

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра культурології**

**АВТОРСЬКЕ КІНО У ДИСКУРСІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студентка 16-411 групи  
Спеціальності 034 Культурологія  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Культурологія  
Симинога Анна Вадимівна

Керівник кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач Чумаченко О.А.  
Рецензент директор КП  
«Кіновідеопрокат» Херсонської  
обласної ради Максимов Є.І.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Культурно-мистецький дискурс постмодернізму</b> .....	6
1.1 Постмодернізм як естетико-художня домінанта сучасної культури.....	5
1.2 Масова культура та кіно в дискурсі постмодерна .....	12
1.3 Проблема авторства кінематографічного твору в теоретичних дослідженнях.....	21
<b>РОЗДІЛ 2. Феномен автора в сучасному кіно</b> .....	29
2.1 Постмодерністські засоби виразності Девіда Лінча: естетика зіставлення, пародія і ностальгія за минулим.....	31
2.2 Режисерські прийоми Крістофера Нолана: лейтмотив, тон, кут і рух камери в кадрах з нелінійною розповіддю.....	33
2.3 Використання, Девідом Фінчером звукового дизайну та застосування монтажу для розвитку характерів. ....	36
2.4 Кінематографічні техніки П.Т. Андерсона: композиція кадру, візуалізація сценарію.....	39
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	43
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	45
<b>ДОДАТКИ</b>	

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Сучасна культура осмислює себе як «культуру постмодерну» разом з цим відбувається активне проникнення постмодерністських ідей у творчість кінорежисерів. Сьогодні відбувається активне зростання кінематографа, постмодерністського, або з елементами постмодерну, що конкурує з класичними уявленнями про кіно.

Авторське кіно – це форма кіно, що протистоїть масовій культурі з її комерційною ідеологією. Арт-кіно демонструє в експериментальних формах, новій естетиці – неординарних героїв. Ситуація у сучасному кіномистецтві з авторським фільмом наступна: щоб кіно-продукт окупився митці вдаються до загравання с масовою аудиторією, спрощуючи його суть, мотиви, форму(постмодерністські принципи) тим самим, цінність такого кіно знищується. Незважаючи на те, що у авторського кіно є вихід на широкого глядача, він залишається непідготовленим до сприймання на інтелектуальному, духовному та естетичному рівнях.

У зв'язку з цим зростає необхідність дослідження масового і авторського кіно, його критику, ставши певним мостом між автором і публікою. Адже, важливо стимулювати обговорення кіно на рівні більш високому; залучати мистецтвознавців, культурологів, критиків до професійної дискусії з приводу визначення ролі тієї чи іншої форми в соціокультурному просторі.

Наукова література, аналізує сучасний стан дослідження продуктів кіномистецтва, в основному представлена статтями, авторами яких є або критики, або теоретики у цій сфері Серед таких праць можна виділити: («Проблемі з постмодернізмом») С. Моравського, («Авторський інтелектуальний кінематограф як

європейська ідея») Н. Самутіної, («Арт-сінема як інституція») С. Ніла, Ж. Венсендо («Проблеми в європейському кіно»), А. Маттелара («Політика європейського кіно і відповідь Голівуду»).

Серед українських дослідників, які займалися проблемою авторства в кіно варто виділити: В. Кохана, А. Пащенко, Г. Погребняка .

Вищезазначене зумовило вибір теми кваліфікаційної роботи **«Авторське кіно у дискурсі культури постмодернізму»**.

**Мета** кваліфікаційної роботи полягає у художньо-естетичному аналізі сутності авторського кіно як соціокультурного феномена постмодерну.

Поставлена мета роботи передбачає постановку та вирішення таких **завдань**:

- Розглянути постмодернізм як естетико-художню доміную сучасної культури;
- дослідити кінематограф як продукт масовізації та постмодернізації сучасної культури;
- окреслити специфіку авторського кіно та фігури автора;
- визначити особливості авторської мови в кінематографі.

**Об'єктом** дослідження є культура постмодернізму.

**Предмет** дослідження – стилістичні особливості кінематографічної мови провідних кіномитців сучасності.

**Апробація результатів.** Результати дослідження доповідались на XI Українській науково-практичній конференції: «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» 26 березня 2021 року, представленні у доповіді «Авторське кіно у дискурсі культури постмодернізму»

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків.

# РОЗДІЛ 1

## КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДИСКУРС

### ПОСТМОДЕРНІЗМУ

#### 1.1 Постмодернізм як естетико-художня домінанта сучасної культури

Багатовекторність уявлення про мистецтво, його принципів організації і завдань почало складатися під впливом постійно мінливих наукових даних і технологічних здобутків у світі. Спочатку виникає лише художня виразність, але згодом і вона відходить на другий план, тому що утверджується експериментаторство з арт-інструментами і принципами створення арт-продукту. Ці ідеї зазвичай реалізуються в новаторських напрямках (кіно і театр, перфоманс, хепенінг). «Формується динамічна система нових типів художньої діяльності, в принципі відмінних від постулатів класичної філософії мистецтва» [1].

Віктор Бичков зазначає «До початку ХХІ ст. феномен постмодернізму досить добре відчувається естетичною свідомістю і «просунутою» філософською думкою. Однак він досі не має певного вербального вираження. Поки це узагальнене і досить розпливчате в смисловому плані поняття, яке фігурує в гуманітарних науках останній третині ХХ ст. для позначення ситуації в найбільш «просунутих» сферах художньої культури, літератури, літературної і художньої критики і естетики, але також і в філософії, політиці, науці і культурно-цивілізаційному процесі в цілому» [1].

Постмодернізм – напрям мистецтва після 1960-х років, який відмовився від традиційних цінностей і політично консервативних припущень своїх попередників на користь більш

широкої, більш розважальної концепції мистецтва, використовуючи нові художні форми, збагачені відео і комп'ютерними технологіями. Постмодернізм зрівнює всі можливі дискурси (звичні пріоритети, цінності, норми) і говорить про те, що все відносно і суб'єктивно (релятивізм). Американський режисер Джим Джармуш зазначив: «Що я відкидаю цю культурну ієрархію. Як на мене немає різниці між Бетховеном і Butthole Surfers, між Шекспіром і Міккі Спіллейном. Що добре – то добре, і неважливо, комікс перед тобою або великий роман».

На противагу модерну постмодернізм культивує демократизацію культури, пошуки нових напрямів, ходів у творчості та приведення до певної стандартизації соціальних адресатів. На думку М. Хайдеггера, зниження «вищих» цінностей сталося не від бажання сліпого руйнування, не від пристрасті до відновлення, а від необхідності надати світу якийсь сенс[2].

Існує багато критичних позицій і поглядів, вжитих щодо постмодернізму. Іхаб Хасан вказує, що цей термін можна інтерпретувати як оксюморон з короткою історією: якщо модерн являє собою справжній або недавній момент, як щось може бути пост, або після модерну? [3]. З цієї точки зору постмодернізм можна навіть розглядати як продовження модернізму, і дійсно, деякі критики просто заперечують його окреме існування.

Ідеологія та погляди постмодерністської гри з культурним доробком вільні, їх дослідники зрікаються всіх укорінених філософсько-естетичних понять і принципів художньо-естетичної думки і замінюють їх легковажно трактуючи поруч з новими принципами і поняттями: іронізм, інтертекстуальність, фрагментарність, симулякр, деконструкція, нонієрархічність, мозаїчність, лабіринт, тілесність, бажання, спокуса,

принциповий маргіналізм, парадоксальність, естетизація потворного, тощо, утворюючи на їх основі принципово нове смислове поле і систему просторів.

Наразі мистецтвознавчий дискурс пропонує використовувати поняття «постмодернізм», яке поширюється на різні соціокультурні явища – епоху, період, художній стиль, світосприйняття, специфіку мислення. Перехід від 1970-х до 1980-х – це свого роду межа, яка дала змогу виявити плеяду нових тенденцій, специфічні підходи режисерів до матеріалу, нові способи звукозображальних перетворень, незвичні форми контактів, що утворились між твором кіномистецтва та глядачем

Постмодерністська концепція була перенесена і у кіномистецтво, оскільки це значною мірою сфера масової свідомості та масова культура. І характер цієї сфери дуже суперечливий. Зазвичай, ці твори доступні до найширших кіл громадськості, нерідко високе мистецтво передається у формі, яку може «засвоїти» пересічний глядач і такі твори є – популярними. Наприклад, польський філософ – Стефан Моравський, має думку про те, що масове кіномистецтво відноситься до набору продуктів, які відповідають певній культурній компетентності (такі знання та норми, які є у розпорядженні переважної більшості населення) [4]. Ці компетенції мінливі, тобто виробники масового кіно повинні враховувати культурну компетенцію широкої громадськості, навіть, якщо загравання з масовою культурою тягне за собою гіршу якість художнього виробництва.

