

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА  
ЖУРНАЛІСТИКИ**

**Кафедра англійської мови та методики її викладання**

**ОБРАЗ МИТЦЯ В АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ КІНОТЕКСТАХ**

Кваліфікаційна робота  
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 452 групи

Спеціальності 014.02

Освітньо-професійної програми  
«Середня освіта ( Мова і література  
англійська, німецька)»

Полезнюк Юлія Олександрівна

Керівниця докт. пед. наук, проф.  
Заболотська О.О.

Рецензентка канд. філол. наук, доц.  
Борисова Т.С.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Художній образ у площині кінодискурсу</b> .....	5
1.1 Лінгвістичні засади дослідження.....	5
1.2 Номінативне поле образу митця в англійськомовному кінодискурсі .....	8
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості репрезентації образу митця в англійськомовних кінофільмах</b> .....	11
2.1 Вербальне та невербальне втілення образу митця в біографічних кінофільмах (на матеріалі кінострічок «Фріда», «На порозі вічності», «Модільяні», «Дикар»).....	11
2.2 Об’єктивація образу митця у кінофільмах «Вікі. Крістіна. Барселона» та «Великі очі».....	28
2.3 Реалізація образу митця у телесеріалі «Усюди жевріють пожежі».....	34
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	39
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	41
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ</b> .....	44

## ВСТУП

Кіно як явище медійної мас-культури постійно розвивається, залучаючи різноманітні семіотичні системи, а саме інші види мистецтва: театр, літературу, живопис, фотографію тощо. Художнє сприйняття, що є характерним не лише для кінематографу, породжує художню комунікацію, у якій образ-персонаж виконує роль посередника між авторами кінофільму й його глядачами. Образ – це певна реальність, що формується у свідомості людини під час перегляду кінофільму. Художній образ виступає основою кінотексту, наповнюючи його естетичним змістом та смислом, має на меті відтворити об'єктивну картину дійсності у формі суб'єктивно-емоційного сприйняття. Якщо у кінотексті представлена певна модель світу у відповідності з уявленнями автора і зображення навколишнього світу характеризується високим ступенем суб'єктивності, то саме образ є специфічним способом освоєння ним дійсності.

Лінгвістичність кіно зумовлена його здатністю транслювати смисли за допомогою не тільки вербальних засобів, але й специфічних, властивих тільки кінематографу, технічних засобів, які набувають комунікативного характеру через взаємодію з іншими компонентами. Мультиmodalність кінотексту вивчали Тео ван Лювен, Люсі Тібо, Джон Бейтмен, Карл-Генріх Шмідт, Джаніна Вілдфоєр.

**Актуальність** роботи зумовлена спрямуванням сучасних лінгвістичних розвідок на вивчення механізмів смислотворення та породження образів у комунікативному просторі кінодискурсу та залучення різних семіотичних ресурсів для конструювання художньої дійсності у межах кінофільму.

**Мета** – виявити особливості об'єктивації образу митця в англійськомовних кінотекстах.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- систематизувати наукові підходи стосовно дослідження поняття «кінодискурс» та «кінотекст»;

- визначити лексичні одиниці, які структурують номінативне поле образу митця в англійськомовному кінодискурсі;
- розкрити механізми об'єктивації образу митця в англійськомовних біографічних кінофільмах за допомогою актуалізації реалізованого та візуального модусів;
- встановити особливості репрезентації образу митця у художніх кінострічках на матеріалі кінофільмів «Великі очі», «Вікі. Крістіна. Барселона»;
- виявити специфіку реалізації образу митця в американському телесеріалі «Усюди жевріють пожежі».

**Об'єктом** роботи є образ у кінотексті та засоби його реалізації.

**Предмет** – особливості об'єктивації образу митця в англійськомовних кінотекстах.

**Матеріалом** дослідження слугували субтитри відомих англійськомовних кінофільмів про життя художників, що вийшли на екрани у період з 2002 по 2020 р.р..

**Методи дослідження.** У роботі використано низку методів: дескриптивний метод (для опису понять «кінодискурс», «кінотекст»); метод інтерпретаційно-текстового аналізу (для виявлення специфіки реалізації образу митця на вербальному та невербальному рівнях у різних за жанром кінострічках); метод семантичного аналізу (для визначення семантики номінативних одиниць у контексті та побудови номінативного поля образу митця); метод мультимодального аналізу (для опису комунікативних ситуацій актуалізації образу митця за допомогою взаємодії реалізованого, візуального та звукового модусів у кінофільмі).

**Практичне значення** полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у курсах «Інтерпретація художнього тексту», «Новітні досягнення з філології», а також при написанні кваліфікаційних та курсових робіт.

## РОЗДІЛ 1

### ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ПЛОЩИНІ КІНОДИСКУРСУ

#### 1.1. Лінгвістичні засади дослідження

Діалогічна природа кінодискурсу дозволяє трактувати його як процес взаємодії колективного автора та кіноглядача у міжкультурному просторі. Зафіксована на матеріальному носіїві експліцитна та імпліцитна інформація відтворюється на екрані та призначена для аудіовізуального сприйняття реципієнтом. Комунікація між зазначеними учасниками дискурсу відбувається за рахунок кіномови, тобто адресант конструює за допомогою лінгвальних і нелінгвальних засобів смисли, які у подальшому реконструює реципієнт. У такий спосіб пряма взаємодія між автором та глядачем кінотексту відсутня, а комунікація є опосередкованою через систему персонажів певного кінофільму. До того ж, обидва автор та реципієнт є колективними, оскільки багато людей одночасно беруть участь у продукуванні фільму, і можна говорити про різні категорії реципієнтів (гендерні, соціальні, національні угруповання), котрі намагаються декодувати смисли, закладені у ньому, на основі власної картини світу.

