanr mokiumentari yak kinematohrafichniy fenomen doby postmodernu [Mockumentary Genre as a Cinematic Phenomenon of the Postmodern Age]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 5(2), 181–188 [in Ukrainian].
 3. Korobko, V. I. (2017). Kharakterystyka televiziinoi dokumentalistyky u dyskursi zhurnalistykoznavstva ta yii formy [Characteristics of television documentary in the discourse of journalism and its modes]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, V (23/1) (139), 57–60. [in Ukrainian].
 4. Kosachova, O. O. (2023). Istorychna tematyka v ihrovomu i dokumentalnomu kinematohrafi: porivnialnyi analiz [Historical Themes in Fiction and Documentary Cinematography: Comparative Analysis]. *Kultura Ukrainy*, 79, 46–59. [in Ukrainian].
 5. Trymbach, S. (2013). Ekranni media ta novi tekhnolohii v konteksti suchasnoi doby. [Screen media and new technologies in the context of modern times]. *Stratehii doslidzhennia ekrannykh media / NAN Ukrainy*; (12–49). Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho. [in Ukrainian].
 6. Chaika, M. A. (2018). Mokiumentari, yak “osoblyvyi” styl kinovyrobnytstva. [Mockumentary as a special «style» of filmmaking]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.O. Sukhomlynskoho. Pedahohichni nauky*, 2(61), 310–315. [in Ukrainian].
 7. Chaika, M. A. (2019). Zhanr mokiumentari: mystetstvoznachnyi aspekt. [Mockumentary genre: art-study aspect]. *Molod i rynek*, 12(167), 143–148. [in Ukrainian].
 8. Allen, M. (2003). *Contemporary US Cinema*. Harlow: Longman.
 9. Arici, C., Yucel, E. (2019). An Economic Perspective to Independent Cinema. Ihsan Dogramaci Bilkent University, Ihsan Dogramaci Bilkent University. Retrived from https://mpira.uni-muenchen.de/98679/1/MPRA_paper_98679.pdf
 10. Backman Rogers, A. (2015). *American Independent Cinema. Rites of Passage and the Crisis Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 11. Carneiro Albuquerque, L. (2013). *Mockumentaries and the Music Industry: Between Flattery and Criticism*. Tesi doctoral. Departament de comunicació. Pompeu Fabra University. URL: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/125712/tlca.pdf>
 12. Cook, D. A. (2004). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. University of California Press, Berkeley.
 13. Dixon, W. (1986). *Producers Releasing Corporation: A Comprehensive Filmography and History*. McFarland, Jefferson.
 14. E'James, D. (1989). *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton, NJ: Princeton. University Press.
 15. Finler, J. (2003). *The Hollywood Story*. Edition: [3rd ed.]. London; New York : Wallflower.
 16. García-Carpintero, M. (2021). Documentaries and the fiction/nonfiction divide. *Studies in Documentary Film*, 15, 163–174.
 17. Hillier, J. (2001). *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: BFI.
 18. Napolitano, V. (2020). *The Mock Doc Film Series: History of the Mockumentary Film*. CUNY Academic Works. Retrived from https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3583
 19. Ortner, S. B. (2012). Against Hollywood American independent film as a critical cultural movement. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (2), 1–21.
 20. Psaltidis, N. (2024). American indie cinema between DIY cultures and global Hollywood: Exploring the paradigm of Slacker. *DIY, Alternative Cultures & Society*. Retrived from <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/27538702241229379>
 21. Tzioumakis, Y. (2006). *American independent cinema: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 22. Tzioumakis, Y. (2014). Between ‘indiewood’ and ‘nowherewood’: American independent cinema in the twenty-first century. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 10(3), 285–300.