Таким чином, можна сказати, що масове мистецтво – це сукупність товарів, які визначаються загальною доступністю та конкретним, нескладним повідомленням, що відповідає



очікуванням даного приймача, але не справжнім, а – міфотворчим.

Для ілюстрації роботи масового кінопродукту Стефан Моравський пропонує розглянути фільм, що був знятий Річардом Лестером 1980-му році: «Важливим моментом є те, що «Супермен» спирається на топос, (міцно встановлена міфологія та байка з виразним парарелігійним сенсом)». Його героєм є Архангел Гавриїл, перенесений у наш світ. Мечем він карає за несправедливість і, по суті, повертає добро для світу. «Це також продовження Робін Гуда в роль останнього як захисника жорстокого поводження та кривди» [4]. Таким чином, фільм представляє загадкові, надприродні елементи які втручаються замість Бога або в ім'я Провидіння для відновлення етичного порядку в Долині Сліз.

Історія перетворюється на казку, коли він приймає обличчя доброго добродушного репортера із нью-йоркської газети, і закоханий у прекрасну жінку-репортера. Потім казка перетворюється на мелодраму, коли Супермен змушений вибирати між своєю священною місією допомагати іншим та його любов'ю до обожнюваної жінки. Нарешті, мелодрама поступається місцем науковій фантастиці, коли Супермен має боротися з терористами з космосу, бій, результат якого є упередженим висновком. «Фільм – це також можливість для американських глядачів побачити, що цей чудовий силач також патріот, який відвідує Білий дім і дає обітницю Президенту» [ 4] .

«Акторська гра є майже механічною, проте і психологія персонажів не вимагає чогось більшого. Спецефекти численні і дуже вишукані. Топос героя залишається цілим; лише обставини, за яких йому доводиться діяти, змінюються. Супермен з 1980 р. природно належить до сімейства ангелів» [14].

Але порівняно з класичними прототипами персонажів в серіалі «Еліта»[5] 2018 року вони – односторонні та емблематичні. Кожен з героїв представляє чесноту або недолік. Протистояння між багатством і бідністю, відчуттям відповідальності за своє оточення або абсолютний цинізм, використовуючи когось для власної вигоди. У середовищі «Еліти» [5] плутократія – середовище яке нав'язує нещадні правила змагань і робить чесну гру неможливою. Центральні мотиви решти видовища це: кохання, подружні зради, заздрість, нещасні випадки, залежність, неприйняття людини з «іншого», відмінного за встановлене світосприйняття, конфлікти або образи в сім'ї.

Важливим моментом є те, що виробники уникають будь-яких роздумів про тему повсякденного існування. Основна цінність полягає не в тому, щоб задавати питання, а в тому, щоб задовольнити апетит для відволікання уваги глядачів жвавою дією, вузлами розповіді, несподіваними поворотами в часі. Масовій аудиторії цікаво спостерігати за існуванням тих, хто казково багатий, але тим не менше нітрохи не позбавлений турбот і мук, незважаючи на їх мільйони. «Еліта» [5] підтверджує жорстоку істину, що таке щастя рідко дається людям – навіть якщо вони живуть у палаці і мають власний літак. Таким чином, в масовому кіно будь-які постмодернові принципи(мотиви, сюжетні трюки, форми оповідання) – спрощують, припускаючи, що мистецтво на такому рівні є очікуваним і потрібним. «Бо виробники акцентують, що таке кіно може сподобатися кожному, зокрема вони спрямовані на непосвячену аудиторію, чия культурна компетентність погана, а художня цінність масового виробництва послаблюється» – зазначає Стефан Моравський [4] .

Крім того, основний акцент у повідомленні зміщений до ідеологічної цінності в її тривіальній формі. Оскільки одержувач асимілюється з повідомленням і від останнього залежить сприйнятливність і ставлення масового глядача, в цілому формується його ставлення до даного кінопродукту та контексту, в якому воно отримано. Одержувач хоче, щоб його постійно стимулювали і утримувався в напруженому стані, але без зміни характеристик і способів розповіді, з якими він вже знайомий. Таким чином, серйозні та значні нововведення будуть непопулярними: одержувач не хоче потрапляти в ситуації, які вимагають ненавмисних розумових зусиль. Панорама сюжетів і символи повинні бути легко читабельними та цілком передбачуваними.

Стефан Моравський зазначає, що, як і в усіх байках, добро повинно перемагати, бо масове мистецтво «безсоромно дидактичне – лиходіїв карають або, після якогось «покаяння», виправдовують їхні ганебні вчинки» [4]. Також симптоматично, що оскільки суть історій мізерна, і вони швидко стають нудними, творці серіалу шукають певний вражаючий сюжет хитросплетіння, які в підсумку виглядають безглуздо.

Давайте підведемо підсумки того, що було зазначено досі: говорячи про суть, Віктор Бичков наголошує на тому, що постмодернізм відмовляється від цього поняття. «Суть постмодерністських процедур зводиться до принципової відмови від Ново-європейської серйозності по відношенню до всіх традиційних цінностей культури при зовнішньої конвенційної суперсерйозності до глобального розхитування, зняття їх в безсистемній системі іронічно-ігрових відносин, подій, жестів, ходів; до утвердження всеруйнуючого релятивізму при постійній тихій ностальгії по руйнованому світу; до свідомого симулювання в полях начебто традиційного філософствування

або художнього досвіду, до створення незліченного поля симулякрів – ніби-філософських, ніби-наукових текстів, ніби-політичних трактатів, ніби-художніх творів тощо» [1, с. 256].

## **1.2 Масова культура та кіно в дискурсі постмодерна.**

Культуролог Марина Можейко стверджує: «Сучасна культура рефлексивно осмислює себе як «постмодерн», тобто пост-сучасність, як процесуальність, яка розгортається «після часу» – в ситуації «звершень» і «завершеності» історії» [6].

З проникненням постмодернізму в сучасну культуру та мистецтво, зокрема в аудіо-візуальне – відмінність між «високим» і «низьким» стає менш значущим. Американська культурологиня Сьюзен Сонтаг називає ці зміни: «одним з найважливіших наслідків нової чутливості» [7]. У своїй книзі «Проти інтерпретації» (1966) Сонтаг зазначає, що «Постмодерна «нова чутливість» відкинула культурну елітарність модернізму. Хоча він часто цитував «популярну культуру», модернізм був відзначений глибокою підозрою до всього популярного» [7]. Відповіддю постмодерністської «нової чутливості» на канонізацію модернізму стала переоцінка масової культури. Таким чином, 1960-і роки були частково популістською атакою на елітарність модернізму.

Це означало відмову від того, що Андреас Гюйсен в книзі «Після великого поділу» (1986) називає: «Великим поділом ... дискурсом, який наполягає на категоричній відмінності між високим мистецтвом і масовою культурою» [8]. Більш того, за словами Гюйсена, в значній мірі це пов'язано з відстанню, яку ми пройшли від цього великого поділу між масовою культурою і

модернізмом, що ми наразі можемо виміряти нашу власну культуру постмодерністів [ 8].

Американський і британський рух поп-арту 1950-х і 1960-х років, з його відмовою від відмінності між популярною і високою культурою, був першим культурним розквітом постмодернізму. Як пояснює перший теоретик поп-арту Лоуренс Еллоуей: «Областю зіткнення була масова міська культура: кіно, реклама, наукова фантастика, поп-музика. Ми не відчували жодної неприязні до комерційного культурного стандарту більшості інтелектуалів, але брали його як факт, докладно обговорювали і з ентузіазмом поглинали». Одним з результатів дискусій руху стало виведення поп-культури зі сфери «ескапізму», «чистої розваги», «релаксації» та звернення до неї із серйозністю мистецтва.

Наполеглива вимога абсолютної відмінності між високою і масовою культурою почала розглядатися як «нехристиянське» допущення старшого покоління. Одну з ознак цього краху можна побачити в злитті мистецтва і поп-музики. Наприклад, Пітер Блейк створив обкладинку альбому Бітлз «Sergeant-Pepper's Lonely Hearts Club Band» [9], Річард Гамільтон обкладинку їхнього «White Album» [10], Енді Уорхол – обкладинку альбому The Rolling Stones «Sticky Fingers» [ 11].

До середини 1980-х років постмодерністська «нова чутливість» стала умовою і з багатьох причин приводом для розпачу. На думку Жана-Франсуа Ліотара, стан постмодерну характеризується кризою статусу знання в західних суспільствах. Це виражається в недовірі до метанаративів, таким як Бог чи науковий прогрес. Ми вважаємо, що аналіз Ліотара може бути прочитаний як певна алегорія стану академічного знання в сучасному світі, а поставлений ним діагноз постмодернізму, в

деякому сенсі може бути діагнозом остаточної марності інтелектуального( Ж.Ф. Ліотар стверджував, що інтелектуали втрачають свій авторитет з тих пір, як «в 1960-ті роки проти Академії піднялися насильство і критика»). Ряд інших дослідників робить майже те саме, але під іншим кутом зору. Наприклад, Ієн Чемберс стверджує, що дискусію про постмодернізм можна частково розуміти як «симптом руйнівного проникнення масової культури, її естетики і інтимних можливостей в раніше привілейовану область» [12]. Теоріям та академічним дискурсам протистоять ширші, несистематизовані та популярні мережі культурного виробництва і знання. Отже, привілей інтелектуала пояснювати і поширювати знання знаходиться під загрозою.