Хоча зображення на екрані є не копією життєвих сценаріїв, адже під час продукування кінофільму відбувається переосмислення реальності, її «охудожнення», створюється лише відповідний її образ, сучасний кінематограф черпає матеріал із виру дійсності, тому максимально наближений до неї, пронизаний відомими фактами. Документальність як одна з властивостей кінодискурсу сучасності розглядається як включення реальних осіб і подій у канву кінотекстів за допомогою деталізації (опису притаманних звичайній людині або відомій особистості звичок, манер, рис характеру, ставлення до оточуючих у найменших подробицях) [21]. Зокрема, конструювання реальності в біографічних та художніх кінострічках про життя художників відбувається переважно за допомогою

залучення декількох семіотичних систем – «кодів», котрі беруть участь у формуванні певного смислу. В єдиному смисловому просторі кінотексту інтегрується різна в семіотичному плані інформація, що уможливорює більш повну інтерпретацію образу митця, зумовлену попереднім досвідом реципієнта.

Словесний компонент кінодискурсу робить його правдоподібним, достовірним та наближеним до життя, проте у наративній структурі кінотексту домінує саме відеоряд (І. Коваленко) [12]. Цю думку розділяє дослідниця англійських кінофільмів С. Козлофф, наполягаючи на детальному вивченні невербальних компонентів кінофільму, оскільки акторська гра, монтаж та звукові ефекти несуть максимальну кількість імпліцитної інформації [34].

Інтегрованість різних семіотичних ресурсів у сучасному комунікативному просторі кінофільму дозволяє не лише ефектніше передавати контент, але й дає широке поле для інтерпретації інформації реципієнтом, що зумовлює велику кількість трактувань образу персонажу та його більш багатогранне осмислення порівняно з художнім текстом. У такий спосіб мультимодальність стає провідною ознакою кінодискурсу: інформація доноситься до глядача за допомогою декількох семіотичних каналів (ілюстрації, звуковий ряд, музика, міміка, жести тощо), впливає на органи чуттів, що дозволяє виявити ефекти, котрі створюються під час взаємодії двох чи більше модусів комунікації (візуального, картинного, аудіального) та сприяють породженню смислів.

На думку Т. Крисанової, модуси організовані у низку систем сенсотворення для створення додаткового значення, зокрема, модуси кінотексту (мовлення, звук і зображення) передаються двома інформаційними каналами: звуковим і візуальним. Візуальний модус реалізується через візуальний канал, куди відносять зображення, візуальні ефекти, міміку і жести персонажів. Натомість звуковий модус глядач сприймає через музику, звукові ефекти, шум тощо [35, р. 15].

У термінології Е. Берна, у кінофільмі реалізується три категорії модусів: візуальний (освітлення і оформлення сцени), звуковий (музика) і реалізований (сценічна дія і мовлення). Технічні аспекти створення мультимодального тексту, зйомки і редагування фільму, залишаються поза увагою дослідника [29].

Функційні можливості кожного з поданих модусів і їх взаємодія у рамках мультимодального простору англійськомовних кінофільмів різняться, що зумовлено жанровою специфікою кінотексту та відповідною системою персонажів. Так, у кінострічках про художників та митців реалізується переважно візуальна складова кінодискурсу, представлена палітрою кольорів, малюнками, скетчами та безпосередньо картинами як творами мистецтва.

В контексті дослідження образу митця релевантним постає зображення картин певного художника та їх словесного оформлення або відтворення за допомогою інших кінематографічних засобів. У такий спосіб у кінопростір вводиться екфразис, що не лише створює ілюзію наочності та ефект присутності реципієнта, а й залучає уяву глядача та орієнтує його на сприйняття підтексту.

Таким чином, кінодискурс трактуємо як семіотичну систему, що характеризується знаковою неоднорідністю та діалогічністю, тобто реалізується за допомогою залучення вербальних та невербальних (у тому числі і кінематографічних) кодів та репрезентує опосередковану комунікацію колективного автора та реципієнта через візуальний посередник, яким виступає кінотекст. Кінодискурс і кінотекст є нерозривним цілим як процес і результат: кінотекст розглядається як фрагмент кінодискурсу, завершений аудіовізуальний витвір на екрані.

## 1.2. Номінативне поле образу митця в англійськомовному кіно дискурсі

У контексті нашого дослідження визначаємо митця як особу, яка займається мистецтвом, зокрема професійно. Цей термін є ширшим за поняття «художник» та позначає творчого працівника у галузі мистецтва (живописець, скульптор, майстер). До того ж, у переносному значенні митець – це будь-який майстер своєї справи: поет, прозаїк, композитор, режисер, який талановито використовує художні засоби у своїй творчості [20].

На нашу думку, номінативну площину образу митця можна розглядати як поле, що має відповідну структуру: ядро, навколо ядренневу зону та периферію.

Ядро номінативного поля образу митець представлено номінацією *artist*. Розглядаючи дефініції лексеми *artist* у словнику англійської мови – *Cambridge Dictionary*, виокремлюємо такі основні значення:

- 1) *someone who paints, draws or makes sculptures;*
- 2) *someone who creates things with great skill and imagination* [30].

В іншому тлумачному словнику англійської мови (*Dictionary by Merriam-Webster*) значення лексичної одиниці *artist* розкривається більш повно:

- 1) *a person who creates art (such as painting, sculpture, music or writing) using conscious skill and creative imagination;*
- 2) *a person skilled in any of the art;*
- 3) *a skilled performer;*
- 4) *a person who is very good at something* [37].