Як і Чемберс, Анджела Макроббі (Постмодернізм і популярна культура, 1994) вітає постмодернізм, розглядаючи його як «виникнення тих, чий голоси були історично заглушені (модерністськими) метанаративами майстерності, які, в свою чергу були як патріархальними, так і імперіалістичними». Постмодернізм, стверджує вона, наділив правами нову групу інтелектуалів; голоси з околиць, що говорять з позицій відмінностей: етнічних, гендерних, класових, сексуальних уподобань; тих, кого вона називає «новим поколінням інтелектуалів (часто чорношкірих, жінок або робітничий клас)» [13].

Для Жана Бодріяра («Simulations», 1983) гіперреалізм є характерною рисою постмодерну. У царині гіперреальне «реальне» і уявне постійно вриваються один в одного. В результаті реальність і те, що Бодріяр називає «симуляціями», переживаються як ті, що не мають відмінностей [14]. В постсучасності симуляція дуже часто сприймається як більш

реальна, ніж сама реальність, «навіть краще, ніж реальна річ», як то кажуть в пісні U2. Наприклад, ми живемо в світі, в якому люди пишуть листи, адресовані персонажам мильних опер, роблячи їм пропозиції руки і серця, співчуваючи їх нинішнім труднощам, пропонуючи їм нове житло або просто запитуючи, як вони справляються з життям. Телевізійних лиходіїв регулярно зустрічають на вулиці і попереджають про можливі майбутні наслідки, якщо вони не змінять своєї поведінки. Телевізійні лікарі, телевізійні юристи і телевізійні детективи регулярно отримують прохання про пораду і допомогу. Бодріяр називає це «розчиненням телебачення в житті, розчиненням життя в телебаченні» [14].

Фредрік Джеймсон – американський культуролог, автор ряду дуже впливових есе про постмодернізм. На його думку постмодернізм це культура стилізації, спотворена «самовдоволеною грою історичних алюзій» [15]. Постмодерна культура – це культура цитат. Адже стилістичні інновації в постмодерній культурі практично неможливі, залишається тільки імітувати мертві стилі. Замість «оригінального» культурного виробництва ми маємо культурне виробництво, народжене з іншого культурного виробництва. «Це культура площинності або бездонності, новий вид поверховості в самому буквальному сенсі» [15]. Джеймсон зазначає, що постмодерністські культурні тексти не просто цитати інших культур, інших історичних моментів, вони випадково розкуркулили їх до точки, де будь-яке почуття критичної або історичної відстані перестає існувати – є тільки стилізація.

Прикладом постмодерністської культурної стилізації Джеймсон називає «ностальгічний фільм». У цю категорію можна було б включити ряд фільмів 1980-х і 1990-х років: «Назад

у майбутнє 1 і 2», «Пеггі Сью вийшла заміж», «Синій оксамит». Ностальгічний фільм покликаний відтворити атмосферу і стилістичні особливості минулих років. Але ностальгічний фільм це не інша назва історичного фільму. Про це наочно свідчить той факт, що Джеймсон в список ностальгічних фільмів включає «Зоряні війни». Фільм про майбутнє може ностальгувати за минулим, але як Джеймсон пояснює режисер «Зоряних війн» не вигадував картини минулого в своєму фільмі навпаки, він переосмислює почуття і форму, характерні предмети стародавнього періоду.

Автори таких фільмів, як «В пошуках втраченого ковчега», «День Незалежності» і «Робін Гуд: Принц злодіїв», діють аналогічним чином, щоб викликати відчуття оповідної визначеності минулого. Таким чином, згідно з Джеймсоном, ностальгічний фільм або відтворює і репрезентує атмосферу і стилістичні особливості минулого, або відтворює і репрезентує певні стилі сприйняття минулого [15]. Такі фільми не намагаються відтворити або уявити «реальне» минуле, але завжди обходяться певними культурними міфами і стереотипами про минуле. Вони пропонують те, що Джеймсон називає «помилковим реалізмом». Фільми про інші фільми, уявлення інших уявлень (то, що Бодріяр називає симуляціями) Таким чином, історія стирається «історизмом ... випадковим канібалізмом всіх стилів минулого, грою випадкових стилістичних алюзій» [14]. Тут варто згадати «Кримінальне читиво» Квентіна Тарантіно. Вступні титри фільму: шрифтова частина назви фільму скопійована з маловідомого фільму «Жінка-поліцейський» 1974 року. А шрифт інших титрів «Кримінального читива» повторює типографіку з фільму «Кабаре» 1972 року. Культовий кадр із золотим світлом з чемодану



Тарантіно побачив у детективі 50-их років «Цілуй мене на смерть». Але якщо в чорно-білому фільмі Роберта Олдріча сяйво мало практичний сенс (всередині чемодану був радіоактивний ізотоп), то Тарантіно переосмислює цей момент, адже світло має символічне значення – це уособлення макгафіну. Уривок з Біблії, який зачитує Джулс (герой Самуеля Л. Джексона) перед черговим вбивством, узятий аж ніяк не з Біблії, як було заявлено. В самій книзі Єзекіїля дійсно існує 25 глава і 17 вірш, але він набагато коротше. Збігається з ним тільки закінчення монологу Джулса: «І вчиню над ними жорстокі помсти лютими; І дізнаються, що Я Господь, коли зроблю Я вчиню Свою помсту». Насправді, Квентін Тарантіно взяв текст з японського фільму про бойові мистецтва «Охоронець» 1976, там «псевдобіблійна» цитата йде в початкових титрах, символізуючи лють головного героя і його прагнення до справедливості. Коли Вінсент Вега і Міа Уоллес приїжджають до ресторану, Міа каже йому фразу «Не будь таким ...» і малює пальцями прямокутник. Цим вона натякає (посилається) на стійкий вираз «Do not be a square» означає «Не будь занудою» (якщо дослівно, «Не будь квадратом»). Епізод, коли Бутч їде зі своєї квартири після вбивства Веги і бачить Марселласа Уоллеса, що переходить вулицю, теж з'явився зі стрічки «Психо» Альфреда Хічкока.

Світ починає розглядатися через призму культури в цілому або «світ як текст» (будь-який твір мистецтва, будь то фільм, картина або книга несуть різного роду інформацію на різних рівнях). Ознайомившись з тим чи іншим твором мистецтва, ми зчитуємо, декодуємо з кожного його рівня інформацію, частина з якої може бути прихована і доступна тільки якщо ви маєте до неї «код доступу». Кращий приклад подібного коду – це прихована цитата.

Телебачення часто розглядається як квінтесенція постмодерністської культури. Це твердження може бути зроблено на основі ряду текстових і контекстуальних особливостей телебачення. Якщо ми візьмемо негативний погляд на постмодернізм як область Бодріярських симуляцій, то телебачення виявиться очевидним прикладом цього процесу – з його передбачуваним зведенням складнощів світу до постійно мінливого потоку бездонних і банальних візуальних образів. Якщо ж, з іншого боку, ми позитивно ставимося до постмодернізму, то візуальні та вербальні практики телебачення можна висунути, як пізнавальну гру інтертекстуальності і «радикальний еkleктизм», заохочуючи та допомагаючи виробляти постмодерністський вишуканий бриколер. Наприклад, такий телевізійний серіал, як «Твін Пікс», і представляє аудиторію як бриколерів, і його в свою чергу дивиться аудиторія, яка святкує його бриколаж.

Коллінз використовує «Твін Пікс» як засіб об'єднання різних напрямків взаємозв'язку між постмодернізмом і телебаченням. «Твін Пікс» обрано тому, що він «уособлює різні виміри телевізійного постмодернізму»[16]. Він стверджує, що постмодернізм серіалу є результатом низки взаємопов'язаних факторів: репутації Девіда Лінча як режисера авторського кіно, стилістичних особливостей серіалу і, нарешті, комерційної інтертекстуальності (маркетинг супутніх продуктів: наприклад, таємний щоденник Лори Палмер). На економічному рівні «Твін Пікс» представляє спробу американського мережевого телебачення відвоювати заможні частини телевізійної аудиторії, втрачені через кабельне та відео. У цьому сенсі авторський кінопродукт – «Твін Пікс» знаменує нову еру у погляді на аудиторію мережевого телебачення. Замість того, щоб сприймати

аудиторію як однорідну масу, серіал був частиною стратегії, в якій аудиторія розглядається як фрагментована, що складається з різних сегментів – стратифікованих за віком, класом, статтю, географією та расою, що цікавить різних рекламодавців. Зараз масове звернення передбачає спроби переплести різні сегменти, щоб дозволити їх продавати різним розділам рекламного ринку. Значення «Твін Пікс» принаймні з цієї точки зору, полягає в тому, що він продавався для звернення до тих, хто, швидше за все, був спокушений від мережевого телебачення відеомагнітофоном, кабельним телебаченням та кіно. Так зване покоління «юпі».