Подана лексична одиниця містить у структурі значення такі диференційні семи «талант», «вміння», «уява», «творчість».

Аналіз словникових дефініцій лексеми *art* засвідчує, що вона теж знаходиться у ядрі номінативного поля образу митця:

- 1) *a skill acquired by experience, study or observation;*



- 2) *a branch of learning;*
- 3) *the conscious use of skill and creative imagination especially in the production of aesthetic objects;*
- 4) *a quality or state of being artful;*
- 5) *decorative or illustrative elements in printed matter* [37].

Прикметники *artistic* та *artful* можна теж розглядати як конституенти ядра номінативного поля. Узагальнення дефініцій дозволяє стверджувати, що митець – це будь-яка творча особистість, котра має багату уяву та талант у певній галузі і вдало реалізує усі набуті вміння у своїх роботах.

Навколо ядренневу зону формують інші номінації, що є синонімічними з лексемою *artist* в певних кінофрагментах:

*master – an artist, performer, a worker or artisan qualified to teach apprentices* [37];

*expert – one with the special skill or knowledge representing mastery of a particular subject* [37];

*maestro – a master in an art* [37];

*virtuoso – one who excels in the technique of an art; one skilled in or having taste for the fine arts* [37];

*guru – a person with knowledge or expertise; a teacher and especially an intellectual guide in matters of fundamental concern* [37];

*craftsman/woman – one who creates or performs with skill or dexterity especially in the manual arts* [37];

*painter – an artist who paints* [37];

*sculptor – an artist who makes sculptures* [37].

Периферійну зону образу митця утворюють номінації, які за своїм конотативним значенням асоціюються з мистецтвом та діяльністю митця, зокрема:

*picture – a design or representation made by various means such as painting, drawing, or photography* [37];

*painting – the art, product or occupation of painting* [37];

*sketch – a rough drawing presenting the chief features of an object or scene*

[];

*photography – the art or process of producing images by the action of radiant energy and especially light on a sensitive surface [37];*

*exhibition – public showing of works of art, objects of manufacture [37].*

У такий спосіб спільний асоціативний компонент дозволяє згрупувати лексичні одиниці в одному номінативному полі.

Отже, образ митця має польову структуру, ядро якої представлено лексичними одиницями *artist* та *art*, що виступають когнітивним центром цього образу. Навколо ядерневу зону утворюють контекстуальні синоніми: *master, expert, maestro, virtuoso, guru, craftsman, painter, sculptor*. Поняттєва площина образу включає семантичне навантаження інших номінативних одиниць, на кшталт, *picture, sketch, painting, photography, exhibition*, котрі формують периферійну зону зазначеного образу.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ МИТЦЯ В АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ КІНОФІЛЬМАХ

#### 2.1. Вербальне та невербальне втілення образу митця в біографічних кінофільмах (на матеріалі кінострічок «Фріда», «На порозі вічності», «Модільяні», «Дикар»)

В англійськомовному кінопросторі наразі знято декілька біографічних стрічок про життя відомих художників, їх страждання та пошук свого шляху. Показовим у цьому плані є драма «Фріда» (2002 р.) про творчість мексиканської художниці Фріди Кало, яка у юні роки травмувала хребет та усе життя прожила з фізичним болем. Образ митця у кінофільмі реалізується не лише в образі Фріди (*“This is Frida Khalo. She is a wonderful painter”* (“Frida”)), а й її чоловіка Дієго Рівери. Кожен з них мав свій власний погляд на мистецтво та його мету: *“You’d seen my work. You knew my politics when you hired me. I showed you the sketches. I discussed them with you and your father. I will not compromise my vision. It’s my painting”* (“Frida”) [40]. Хоча обидва були дуже талановитими та прогресивним для свого часу, їх образи представлені на контрасті: на фоні легковажного Дієго, котрий вів розгульне життя, пиячив та переймався лише революційними промовама: *“I was painting murals and womanizing in peace when you came along”* (“Frida”) [40]; *“Don’t come home and don’t tell speeches about the artists and the people and your fucking revolution. You only care about yourself, you piece of shit!”* (“Frida”) [40]; зображено Фріду, котра і дня не може прожити без болю після аварії: *“I can’t even remember what it felt before the pain”* (“Frida”) [40]; *“I’m used to pain”* (“Frida”) [40].

Саме біль стає джерелом не лише страждань, а й натхнення для художниці:

“ - *I am all right. At the end of the day we can endure much more than we think we can.*

- *That's what I loved about your paintings. That they carry that message. You said that nobody would care about them, but I think you were wrong. Because your paintings express what everyone feels....that they are alone in pain*” (“Frida”) [40].

У цьому контексті під час розмови з Троцьким, він відмічає, що картини жінки сповнені відчуття болю та самотності, які притаманні будь-якій людині, і саме це робить їх настільки оригінальними: “*These are very original painting. None of the usual tricks*” (“Frida”) [40].

На відміну від інших митців, Фріда малює, адже не може без цього жити: “*If you are a real painter, you paint because you can't live without painting. You will paint till you die, okay?*” (“Frida”) [40]. Хоча вона і почала малювати у шпиталі, щоб відволіктися від наслідків аварії та свого задовільного стану здоров'я, і сприймала це заняття лише як спосіб заробити гроші для забезпечення родини: “*I have to work to earn for living, so I don't have time to fool around just for vanity*” (“Frida”) [40], згодом мистецтво стало невід'ємною частиною її життя.

Фріда позбавлена жаги митців до марнославства та популярності: “*Stop it, I hate flattery*” (“Frida”) [40]; “ - *You could be part of the Mexican exhibition in Paris.*

- *What I really want is a show in my own country.*
- *Which they will give you once you become famous somewhere else. Your paintings must be seen*” (“Frida”) [40].

Вона завжди прагнула залишатися собою, зберегти ту унікальність, з якою народилася: “*You wanted to be your own person*” (“Frida”) [40]. Тому жінка починає свій мистецький шлях з автопортретів, з того, що вона знає найкраще – себе. Те що вона відчувала у серці, якнайкраще вдавалося виразити на полотні: “*I paint what I see the world outside. But...you...you paint from here. It is wonderful*” (“Frida”) [40].

Якщо Дієго бачив красу у недосконалості цього світу та надихався жіночими формами: *“It is the way he looks at you and finds beauty in any imperfection. It’s irresistible”* (“Frida”) [40], для Фріди краса та натхнення приходили з болю, свого та інших людей. Це відчувається у картинах, які вона малює після втрати малюка, та після жахливих новин з газет: *“It was in the damn papers. A man stabbed his wife 22 times and when the judge asked him why he did it, he said: “But it was just a few small nips”* (“Frida”) [40]. Її полотна наповнені образами померлих, жахом, кров’ю та болем. Звуковий модус кінофільму допомагає відчути внутрішній стан героїні та передати її сум через іспанські пісні: *“I am tired of crying/ and the damn doesn’t break...”* (“Frida”) [40].

Хоча у душі жінки, вирують різні емоції, для світу вона продовжує залишатися світлою особистістю, дарувати сміх та радість близьким: *“You, Frida, you bring life and warmth to any place”* (“Frida”) [40].

Усі емоції передають картини художниці, які здаються оточуючим досить жорсткими: *“I love your painting, but I am not sure you should count on them for a living . They are tough, you know. I mean, look at this. What the hell is this?”* (“Frida”) [40]. Цікавим прийомом кінематографа у кінофільмі є «оживлення» відомих картин Фріди Кало, зокрема тих її творінь, котрі передають важливі події з її життя: шлюб з Дієго, втрата дитини, зрада сестри та чоловіка, знайомство з Троцьким, смерть Троцького, погіршення стану її здоров’я та смерть: *“My little paintings can’t mean anything to anyone but me”* (“Frida”) [40]. Картини ніби переплітаються з образами реального життя, що робить їх невід’ємною частиною її особистості митця.



У своєму тілі художниця часто відчувала себе калікою (*“If an old man can do it, why not a cripple”* (“Frida”)) [40], оскільки людська оболонка лише завдавала біль та заважала повноцінному існуванню: *“I want you to burn this Judas of a body. I don’t want to be buried. I am tired of lying down”* (“Frida”) [40]. Натомість душа Фріди прагнула літати, наче птах, бути вільною, легкою та невагомою: *“Feet what do I need you for if I have wings to fly”* (“Frida”) [40]. Метафоричне порівняння себе з птахом у цьому контексті створює амбівалентність образу митця у кінофільмі: з одного боку – покалічена жінка, з іншого – вільна та щира творча особистість.

Цей контраст в образі Фріди підкреслює її чоловік у промові на виставці художниці: *“I want to speak about Frida as an artist, not her husband. I admire her. Her work is acid and tender, hard as steel and fine as butterfly’s wings. Lovable as a smile, cruel as the bitterness of life... I don’t believe that ever has a woman put such an agonized poetry in canvas before”* (“Frida”) [40]. Прикметники *acid* («уїдливий») :: *tender* («ніжний»), *hard*

(«жорсткий») :: *fine* («витончений»), *lovable* («милий») :: *cruel* («жорстокий») є антонімічними та поряд з опозиційними за значенням порівняннями *as steel, as butterfly's wings, as a smile, as the bitterness of life* створюють складний образ митця, якому прийшлося пережити багато страждань, але який продовжував щиро розкривати своє серце цьому світу.

Отже, у драматичній кінострічці «Фріда» образ митця створюється вербально за допомогою актуалізації у тексті таких ключових лексем *rain, loneliness, original, sad, tough, heart, beauty, poetry on canvas*. Зображення картин відомої художниці увиразнює її образ на невербальному рівні та, реалізуючи візуальний модус, доповнює розуміння її складної покаліченої, але ж щирої особистості, яка не боялася говорити про свій біль та свої справжні почуття мовою мистецтва.

В іншому біографічному кінофільмі «Модільяні» (2004 р.) розповідається про життя італійського художника ХХ століття Амедео Модільяні. У кінотексті глядач знов таки зустрічається з образом Дієго Рівери, який на той час перебував у Парижі, а разом з ним й іншими художниками Сутіном, Утрілло, Пікассо:

“ - *Pablo, have you seen? Competition, us? We are all geniuses.*

- *If Picasso doesn't enter, I, Diego Rivera, I win it again*” (“Modigliani”) [43].

Усі художники вважають себе геніальними, а особливо це простежується в образі Пікассо, який на тот момент вже досяг певних висот та слави у суспільстві. Натомість Модільяні представлений як бідний художник, котрий зловживає алкоголем та живе лише почуттями до своєї коханої Жанни: “*The future of art is in a woman's face. We don't have to look any further*” (“Modigliani”) [43].