Серіал просували використовуючи: по-перше, інтелектуальну привабливість – Лінч як автор, «Твін Пікс» як авангардне телебачення. За цим пішов «Твін Пікс» як мильна опера. Разом ці два заклики незабаром об'єдналися в постмодерністську читацьку формацію, в якій серіал був «вальоризований як майбутнє кіно та мильна опера». Це було підтримано і підтримано багатозначною грою (здатністю генерувати різні значення) самого «Твін Пікс». Як припускає Коллінз, серіал є «агресивно еkleктичним не лише у використанні конвенцій від готичного хоррору, поліцейських процедур, наукової фантастики та мильної опери, але й різними способами від прямого до пародійного – ці конвенції мобілізовані в окремі сцени» [16]. Коллінз також зазначає гру «тональних варіацій ... всередині та між сценами» [16], що рухає глядачів від моментів пародійної дистанції до моментів рішучої близькості, постійно граючи з нашими очікуваннями. Хоча це відомий аспект кінотехніки Лінча, він також є характеристикою відображення змін у телевізійних розвагах та участі глядачів у цих розвагах. Тобто, це коливання загальних конвенцій описує не просто «Твін Пікс», а сам акт переміщення вгору і вниз по

телевізійному масштабу кабельної коробки. Перспективи перегляду більше не виключають один одного, а встановлюються у постійному чергуванні. «Твін Пікс» відрізняється від інших мильних опер не в тому, що він створює змінні позиції перегляду, а в тому, що він «чітко визнає ці коливання та призупинений характер перегляду телебачення... не просто визнає кілька предметних позицій, які породжує телебачення; він визнає, що одне з найбільших задоволень телевізуального тексту полягає в тому, що саме підвіска і використовує його заради себе [16]. Таким чином, «Твін Пікс» не є відображенням постмодернізму, ані алегорією постмодернізму, це специфічний звернення до постмодерної умови, постмодерністського тексту і як така вона допомагає визначити можливості розваг у сучасній культурі.

Отже, постмодернізм порушив багато старих визначень навколо питань культурної цінності. Культура постмодерна та постмодерністський текст не є джерелом цінностей, а є місцем, де може відбуватися побудова цінностей – змінних значень. Як зазначили The Four Tops у дещо іншому контексті: «Це та сама стара пісня, але з іншим значенням, оскільки вас немає».

### **1.3 Проблема авторства кінематографічного твору в теоретичних дослідженнях.**

Як ми вже зазначали авторське кіно – це форма кіно, що протистоїть масовій культурі з її комерційною ідеологією. Арт-кіно демонструє в експериментальних формах, новій естетиці – неординарних героїв, а його аудиторія – це гість, якого запрошують в фільм, щоб зазирнути в довершену зв'язаність світу автора на екрані.

Розпочнемо аналіз авторства кінематографічного твору з проблеми різноманітних підходів до використання конструкцій авторства, які дуже часто порівнюють між собою, синтезуючи «режисерський стиль Тарковського», «творчість Спілберга», «режисерський стиль Таранатіно», «творчість Бергмана». «Ці конструкції перебувають в рамках певної парадигми як створення, так і аналізу кінотворів, парадигми далеко не єдиної, що має свій історичний контекст, свій початок і розвиток» [17 с. 25]. Тому варто звернутися до досліджень фундаментального поняття «авторства», фігури автора-режисера.

Щоб уявити проблему авторства такою як вона склалася, Наталя Самутіна пропонує відштовхуватися від основних фактів кіноісторії, з приводу яких не існує великих розбіжностей в безлічі історичних досліджень і енциклопедій [17, с. 26]. Кінематографу досить непросто було виробляти в собі можливості стати мистецтвом. Він народжувався спочатку як «рухома фотографія», технічний трюк з незначною варіативністю [18].

Основи «авторської теорії» кіно заклали критики французького журналу «Cahier du Cinema». Сам термін «авторське кіно» був вперше сформульований і розкритий на сторінках цього видання в 1954 році кінокритиком і майбутнім режисером Франсуа Трюффо. Він був схвалений його французькими колегами, а незабаром його підтримали в Німеччині. Так, поступово це поняття було визнано і негласно затверджено світовим кінематографічним співтовариством. Пізніше дослідники кінематографа офіційно ввели його в кінознавство.

Серед інших поширених сьогодні найменувань, синонімів поняття «авторське кіно» – терміни «Арт-сінема» (Art Cinema) і «Арт-хаус» (Art house). Вони з'явилися раніше в різних регіонах світу (перший – в Європі, другий – в Америці), але вживалися стосовно того кіно, яке згодом Трюффо визначив як авторське, точно виразивши його концептуальність. Виникнення теорії авторства в кіно пов'язано з теоретичним осмисленням, яке зародилася у Франції в 1950-х роках так званої «Нової хвилі». Причина криється в тому, що представники цієї течії виробили свій, унікальний, що характеризує їх художній кіно-стиль, «почерк», який простежується у всіх їхніх картинах. Це тисячі картин різних жанрів з яскраво вираженими авторським поглядом і авторською манерою оповіді режисера.

Формування концепції «авторства» в кіно, становлення «Арт-сінема» як міжнародного явища, його максимальна популярність збіглася з тим періодом, коли працювали Фелліні, Антоніоні, Бертолуччі, Пазоліні, Вісконті, Бергман, Годар, Трюффо, Рене, Тарковський, Вендерс, Херцог, Фассбіндер. Тому історично склалося, що класичне, еталонне уявлення про авторське кіно безпосередньо пов'язано і асоціюється з творчістю цих режисерів. Тим більше, що своє наукове обґрунтування воно отримало в цей період на основі їхніх картин. Проведений кінознавцями аналіз робіт цих кінематографістів дозволив виокремити їх узагальнений підхід до створення твору, систему поглядів на його побудову. Таким чином, дослідники кінематографа сформулювали основну теорію, відповідно до якої до сих пір визначається: чи стосується конкретний фільм до числа авторських чи ні.

На основі творчого досвіду «Нової хвилі» Наталія Самутіна розкриває модель авторського кіно. Вона полягає в тому, що режисер фільму виступає як повноправний автор твору, як особа, яка несе відповідальність за картину в цілому. Подібна функція режисера реалізується у знімальному процесі. Режисери-автори зазвичай виступають одночасно сценаристами, продюсерами, монтажерами фільму, або ретельно контролюють ці процеси і мають «право фінального монтажу». Їх робота на знімальному майданчику перетворюється в складну концептуальну координацію самих різних елементів, які згодом утворюють фільм. Це робота зі сценаристом, створення покадрового режисерського сценарію. Робота з акторами – їх відбір, обговорення з ними характеру ролі і необхідного типу гри. Контроль виконання сценарію в кожній сцені. Робота з оператором: пояснення завдань кожної сцени, обговорення того, як саме має виглядати світло, з якою детальністю необхідно відтворити обстановку, в який момент переходити з середнього на великий план і т. д. [17, с.27].

Таким чином, режисери не допускали втручання сторонніх в авторську ідею фільму і ставилися до кіно як до можливості сконструювати «реальність» за своїми правилами. При створенні кіно вони орієнтувалися виключно на своє індивідуальне самовираження. Прагнучи, висловити свою думку про світ, глибоко досліджувати життєві явища, художники відволікалися від пошуку конкретної форми, жанрової моделі, в якій вони будуть це втілювати. Отримана форма часто мала багатозначний і несподіваний вигляд. В цьому і полягає суть «авторського» стосовно кіно. Відповідно до цього підходу, авторським вважається те кіно, яке має риси «Нової хвилі» як кінематографічного явища.

Разом з тим існує думка, що модель Арт-сінема в значній мірі визначається культурною та економічною реакцією відторгнення голлівудської моделі кінематографа. Автор основоположної статті «Арт-сінема як інституція» Стів Ніл переконливо показує це на прикладі кінематографа Франції, Італії та Німеччини першої третини ХХ століття: «... змагаючись з Голлівудом за ринок, або в пошуку свого місця на ринку, фільми, вироблені кожною національною індустрією окремо, в будь-якому випадку чітко відмежовують себе від голлівудської продукції. Один із способів зробити це – звернутися до високого мистецтва і до специфічних культурних традицій даної країни» [19].

Глядачів комедій і мелодрам 1910-х-1930-х років цікавили тільки жанр фільму та актори, що в ньому знімалися. Економічна успішність цієї моделі сприяла активному поширенню американського «жанрового» кіно. Яке перш за все, спирається на комерційно-ефективні типи масової комунікації. У зв'язку з цим поява авторського кіно в його ранніх формах зв'язується дослідниками з протистоянням Голлівуду на декількох підставах. Першою з них виявляється національний фактор. Стів Ніл, а також Арман Маттелар в змістовній статті «Політика європейського кіно і відповідь Голлівуду» докладно аналізують і державну політику протекціонізму, і економічні способи конструювання національної моделі кіно, так само характерні для всіх великих європейських кінодержави. «...у Арт-сінема є також важливий інтернаціональний вимір. Арт-фільми виробляються для міжнародної дистрибуції і показуються в тій же мірі, що для локального споживання. Арт-сінема також, в своїх культурних і естетичних прагненнях, міцно покладається на апеляцію до «універсальним» цінностям культури і мистецтва » [20, с.478-



480]. Саме таке кіно стало в очах держав найбільш конкурентоспроможним суперником голлівудської продукції. Дуже рано виявилася здатність інтелектуального кіно не тільки до створення і акумуляції національних культурних цінностей, а й до трансляції їх на «контрголлівудські» ринки інших європейських країн.

Це кіно звернулося до пошуку нових форм художньої виразності і розширенню мови кіно. Тому такі картини знаходили свою аудиторію тільки серед людей, які вже мають уявлення про особливості кіно як мистецтва і відповідний рівень особистого освіти. Отже, прокат подібних фільмів, як правило, обмежений. Додатково зверненням до особливої образності і естетиці, пошуку нових творчих підходів сприяла та обставина, що бюджети і можливість запрошувати знаменитих акторів набагато скромніше. Арт-кіно часто включає в себе некомерційні, самостійно зроблені фільми, а також зняті маленькими кіностудіями. Однак чисто авангардистськими рисами кінематограф цього періоду не вичерпується. Французький театрознавець Леон Муссінак в своїй роботі «Народження кіно» за 1926 рік, аналізуючи європейський кінематограф цього періоду, писав, що технічні та постановочні засоби трансформують матеріал, підпорядковуючи його авторському трактуванню. Все предметне оточення – декорації, костюми, деталі обстановки – підпорядковані цьому ж завданню. Об'єднуючим елементом він називає монтажний ритм [ 21].

Однак в цілому, синтезуючи всі вивчені концепції, теорії і погляди можна зробити висновок, що авторське кіно являє собою певний цілісний спосіб думати. Він склався в досить стійку кінематографічну систему, що має ряд постійних ідеологічних, іконографічних та технологічних ознак. Авторське кіно сприймає

кінематограф перш за все як мистецтво, духовну та інтелектуальну діяльність; безумовно виділяє фігуру режисера-автора, контролюючого творчий процес на всіх рівнях; використовує своє ім'я в якості бренду і свідоцтва відповідної творчої якості; зорієнтоване на проблемність, «на змогу вирішення засобами кіно серйозних філософських або соціальних питань»; курс на новаторство художніх форм зображення дійсності, на самобутність мови, захопленість неординарними стилістичними прийомами. В ситуації, коли форма зображуваного демонстративно спрощена чи ускладнена, це говорить нам багатогранність конструкції.

Часто свідоме звернення до самої тематики мови кіно, готовність навантажити ускладненим синтезом значень різноманітні деталі кіновиразності. Введення в побудову тексту смислової та формальної варіативності як схвальної категорії; «потяг до тотального контролю над зображенням»: усунення з кадру довільних елементів (або використання їх в якості прийому) тобто тотальність світу міститься всередині кадру; серед проблематики – увага до філософських ідей, до проблем особистості, її здатності творити культурні цінності, її взаєминам з побутом і соціальною реальністю. Велике значення в цій конструкції має тематична структура «фільм про фільм» і композиційна «фільм у фільмі».

## РОЗДІЛ 2

### ФЕНОМЕН АВТОРА В СУЧАСНОМУ КІНО

#### **2.1 Постмодерністські засоби виразності Девіда Лінча: естетика зіставлення, пародія і ностальгія за минулим.**

Американський кінорежисер Девід Лінч, який вирізняється з поміж інших своєю унікальною тривожною і складною візуальною роботою. В своїх фільмах він часто зіставляє життєрадісно приземлене з приголомшливо моторошним .

Так і у «Синьому оксамиті» [22] Девіда Лінча виразно постають: уявлення гротеску серед буденності в повсякденному житті, зіставлення священного і профанного, світлого і темного, невинності і злочинності. Власна інтерпретація Лінча фільму полягає в тому, що це не критика або підривна діяльність, а контрастний погляд на сучасну Америку з її невинною, наївною стороною, а також її жахом і хворобою. Це відповідає погляду Дензіна на постмодерністський фільм, який намагається перегукуватися і відтворювати напруженість і протиріччя, що визначають наш час [ 23 ].

Альтернативне прочитання «Синього оксамиту» [22] не могло сприймати його ні повністю іронічним і пародійним, ні повністю серйозним і ностальгічним. Це читання підтримується стилістично, оскільки фільм оперує двома дуже різними стилістичними реєстрами і працює за подвійним стандартом у всьому. Наприклад, вступна послідовність сюрреалістична і явно пародійна, що відразу ж обрамляє фільм як постмодерністський: повільне ритмічне махання пожежного, діти-санітари, що переходять вулицю, сцени барвисті і яскраво освітлені, навіть серцевий напад батька лікується в комічному реєстрі. Аналогічно замикає послідовність пародія кінематографічних

стандартів, будучи умовним замиканням класичного оповідання: порядок відновлюється, повернення батька відновлює патріархальну ієрархію, Дороті виліковується від свого садомазохізму і возз'єднується зі своєю дитиною, будується гетеросексуальна пара Сенді і Джеффри.

Структура «Синього оксамиту» схожа на оповідальну структуру «Чарівника країни Оз», в якій розповідь про країну Оз – це сон, який переживає головний герой Дороті. Однак контраст між сюрреалізмом відкриття і закриття і похмурим реалізмом фантазії передбачає, що реальність Джеффри більш «нереальна», ніж його мрія. Таким чином, механічна Малинівка в саду Джеффри нагадує нам, що це фільм, який ми дивимося, який є симулякром реальності, отже, гіперреалістичний, і гіперреальність, згідно Бодрійяру, є однією з характеристик постмодерністського стилю.

Фільм Девіда Лінча «Синій оксамит» грабує старі стилі і жанри не для демістифікації старих форм, а для побудови нестабільних оповідань. Це можна розглядати як своєрідний вихід за рамки постмодерністського іронічного, пародійного присвоєння історичних жанрів і наративних умовностей. Таким чином, Лінч створює альтернативну чутливість через свою «естетику зіставлення». В «Синьому оксамиті» відбувається змішання традиційного голлівудського наративу з експерименталізмом авангардної кінематографічної форми. Ця невідповідність між авангардними і класичними модусами відбувається з того факту, що Лінч досліджує американські міфи, перекладаючи їх на кінематографічну мову, яка має історію, що робить інтертекстуальність (виражену в ностальгії) неминучою, а не простою імітацією і переробкою ретро-стилів.

## 2.2 Режисерські прийоми Крістофера Нолана: лейтмотив, тон, кут і рух камери в кадрах з нелінійним розповіддю.

Нолан завоював репутацію в кіноіндустрії як великий шоумен і візуальний маг, який твердо володіє своїм ремеслом. Він збирає свої складні і заплутано шаруваті сюжети, як головоломку, представляючи їх таким чином, щоб поважати інтелект аудиторії, він розповідає історії в надзвичайно великому масштабі, і занадто легко бути зметеним самим розмахом його бачення і амбіцій.

Змінивши культурну парадигму кіноіндустрії своїми фільмами, і, мавши успіх вони зробили його одним з тих рідкісних кінематографістів, які здатні використовувати всю міць голлівудської студійної системи в своїх інтересах.

Крістофер Нолан відноситься до речей інакше, ніж багато інших кінематографістів, і це одна з причин, чому його розповіді знаходять відгук у багатьох кіноглядачів. Він маскує безліч підказок, що виглядають як важливий кінематографічний прийом. К. Нолан представляє інформацію в завуальованому контексті. Контекст, який він вводить в оптимальні моменти протягом усього фільму.

Давайте розглянемо приклад того як Крістофер Нолан робить це зі списком кадрів для дійсно важливих сцен у фільмі «Безсоння» [ 24] . Цей знімок (додаток А) є майстер-кадром для сцени, і хоча він відносно простий, ви помітите кілька речей під час сцени:

- Він встановлює орієнтацію для кімнати.
- Він використовує візок для руху до дії.
- Це дає нам кілька жахливих поглядів на тіло Кей.

- Блокування передбачає, що Дормер знаходиться в центрі уваги.