Неспроможність забезпечити свою новонароджену доньку та п'ятика спричиняють багато проблем у житті митця:

“ - *I need money for doctor.*

- *Promise you will not drink it all away*” (“Modigliani”) [43];

*“- Look at me. I have nothing for you. I am nothing. I can't be a father for my own child. I am sorry.*

*- You're too damn selfish to be sorry” (“Modigliani”) [43].*

Проте, незважаючи на хворобу, Модільяні не змінює свого способу життя, тому пропозиція Пікассо влаштувати конкурс на визнання кращого митця стає для нього чудовим шансом заробити гроші на свої розваги: *“Paris has become so tedious since the war. Let's bring back the life. Fine works, champagne. All night drinking and laughing. Get into the ring. Play with the bull. I am the bull” (“Modigliani”) [43].* Метафоричне порівняння Пікассо себе з биком, якого слід побороти Модільяні, увиразнює конфлікт між двома митцями та допомагає створити образ непоборного генія Пабло Пікассо.

На розбіжності між ними постійно вказує Пікассо: *“You see, Modi, there's difference between you and me...success” (“Modigliani”) [43],* чим визначає свою однозначну перевагу над бідним італійцем. Проте Пікассо прагне чесної конкуренції, тому намагається дати слушну пораду Модільяні після відвідання будинку Ренуара:

*“You see what painting can bring? Comfort, wealth, security. Only a fool starts to starve. Paris is trying them. So paint, make money, get old, fuck as many women as you can but drink with moderation” (“Modigliani”) [43].*

У такий спосіб один митець пояснює іншому, що мистецтво може стати основою комфортного життя та забезпеченого майбутнього, якщо не зловживати міцними напоями, а вдало використовувати свій таланти. На прикладі старого Ренуара Модільяні теж побачив як мистецтво може задовольнити фізичні потреби людини на житло та їжу:

*“- May I ask you, how much a place like this cost?*

*- Two paintings. Small. I have two cars in the stables. A scratch for each” (“Modigliani”) [43].*

Душевна виснаженість митця описується у поданому фрагменті очима Ренуара: *“Modigliani is on the verge. On the verge. The cliff. Where all*



*artists converge and jump to their fate. Nudes mostly, occasional portraits, drink...I've never liked painting nudes myself. Most of the women in my time were too fat. And ugly. Very ugly*" ("Modigliani") [43]. Відчуття *on the verge* «ніби на краю прірви» знайомі кожному художнику у певний момент життя, тож одразу стає зрозумілим і відомому імпресіоністу.

На деякий момент Модільяні все ж таки збирається з силами заради своєї власної виставки:

*"-May I see your work?*

- *Beautiful. A poetry. Modi, prepare yourself. We're gonna need all of this in Paris...for your one-man show*" ("Modigliani") [43].

Порівняння картин Моді з поезією вдало підкреслює його талант як поета, котрий замість слів використовує кольори та фарби.

Сцена написання картин для конкурсу усіма художниками дуже яскрава, оскільки передає внутрішні емоції чоловіків за допомогою міміки на обличчях та рухів їх тіла: лють, пристрасть, божевілля, задоволення, сльози, радість. Усі ці почуття вони втілили у своїх творах, що зробило зображення на картинах ще більш динамічними та живими. Протягом усього кінофільму глядач звертає увагу лише на декілька картин головного героя, котрий має свій неповторний авторський стиль – зображення жінок з довгими шиями та без очей. Прототипом цих жінок переважно є його дружина Жанна, якій він обіцяв намалювати портрет з очима, коли зрозуміє сутність її душі:

*"- Where are my eyes?*

- *When I know your soul, I'll paint your eyes*" ("Modigliani") [43].

Останній портрет для конкурсу і був саме тим очікуваним твором мистецтва. Реалізація візуального модусу кінофільму



полягає у відтворенні картин відомих художників на екрані: Модільяні «Жанна», Пікассо «Модільяні», Утрілло «Божевілья», Кізлінг «Страх» тощо.

Окрім, залучення зображень відомих картин у візуальній частині для створення образу митця використовується образ дитини – маленького хлопчика, котрий розмовляє лише з Модільяні, і через якого він згадує дитинство. У такий спосіб у кінофільмі реалізується метафоричне порівняння митця з маленькою дитиною, котра залишилася такою ж вразливою та безтурботною душею. Спогади про бідне дитинство також залишили свій відбиток на становленні творчої особистості митця.

У фіналі кінострічки Ренуар згадує саме безтурботність митця та його дитяче вміння радіти життю: *“I saw him dance once by the statue of Balzac. So beautiful his face, so graceful his arms...as he swayed to the song, he smiled...He was all the things I was once. So, I stole that moment, and locked it away in my mind...to be there, to comfort me in my empty days. Auguste Renoir”* (“Modigliani”) [43].

Таким чином, у кінофільмі «Модільяні» образ митця носить кумулятивний характер, оскільки інкорпорує декілька постатей художників, серед яких Пікассо та Модільяні посідають першість. На контрасті двох образів показано митця як генія, якому вдалося пробитися у світ французької еліти та стати там непереможним звіром, та митця, котрий залишився у душі безтурботною дитиною і жив лише задля власного задоволення та кохання. Ключовими лексемами для осмислення образу митця у цьому кінофільмі постають: *genius, bull, success, drinking, on the verge, poetry, eyes, child*.

Біографічний кінотекст «Дикун» (2017 р.) присвячено переїзду Поля Гогена на Таїті та пошуку ним натхнення серед тамошнього населення. Образ митця реалізується саме через образ цього художника-постімпресіоніста: *“Mr. Gauguin is presenting us his vigorous talent here...timid even...not to mention charming. You should keep some distance to*

*see it*” (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41]. У наведеному фрагменті для опису мистецтва Гогена використано прикметники *vigorous* «енергійний», *timid* «боязкий», *charming* «чарівний», що характеризують і його особистість.

У кінострічці митця зображено як одинака, що блукає світом в пошуку натхнення: *“It’s the same everywhere. All the time about money. It takes all of our time and all of our energy. It’s enough, it’s time to end it. We have to go, get out of here. Because everything is rotten, filthy, disgusting and worn out...there’s no face or landscape that deserves to be painted here”* (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41]. Навколишній світ здається художнику відразливим та не вартим того аби його зобразити на своїх полотнах. Про це свідчить уживання прикметників з негативною семантикою *rotten, filthy, disgusting* у поданому кінофрагменті.

Небажання залишатися у такому світі та плести за течією робить образ Гогена наближеним до образу дикуна, котрий не слідує встановленим нормам моралі:

*“You’re just doing your duty here. You will never be like those small time artists... who in order to survive follow the current. These fearful who have given up...who have surrendered...for all kinds of morality. The morality of the ass. The religious morality. The patriotic morality. You are a savage, my dear Gauguin, like all of us. And you.. you have decided to keep that in mind”* (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41]. Семантичне навантаження цього фрагменту становить словосполучення *follow the current* та іменник *savage*, котрий характеризує Поля Гогена належним чином.

Залишаючи родину у Парижі, він вирушає назустріч новим враженням та образам у далекі краї: *“You’re being selfish, you don’t worry about the children. In the world I live in and the one you also lived in, if you remember studies are important if you don’t want to end up like a poor”* (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41].

На острові Гоген веде аскетичний образ життя, знайомиться з місцевими традиціями і під впливом цього колориту в нього народжуються нові шедеври: *“I’ve never felt better. I paint and I draw all day. I live to the beat what surround me. I think I can say that I’ve never felt more ...sharpened. When you want to reinvent yourself, you have to return to the source. To the infancy of humanity”* (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41]. Повернення до витоків цивілізації надихає митця та сприяє його духовним трансформаціям. У цьому кіноконтексті ключовими для розуміння образу митця є словосполучення *reinvent yourself* та *infancy of humanity*, що вказують на причину пошуків художника та спосіб розв’язання його проблеми – потяг до глибин людського буття, до його дикунської природи.

Схожу думку висловлює художник в іншому фрагменті у листі до своєї дружини: *“Mette, I am a child. I’m a savage. Those who blame me, mainly your family...do not know what it means “the nature of an artist”. Let me live this life for a while. I keep on going. I have a goal. I will prove to you that I am right. I am a great artist and I know it. It’s because I am that I endure so much suffering to pursue my journey. There will be a day that our children can face anyone and anywhere with their father’s name as protection and honour”* (“Gauguin: Voyage to Tahiti”) [41]. Порівнюючи себе з дитиною та дикуном, він знов таки метафорично акцентує на своїй сутності та на причинах подорожі. Номінації *child, savage, the nature of an artist* стають ключовими для інтерпретації образу митця.

У візуальній частині кінофільму увагу глядача не акцентовано на безпосередньо творах митця, лише на самій його роботі та подекуди глядач бачить процес створення декількох відомих картин Гогена, зокрема «Коханка з Таїті» та «Ми вітаємо тебе, Маріє». Усі картини нового періоду насичені яскравими фарбами і імплікують жагу до життя митця, його захоплення природою та місцевим колоритом.



Отже, у кінострічці «Дикун» образ митця репрезентовано через



розкриття духовного пошуку власної внутрішньої сутності Полем Гогеном. Ключовими словами в осмисленні його образу є номінації *child, savage, follow the current, infancy of humanity, reinvent yourself, sharpened, the nature of artist*. Потяг до первозданної природи сколихнули струни його душі та показали справжню сутність митця, сфокусовану на вивченні звичайних людей у їх єдності з природою та зображенні цього на своїх полотнах.

Біографічна драма «На порозі вічності» (2018 р.) присвячена неординарній особистості нідерландського художника Вінсента Ван Гога та його творчості. У кінострічці зображено близькі стосунки з Полем Гогеном, який усіляко підтримував пошуки митця у створенні власного світобачення:

*“- I am going to Madagascar. Or even further, some remote island where they’ve never heard about painting, about Paris or schools. Somewhere where I can create a new vision, a new way of painting far away from all systems and theories. Real freedom. I’d like to be calm and take my time alone, forget about the rest of the world, and just...paint this. Here. Slowly. What comes to me, nothing else.*

*- That sounds good. I hate the fog. I am tired of this grey light. I’d like to find a new light. For paintings that we haven’t yet seen. Bright paintings, painted in sunlight” (“At Eternity’ Gate”)* [38].

Семантичний аналіз цього кінофрагменту дає можливість виявити його семантичні домінанти, котрі допомагають охарактеризувати образ митця у кінофільмі: *a new vision, a new way of painting, a new light, real freedom*. Гоген прагне свободи творчості та нового бачення, позбавленого існуючих обмежень, що дасть йому спокійно працювати та створювати у тиші свої шедеври. Вінсент зазначає відсутність кольорів у його оточенні,

що мотивує митця на пошуки нових барв та яскравих відтінків. Віддалені землі здаються обом художникам гарним вирішенням проблеми, до того ж, серед паризької еліти вони не відчують себе комфортно, як у колі родини: *“My idea was a group show. I thought it could be a community of artists, like a family. When the other artists didn’t participate, I had to do it by myself. I filled it with anything I had in my studio”* (“At Eternity’ Gate”) [38].