Давайте перейдемо до наступного кадру (додаток Б). Ми бачимо великий план покриття на Дормера, і цей знімок насправді є першим, використаним в редагуванні для введення сцени. Є кілька варіантів на винос:

- Ні у кого більше немає справжнього великого плану в цій сцені.
- Невеликий низький кут призводить нас до тіла на столі.
- Ми бачимо все емоції Дормера під час огляду.

Давайте подивимося на наступний кадр(додаток В). Цей кадр доповнюється діалогом. Оскільки патологоанатом пояснює деякі основні відомості, Дормер вказує на те, що синці були там до вбивства – припускаючи, що Кей була побита за кілька днів до цього:

- Розмір знімка говорить нам, що ця деталь важлива.
- Екстремальний крупний план дає відчуття піску жахливим образам.
- Невелика глибина різкості дозволяє нам зосередитися на синці.

Давайте подивимося на наступний кадр в цій сцені (додаток Г) Поки інші детективи слухають, ми отримуємо два кадри з іншими детективами: Хеп трохи блідий, в той час як Даггар виглядає збентеженим, скривдженим, але трохи заінтригованим можливістю спостерігати за роботою Дормера:

- Ми отримуємо деяку додаткову орієнтацію всередині кімнати.
- Блокування говорить нам, що Дормер – рідкісний детектив.
- Ми відчуваємо себе ще однією людиною в кімнаті, що спостерігає за роботою Дормера.

Давайте перевіримо наступний кадр (додаток Д). Цей знімок зроблений на Еллі, і вона обожнює Дормера:

- Виступ Еллі пов'язує глядача з ситуацією.
- Негативна космічна камера праворуч притягує наші очі до тіла.
- Цей середній великий план здається далеким, як ніби ми перебуваємо в іншому кінці кімнати.

Давайте подивимося на найважливіший кадр в цій сцені (додаток Е). Є кілька висновків з цього кадру:

- Розмір знімка крупним планом говорить про те, що цей момент дуже важливий.
- Відповідний діалог має в історії безліч значень.
- Нолан присвятив цілий кадр того, щоб показати, як Дормер знімає рукавиці.

Чому цей кадр такий важливий? Справа в тому, що в фільмі був раніше епізод флешбеку, де неясна фігура в латексних рукавичках намагається стерти плями крові з манжети сорочки. Оскільки глядачі поглинені розслідуванням вбивства, вони природно, припускають, що латексні рукавички належать вбивці Кей. Але правда в тому, що кадри абсолютно не пов'язані між собою. Значення пострілу з латексної рукавички виходить з попереднього часу, коли Дормер носив ці ж типи рукавичок, і при правильному контексті ми дізнаємося обставини Дормера і мотивацію характеру.

Тобто, Крістофер Нолан знаходить найбільш важливі частини фільму і робить їх елементами, які інформують сюжет його історії і мотиви персонажів. Потім він візуальними композиціями додає кінематографічну цінність цим елементам

Крістофер Нолан часто використовує екстремальні великі плани і вставки, які забезпечують важливі частини головоломки. Він використовує екстремальні широкі кадри.

Нолан також вправно обходиться з розміщенням камери, кутом і рухом. У «Memento» [25] ці рішення змінюються з різними послідовностями. Для кольорових сцен камера більш суб'єктивна – він часто використовує трекінгові знімки, які залишаються за плечем Леонарда (Гай Пірс). У той час як у чорно-білих частинах фільму, його рішення були зроблені, щоб створити набагато більш об'єктивний досвід. Нолан використовує високі кути, які дивляться вниз на Леонарда, поміщеного в кутку майже як камера безпеки. Він знає, що всі ці творчі рішення об'єднуються в ціле, яке більше, ніж сума його частин. Тепер важливо відзначити, що Нолан дуже рідко використовує POV-кадр, а замість цього воліє робити трекінговий кадр на рівні очей зі своїм персонажем. Таке розташування дуелі дозволяє глядачеві бачити те, що бачить персонаж, не втрачаючи персонажа в кадрі. Ми отримуємо відчуття від першої особи, не жертвуючи перевагами оповідача від третьої особи. І ми хочемо, щоб цей оповідач подорожував по чудовому простору більших, ніж життя, світів Нолана.

Ця суб'єктивна точка зору «першої з половиною людини» з'являється в багатьох фільмах Нолана. Як цей кадр (додаток Є) через плече з «Престижу» [26]. Ми бачимо Енджера на сцені, теж з камерою за спиною. Ми бачимо те, що бачить він, але не з його точки зору. Нолан також використовує цю техніку під час погоні за ногами «Безсонні». Камера стежить за поліцейським детективом Уіллом Дормером (Аль Пачіно), що переслідують підозрюваного у вбивстві Уолтера Фінча (Робін Вільямс). Він закликає глядачів пережити погоню разом з Дормером або в



якості нього, а також дає глядачам розуміння сцени, яка виходить за рамки сприйняття Дормера – набагато більш повну картину дії.

Нолан використовує кругове оповідання для закладки свого науково-фантастичного епосу. Нолан розповідає про те, як його новий погляд на структуру «Дюнкерка» [27] був заснований на тоні Шепарда – звуці, який, здається, постійно наростає до нескінченності. Цей же пастуший тон був реалізований в партитурі для кожного фільму Крістофера Нолана з часів «Престижу». Тон, який обертається навколо себе, піднімаючись по шкалі тільки для того, щоб повернутися туди, де він почався, що дуже схоже на коло. Це показує один з основних прийомів, які він використовує в своїй розповіді. Коли початок і кінець поділяють щось тотожне(це можуть бути діалоги, реквізит, колірні схеми, розміри знімків, рух камери або ціла сцена). К. Нолан добре знає всю свою історію, тому він може забезпечити тематичну послідовність.

### **2.3 Використання, Девідом Фінчером звукового дизайну та застосування монтажу для розвитку характерів.**

Девід Фінчер – режисер з репутацією вимогливого, ретельного гравця технічними елементами. Його вирізняють похмура кінематографія в стилістиці неонуар, вміння візуально зобразити психологічні бунтарські надломи героїв, витіснених на узбіччя соціуму.

«Бійцівський клуб»[28] – найбільш стилізований фільм Девіда Фінчера. Досвід «Бійцівського клубу» єдиний в своєму роді. Кожен елемент в процесі створення фільму майстерно постає перед глядачем: кінематографія, редагування, монтаж,

музика, костюми, кольори, сценарій, спецефекти. Кожен з цих елементів заслуговує аналізу, але давайте розглянемо більш докладно тільки один – звуковий дизайн.

У найпершій сцені ми потрапляємо в момент, який відразу ж викликає багато запитань. У оповідача (Едвард Нортон) у роті пістолет, який тримає людина, з якою ми пізніше зустрінемося (Тайлер Дерден). Оповідач прив'язаний до стільця в недобудованому поверсі хмарочоса в центрі міста. Перш ніж ми побачимо цю обстановку, ми почуємо її. Звукове оформлення підказує нам про наше місце розташування. У всьому є глибоке відлуння і відгомін. Діалог, клацання пістолета по зубам оповідача, скрип стільця. Є також кімнатний тон: низький гул, який ми асоціюємо з порожніми просторами.

Приміщення, в якому вони знаходяться, знаходиться в стадії будівництва. Це голі кістки, порожні і запалі. Таким чином, відлуння, яке ми чуємо, перебільшено, але також мотивовано місцем розташування. Коли камера залишає цих персонажів, вона починає всезнаючу і швидко екскурсію по ситуації. Ми спускаємося на стоянку під будівлею. Рух камери супроводжується свистячим звуком, коли вона проходить крізь землю і бетонні стіни. Ми також чуємо сигнали тривоги і сирени зовні будівлі, але не бачимо їх джерел. Ці драматичні звукові ефекти вказують на небезпеку, властиву ситуації. Нарешті, ми чуємо електронне дзижчання і гудки таймерів, встановлених на вибухівці.

Коли ми повертаємося до оповідача, він налаштовує нас на флешбек, який займе велику частину фільму. Ми чуємо швидке цокання годинника на великій швидкості. Цим Фінчер наводить глядача на думку про стрибок назад у часі, але і нагадує про неминучу катастрофу.

Це коротка сцена, що триває трохи більше хвилини – достатньо часу, щоб познайомитися з нашими героями і зрозуміти, що вони потрапляють в жахливу ситуацію. Зображення багато говорять нам про цей сценарій, але виразний звуковий дизайн скріплює угоду. Девіду Фінчеру вдається за допомогою музичного супроводу збільшити обсяг оповідання за короткий проміжок часу.

Монтаж – це відмінний інструмент для стиснення часу і руху оповідання вперед. Він також може бути використаний для встановлення зв'язків між несумісними елементами. Фільми Девіда Фінчера мають багато монтажних послідовностей. У «Соціальній мережі» [29] у нас є монтаж, який майстерно виконує багато речей відразу. Марка (Джессі Айзенберг) тільки що покинули, і він мстить єдиним відомим йому способом: під час пізнього нічного, сеансу злому і кодування він створює веб-сайт. Сайт ранжує його однокласниць один проти одного, використовуючи їх зображення профілю коледжу. Тим часом, масова вечірка братства в ексклюзивному клубі «Фенікса» йде вниз тобто монтаж коливається між Марком, самотнім у своїй кімнаті в гуртожитку, і вечіркою. Сполучення цих двох сюжетів стає надзвичайно символічним.