На думку Гогена, колеги вже давно повторюють свої роботи і не створюють нічого нового та шедеврального, тому настав їх час виразити нове слово у мистецтві: *“The impressionists, they are out of it, do you agree? They only paint their babies in their gardens. They will never go any further. Seurant confounds painting with science. He lost himself in optical experiments. There’s nothing more to expect from Renoir, Degas, Monet...They repeat themselves. It’s our turn. We have huge responsibility”* (“At Eternity’ Gate”) [38]. Револьюційна натура митця неодноразово підкреслюється у кінотексті: *“We have to start a revolution. Yes, we do. Us, our generation. We have to change entirely the relation between painting and what you call nature. Between painting and reality because painted reality is its own reality”* (“At Eternity’ Gate”) [38]. В уявленні художника вже існує свій світ, котрий слід лише зобразити на полотні. У такий спосіб Гоген вказує на багату уяву та суб’єктивність бачення кожного митця, що вирізняє їх один від одного:

*“Listen, Vincent, the time is coming when painters won’t need any more to look at models and sit down in front of nature. You know why? Because nature is what we see here in our heads. Nothing else. Without our eyes, there’s no nature. And none of us sees the world around us the same way. We sit, you and I, in front of the same landscape, we don’t see the same mountains, the same trees. The faces you paint are yours. And they will stay because of you. People will be known because you painted them and how you painted them, not because of who they are”* (“At Eternity’ Gate”) [38].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту дозволяє виокремити ключові характеристики, які описують митця: уява,

суб'єктивність світосприйняття, власна точка зору, про що свідчить повтор словосполучення *not the same*. Отже, Гогена зображено у кінофільмі як революціонера, котрий пропагандує нове бачення мистецтва.

Якщо для Гогена важливо малювати те, що існує в його уяві, не копіювати навколишній світ, а створювати власну реальність: *“What you paint, what you do, belongs to you. You don't need to copy anything. Why don't you paint just what is in your mind? What your brain sees?”* (“At Eternity' Gate”) [38], для Ван Гога природа має сакральне значення, як основне джерело натхнення, оскільки в ній він бачить справжню красу та зв'язок з вищою сутністю – Богом: *“Every time I look, I see something I've never seen before. The essence of nature is beauty. And why did you want to go to Madagascar? To get away from society, from people. That may have been part of it, but you went there in search of beauty and nature was definitely there. And it was different from what you knew before and it made your paintings look different. When I look at nature, I see more clearly the tie that unties us all. A vibrating energy speaking in God's voice. Sometimes it is so intense I lose consciousness”* (“At Eternity' Gate”) [38];

*“I don't invent the picture. I don't need it. I find it already in nature. I just have to free it”* (“At Eternity' Gate”) [38];

*“ - For many artists you are the most remarkable in the exhibition. With the things from nature, you are the only one there who thinks.*

*- I feel God is nature and nature is beauty”* (“At Eternity' Gate”) [38].

Номінації *nature, beauty, search, tie, energy, free* несуть основне семантичне навантаження у поданому контексті та вдало характеризують Ван Гога як спостерігача та поціновувача прекрасного.

Не лише темперамент, а й творчий метод Ван Гога відрізняється від його друга Гогена:

*“ - Painters I look at Frans Hals, Goya, Velazquez, Veronese, Delacroix. The painters I like all paint fast in one clear gesture, each stroke. You've heard of “a stroke of genius”? Well, that's what it means.*

- *You don't even paint that way. You are changing things so fast, you can't even see what you've done. You paint fast and you overpaint. Your surface looks like it is made out of clay. It's more like sculpture than painting* ("At Eternity' Gate") [38]. Картини Ван Гога Гоген порівнює зі скульптурами, адже митець використовує багато фарби та масивними мазками наносить її на поверхню. Така швидка та пристрасна манера малювати одним жестом наближує постать Вінсента до інших геніїв минулого, про що свідчить використання словосполучення *a stroke of genius* у цьому кінофрагменті.

У кінострічці Ван Гога зображено не як видатного художника, а як самотнього дивакуватого чоловіка, котрий не слідкує за своєю гігієною та веде досить загадкове життя: *"You smell terrible. You're not bad looking. If you just cleaned up a little, you might even be handsome"* ("At Eternity' Gate") [38].

Відчуття самотності завжди супроводжує художника: *"I've spent all my life alone, in a room. I need to go out and work to forget myself. I want to be out of control. I need to be in a feverish state. It's called the act of painting for reason. The faster I paint the better I feel"* ("At Eternity' Gate") [38]. Єдиним, що змушує його почуватися щасливим, залишається мистецтво: *"Without painting I can't live"* ("At Eternity' Gate") [38];

*"-You're happy when you're painting?"*

- *Most of the time, except when I fail. There's a lot of destruction and failure at the door of a successful picture. I find joy in sorrow. And sorrow is greater than laughter. It's the normal state that gives birth to painting* ("At Eternity' Gate") [38].

У наведеному фрагменті Ван Гог зазначає, що під час створення картини він сповнений різними емоціями, але усі вони необхідні для народження шедевр. У цьому контексті за допомогою словосполучення *give birth to* образ митця прирівнюється до образу творця. Номінації *happy, failure, successful, joy, sorrow, laughter* унаочнюють різний психоемоційний стан творця у процесі написання полотна. Цей самий стан у попередньому



фрагменті він іменує *a feverish state* «збуджений, нездоровий, гарячковий», що підкреслює наявність чогось лякаючого та божевільного у творчості митця: “*Your vision of the world as you say is quite frightening*” (“At Eternity’ Gate”) [38]; “*Sometimes they say I am mad, but the grain of madness is the best of art*” (“At Eternity’ Gate”) [38].