Марк асоціальний і відчуває труднощі з романтичними стосунками. Глядач бачив це в найпершій сцені, коли Еріка (Руні Мара) кидає його. Вечірка в клубі «Фенікса», таким чином, стає представником всього, чим Марк не є, і все, чим він хоче бути. У сценах клубу «Фенікс» немає головних героїв. Основні сюжетні моменти не наводяться. Немає ніяких очевидних причин включати його в розповідь. Але Марк в ній є. У нього мстиві сльози на очах. Всі його розчарування виливаються з нього (не тільки через Еріку, але і через його соціальний статус і почуття

власної неповноцінності. Вечірка представлена фрагментами: уповільнені кадри дівчат, що грають в покер на роздягання і танцюють на стільниціях. Це не стилістична або безпричинна послідовність, тому що вона безпосередньо пов'язана з уявою героя Фінчера. Ця вечірка у Марка в голові. Цей монтаж – це розвиток характеру. Якщо з'єднати партію з жінконенависництвом і незрілістю Марка, то зв'язок стає очевидним. Все, що ми бачимо на вечірці – це причина, по якій Марк відчуває себе зобов'язаним створити «FaceMash».

Ви можете бачити, наскільки плоскою була б ця послідовність, якби сюжети не перетиналися. Якщо б ми спочатку дивилися кодування Марка, а потім показали тільки партію, то мета була б втрачена. Зіставлення в редагуванні – ось що робить цю послідовність такої ефективною. Ми розуміємо Марка на емоційному рівні, що було б дуже важко досягти в іншому випадку.

Девід Фінчер встановив свій власний голос із холодною клінічною естетикою, яка знаходить відповідність у зростаючій залежності та складних стосунках з технологіями.

## **2.4 Кінематографічні техніки П.Т. Андерсона: композиція кадру, візуалізація сценарію.**

Американський кінорежисер Пол Томас Андерсон еволюціонує з кожною наступною своєю роботою. Його ранні фільми хаотичні та драматичні, побудовані з використанням екстремальних технік та екстремальних презентацій. Більш пізні фільми мають таку ж інтенсивність, але часто внутрішню, більш

інтелектуальну, чим фізичну. І його режисерський стиль теж став більш зрілим.

Пол Тома Андерсон використовує обрамляючу силу і уявлення в кадровій композиції «Майстра» [30] для того, щоб зробити сцени більш переконливими. «Майстер» – це найкрасивіший фільм П. Т. Андерсона. Він зняв його в 65 мм, що дозволяє отримати насиченість і різкість зображення.

«Майстер» говорить про силу, віру і про те, як ці дві теми переплітаються. Віра послідовників харизматичного творця релігійного культу зміцнює Ланкастера Дода (Філіп Сеймур Хоффман). В його словах ніколи не сумніваються. Але в одній зі сцен все змінюється. Коли Дод оголошує ідею про травми минулого, його перериває інший герой по імені Джон Мор (Крістофер Еван Уельч). Джон виражає свій сумнів під згаданим навчанням Дода перед іншими гостями. І це дуже швидко стає незручним. У цей момент влада Дода знаходиться під загрозою. Дод зникає з кадру. Коли Дод вперше постає в цій сцені ми бачимо його найбільший план, у центрі кадру. Він тримає особливу увагу всіх присутніх в залі. Перша поява Джона – середній план та частково прихований. Він заблокований візуально Додом і його дружиною Пеггі (Емі Адамс). Джон – другорядний персонаж, не має великого значення.

Ми бачимо його в цьому кадрі чотири рази, коли він продовжує перебивати. І тільки коли Дод вступає в бій, рама Джона розкривається. Тепер, коли їх протистояння почалось, сила перемикається з Дода на Джона: Дод знаходиться в кадрі середнього плану позаду; йому доводиться обернутися, щоб подивитися на Джона, і тепер Дод частково прихований реквізитом переднього плану. Це невдале положення, і його недолік очевидний. У обраному ракурсі Джон більше не

закривається, оскільки його присутність у кімнатах стає офіційною. Дод зменшується між першими двома кадрами, а Джон стає більше, як і загроза, яку він представляє. Потім Дод нарешті встає і дивиться в обличчя своєму обвинувачу. Дод більше не сидить спиною до Джона, його нова позиція – це спроба повернути собі владу.

У наступному кадрі Джон робить крок вперед в більш щільний середній великий план. Тепер він більше в кадрі і не прихований ніким і нічим.

Таким чином, авторитету Дода загрожує хтось, хто почав сцену як несуттєвий, анонімний гість. Вони закінчують сцену тим, що Джон бере гору. І цей перехід вміло посилений вдалим вибором композиції рами. На папері ця сцена – гаряча розмова між двома людьми. В сценарії ви і не зможете відчувати зміну влади. На екрані ми бачимо зміни, і сцена набуває нового змісту.

Сценарій зазвичай обмежений за обсягом, і творці фільму «заповнюють прогалини». Завдання режисера полягає у візуалізації сценарію і поставленні на ньому своєї особистої печатки. П. Т. Андерсон робить це кожен раз, що робить його великим майстром візуалізації.

Ми взяли вражаючу фінальну сцену з фільму «Там буде кров» [31] як приклад того, як це працює. Діалоги і виступи чудові, але які деталі були додані, щоб зробити сцену такий запам'ятовується? Сценарій дуже легкий на деталі. Діалог є головним фокусом сцени. Немає великої специфіки в тому, як виглядає місце, костюми тощо.

У цій сцені Деніел Плейнвью (Деніел Дей-Льюїс) повністю вимитий. Його десятиліття жорстокості зробили його багатим, але відштовхнули всіх навколо нього. Він самотній, п'яний і сам

не свій. В сценарії зазначено «навколо стоять порожні пляшки з-під спиртного ... ознаки безладу / випивки / неприємностей»

Щоб перетворити цю сцену зі слів в рухомі зображення Андерсон з базового уявлення про те, як вона повинна виглядати, робить акцент на деталях. І починає він з костюма, макіяжу та зачіски. Ці елементи кінематографа можна вважати само собою зрозумілими, але вони мають вирішальне значення. Коли ми оглядаємо зовнішній шар Плейнвью, ми бачимо, що його волосся немите, а щетина заросла. У нього діряві черевики. Його светр забруднений і виглядає так, ніби він не прався занадто довго. Навпаки, Елі Санді (Пол Дано) чисто поголений, його волосся зачесане назад, і він бездоганно одягнений. Він складений у всіх відносинах, чого немає в Плейнвью. Ще до того, як вони почнуть говорити, ми зможемо багато чого розповісти про їх ситуації. Ця сцена також вимагає певного реквізиту: Плейнвью їсть і п'є прямо на сцені. Але він не п'є зі склянки і не їсть за допомогою посуду. Плейнвью п'є спиртне прямо з великого скляного глека. І він їсть щось схоже на біфштекс, приготований кілька днів тому. П.Т. Андерсон звертає глядацьку увагу на жорсткість стейку, що робить його споживання більш первісним і сирим, звертає увагу на, те як Деніел повинен видалити кістки або шматочки жиру зі свого рота. Ця сцена не була б такою насиченою без цього пересмаженого і жорсткого біфштексу.

Пол Томас Андерсон – детальний режисер. Своїми візуальними акцентами він домагається дуже виразно розкрити всі потрібні внутрішні сенси фільму.

Про Пола Томаса Андерсона, кінокритики кажуть, що він виявляється таким режисером, який, здається, народився зі здібностями і оком режисера. Андерсон демонструє свій авторський виразний візуальний стиль кіновиробництва,

стилістичні фірмові знаки, такі як безперервний рух камери, що запам'ятовується, кадрові композиції, що створюють саспенс, використання музики, довгі дублі на основі steady-cam і багат шарові аудіовізуальні образи. П. Т. Андерсона називають одним з найбільш захоплюючих талантів, що з'явилися за останні роки. Його фільми зображували почуття самотності, долі і привидів минулого.

Отже, автор – це режисер, чий індивідуальний стиль і повний контроль над усіма елементами виробництва надають фільму його особистий і неповторний відбиток. Створюючи сенс, який тільки він може, використовуючи інструменти кіновиробництва, через призму свого розуму і особистості. Сучасні автори – режисери, які майстерно володіють усіма кінематографічними засобами, починаючи з композиції кадру, і завершуючи драматургією. Режисер авторського кіно часто експериментує з базовими характеристиками кінематографу для більшої виразності. Авторський режисер використовує тільки свою режисерську майстерність для створення сенсу, що визначає його неповторний, фірмовий стиль.



## ВИСНОВКИ

Дослідження дозволило досягти загальної мети та вирішити поставлені завдання, а також дійти таких **висновків**:

З 1960-х років художньо-естетичне поле, що раніше дотримувалося виключно класичних поглядів та цінностей зазнало радикальних змін – заперечення усіх філософсько-естетичних понять і принципів художньо-естетичної думки, створюючи на їх основі принципово нове (постмодерністське) смислове поле і систему просторів.

В кінематографі постмодерністські ідеї ввійшли чи не в першу чергу: фрагментарність, деконструкція, пародія, інтертекстуальність, іронія, тощо.

Активно демократизуючи зміни (на відміну від своїх попередників) зокрема в кіно, на користь більш широкої, більш розважальної концепції, використовуючи нові художні форми, відбулось «велике» проникнення масової культури з її естетикою в «раніше привілейовану область». Таким чином, виробники масового кіномистецтва почали враховувати культурну компетенцію широкої громадськості, а кіно увібрало сукупність товарів сучасної культури, які визначаються загальною доступністю, та нескладним повідомленням, що відповідає очікуванням аудиторії, незважаючи на гіршу якість художнього виробництва.

Так як запити аудиторії типу: «добро повинно перемагати зло» знаходяться на одному інтелектуальному рівні – панорама сюжетів стає передбачуваною, тоді виробникам масового кіно залишається тільки імітувати вже існуючі стилі, сюжетні ходи або форми оповідання. Таким чином, замість «оригінального» культурного виробництва ми маємо культурне виробництво, народжене з іншого культурного виробництва.

Цілком відрізняється популярне кіно творців анклаву авторського мистецтва, які формують громадський смак, вдосконалюючи його, черпаючи натхнення та ідеї з джерел, що належать до високого мистецтва.

Це не симулякр, а тип – «подвійного кодування», який ми зчитуємо, тобто декодуємо інформацію з кожного рівня кінематографічного твору, адресований одразу всій аудиторії, але певна частина інформації часто прихована і доступна лише тому глядачеві, який має «код».

Авторське кіно являє собою певний цілісний спосіб думати. Він склався в досить стійку кінематографічну систему, що має ряд постійних ідеологічних, іконографічних та технологічних ознак. Авторське кіно сприймає кінематограф перш за все як мистецтво, духовну та інтелектуальну діяльність; безумовно виділяє фігуру режисера-учасника, контролюючого роботу свого винаходу на всіх її рівнях; використовує ім'я автора в якості бренду і свідoctва відповідної творчої якості; зорієнтоване на проблемність, «на змогу вирішення засобами кіно серйозних філософських або соціальних питань»; курс на новаторство художніх форм зображення дійсності, на самобутність мови, захопленість неординарними стилістичними прийомами. В ситуації, коли форма зображуваного демонстративно спростована, це часто говорить нам багатогранність конструкції.

Проведений аналіз особливостей авторської мови творчості незалежних кінематографістів, чії фільми ототожнюються зі своїми режисерами, які розглядаються як головний творчий імпульс, що стоїть за фільмом (Девід Лінч, П.Т. Андерсон, Девід Фінчер, Крістофер Нолан) підтвердив авторську теорію запропоновану Трюффо і вказав на вироблений свій, унікальний,

що характеризує їх художній кіно-стиль, «почерк», який простежується у всіх їхніх картинах. Це десятки картин різних жанрів з яскраво вираженими авторськими поглядами і авторською манерою оповіді режисера.

Відповіддю постмодерністської «нової чутливості» на канонізацію модернізму стала переоцінка масової культури. Це визнання того, що між високою і масовою культурою немає абсолютної категоріальної різниці. Тобто, що більше не існує ніяких орієнтирів, які автоматично будуть вказувати нам на високе та низьке. Таким чином, альтернативою є високий і низький рівень виробництва.

Під час народження постмодерної «нової чутливості» краса автомобіля, картина Джаспера Джонса, фільмів Девіда Лінча або Квентіна Тарантіно, особистості та музики Девіда Боуї однаково доступна. Постмодернізм, безумовно, змінив теоретичну та культурну основу, на якій на рівних правах розташувались поп-сінема, та арт-сінема.

Багато об'єктивних причин (невелика кількість праць українських дослідників про авторське кіно; відсутність авторитетного наукового видання в країні, що містило б у собі: аналітику, критику, висвітлення проблем світового кінематографу, рецензії, а натомість ми маємо самопроголошених рецензентів, що пишуть відгуки на «піратських» веб-сайтах; створення на інших інтернет платформах підкастів про кіно, в яких подається необ'єктивна та непрофесійна інтерпретація того чи іншого кінематографічного твору) привели до проблеми, в якій, незважаючи на те, що у авторського кіно є можливості бути сприйнятим великою аудиторією, вона все ж не завжди залишається задоволеною через свою непідготовленість сприймати на інтелектуальному, духовному та естетичному

рівнях. В цьому випадку актуальність нашого дослідження пов'язана з необхідністю подолати бар'єр між глядачем і кінематографічним втіленням бачення світу режисера-автора.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. Москва, 2004. 314 с.
2. Heidegger and postmodernism. URL: <https://www.stephenhicks.org/2009/11/30/heidegger-and-postmodernism-ep/>. (дата звернення 15.02.2021).
3. Hassan I. The Culture of Postmodernism. Milwaukee, 1985. 121 p.
4. Morawski S. Troubles with postmodernism. London, 1996. 138 p.
5. Elita . URL: <https://www.netflix.com/ro/title/80200942> . (дата звернення 12.02.2021).
6. Патристики. URL: <http://um.co.ua/4/4-6/4-61166.html> . (дата звернення 13.03.2021).
7. Sontag S. Against Interpretation, 2001. 336 p.
8. Huyssen A. in After the Great Divide, 1986. 264 p.
9. The Enduring Beauty of «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band». URL: <https://americansongwriter.com/the-enduring-beauty-of-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band/?amp>. (дата звернення 11.03.2021).
10. The Beatles (White Album). URL: <https://tunnel.ru/post-the-beatles-the-beatles-white-album-1968-2010>. (дата звернення 11.03.2021).
11. The Rolling Stones – Sticky Fingers. <https://www.discogs.com/The-Rolling-Stones-Sticky-Fingers/master/23828>. (дата звернення 11.03.2021).
12. Chambers. I. Popular culture : the metropolitan experience. London, 1988. 260 p.
13. McRobbie. A. Postmodernism and popular culture. London, 1994. 244 p.
14. Baudrillard J. Simulations, 1983. 165 p.
15. Jameson F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. 60 p.

16. Collins J. Postmodernism and television. Robert C. Allen, Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism. London: Routledge, 1992. 327-351 p.
17. Самутина Н. В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея. Киноведческие записки, 2002. 25-42 с.
18. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики.// Библиотека Гумер: культурология. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotm\\_Kino/](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm_Kino/) (дата звернення: 25. 01. 2021).
19. Ніл С. Арт сінема як інституція. // Логос. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (дата звернення 28.12.2020).
20. Mattelart A. European film policy and the response to Hollywood. In: The Oxford Guide to Film Studies. Oxford, 1998, P. 478–485.
21. Муссиак Л. Рождение кино. Париж, 1926. 195 с.
22. Rotten tomatoes. Blue velvet. URL: [https://www.rottentomatoes.com/m/blue\\_velvet](https://www.rottentomatoes.com/m/blue_velvet) . (дата звернення 11.11.2020).
23. Denzin N. K. Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema. London, 1991. 177 p.
24. Imdb. Insomnia. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0278504/> (дата звернення 25.11.2020).
25. Imdb. Memento. URL: [https://www.imdb.com/title/tt0209144/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0209144/?ref_=nv_sr_srsq_0) (дата звернення 25.11.2020).
26. Imdb. The Prestige. URL: [https://www.imdb.com/title/tt0482571/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0482571/?ref_=fn_al_tt_1) (дата звернення 27.11.2020).

27. Imdb. Dunkirk. URL:  
[https://www.imdb.com/title/tt5013056/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt5013056/?ref_=fn_al_tt_1) (дата звернення  
27.11.2020).
28. Rotten tomatoes. Fight club. URL:  
[https://www.rottentomatoes.com/m/fight\\_club](https://www.rottentomatoes.com/m/fight_club) (дата звернення  
19.11.2020).
29. Rotten tomatoes. The social network.  
<https://www.rottentomatoes.com/m/the-social-network> (дата звернення  
19.11.2020).
30. Rotten tomatoes. The Master. URL:  
[https://www.rottentomatoes.com/m/the\\_master\\_2011](https://www.rottentomatoes.com/m/the_master_2011) (дата  
звернення 11.11.2020).
31. Rotten tomatoes. There will be blood. URL:  
[https://www.rottentomatoes.com/m/there\\_will\\_be\\_blood](https://www.rottentomatoes.com/m/there_will_be_blood) (дата звернення  
11.11.2020).