Своє божевілля він не заперечує і не приховує від брата, хоча і не відчуває себе душевнохворим чи навіженим: “*From time to time, I feel like I am losing my mind. Yes, my mind goes out of me, I’m telling you. They say that I scream in the streets, that I cry, that I put black paint on my face and scare the children. But I don’t remember anything. Anything but the darkness and anxiety, so they sent me here. With really insane people*” (“At Eternity’ Gate”) [38]. Скоріш божевілля є рушійною силою, яка спрямовує натхнення митця у відповідне русло.

Мистецтво допомагає художнику розслабитися та позбавитися стану тривожності: “*I paint as a matter of fact to stop thinking. A sort of meditation. I stop thinking and I feel that I am a part of everything outside and inside of me. I wanted so much to share what I see. I thought an artist had to teach to look at the world*” (“At Eternity’ Gate”) [38]. У цьому прикладі семантика дієслів *teach* та *share* вказує на те, що Ван Гог відводить художнику роль вчителя, котрий має можливість навчити людей споглядати світ та аналізувати його. Схожа думка реалізується в іншому кіноконтексті: “*What I see nobody else sees and sometimes it frightens me. But then I say to myself “I’ll show what I see to my human brothers who can’t see it. It’s a privilege. I can give them hope and consolation. I am my paintings. I’d like to share my vision with people who can’t see the way I see. Because my vision is closer to the reality of the world. I can make people feel what it’s like to be alive*” (“At Eternity’ Gate”) [38]. Художник має привілей помічати більше навколо себе, що реалізується у бажанні ділитися своїми спостереженнями та світобаченням з оточуючими. Усвідомлення світу та себе у цьому світі, на думку митця, може викликати в людини смак до життя.

Саме про такі емоції кажуть критики на виставці Ван Гога: *“Never has there been a painter whose art appeals so directly to the senses, from the indefinable aroma of his sincerity to flesh and the matter of his paint. This robust and true artist towers above the rest”* (“At Eternity’ Gate”) [38]. Щирість його робіт вражає людей, хоча не усі розуміють їх сутність: *“People say that I don’t know how to draw, how to paint. They say my paintings are clumsy, ugly. I used to care what people thought. But not anymore”* (“At Eternity’ Gate”) [38].

Сам художник вважає, що його покоління поціновувачів ще не народилося, а себе відчуває вигнанцем у сучасному світі: *“Maybe He chose the wrong time. Maybe, God made me a painter for people who aren’t born yet. It is said, “Life is for sowing. The harvest is not here”. I paint with my qualities and faults. I think of myself as an exile, a pilgrim on this earth”* (“At Eternity’ Gate”) [38]. Номінативні одиниці *exile* «вигнанець», *pilgrim* «прочанин» використовуються для осмислення образу митця у кінотексті, який відчуває себе осторонь суспільства та його світобачення. Метафора *“Life is for sowing. The harvest is not here”* актуалізує порівняння життя з процесом сіяння, а визнання – з плодами врожаю. У такий спосіб художник лише сіє насіння прекрасного, а його паростки можуть дати результати навіть через століття.

Візуально у кінофільмі зображено багато робіт митця у період перебування на півдні Франції та відтворено процес їх створення, що сприяє взаємодії двох видів мистецтва у межах кінотексту та актуалізації екфразису:

“-Why do you paint this? These flowers.  
Why do you paint them?  
- Don’t you find them beautiful?”



- *Well, they are beautiful flowers, no doubt. More beautiful than what you paint.*
- *But these flowers will wither and fade. All flowers do. But mine will resist. At least they will have a chance.*
- *You should make a painting of me. If you paint me, I would stay young forever, maybe*” (“At Eternity’ Gate”) [38].

Розмова з покоївкою про картину «Натюрморт: ваза з олеандрами та книгами» описує жагу митця до збереження краси моменту, зокрема



цвітіння квітів. Серед інших шедеврів митця у кінофільмі відображено процес написання таких картин: «Черевики», «Пшеничне поля з косарем на заході сонця», «Портрет мадам Жінуа».

Отже, у кінофільмі «На порозі вічності» образ митця актуалізується через зображених художників Вінсента Ван Гога та його друга Поля Гогена. Відмінність цих постатей у темпераменті та творчому методі дає можливість охарактеризувати митця і як революціонера та реформатора, і як спостерігача та вчителя. За рахунок уживання номінацій *nature, beauty, search, tie, energy, a new light, give birth to, stroke of genius, feverish, grain of madness, exile, pilgrim* у цій стрічці митець описується як творець, як прогресивне око свого часу, як посередник між природою та Богом, як божевільний вигнанець у сучасному світі.

Таким чином, у проаналізованих біографічних кінострічках образ митця представлений через зображення видатних художників світу, переважно чоловіків. У кожному кінофільмі глядач знайомиться з різними персонажами і подекуди образ митця розкривається на контрасті двох постатей та двох протилежних поглядів: Фріда і Дієго, Гоген і Ван Гог, Пікассо і Модільяні, що робить цей образ об’ємним та ускладнює його однозначне розуміння. Вербально образ митця актуалізується через

уживання ключових слів у кінотекстах, котрі є релевантним для розуміння сутності душі художника та його ставлення до мистецтва і світу. Реалізація візуального модусу та включення у кінопростір відомих картин зазначених художників не тільки дозволяє простежити взаємодію різних видів мистецтва, а й сприяє глибокому зануренню у духовний світ творчої особистості.

## 2.2. Об'єктивація образу митця у кінофільмах «Вікі. Крістіна. Барселона» та «Великі очі»

Аналіз мовного матеріалу сприяє формуванню певної системи художнього сприйняття образу митця у кінематографі. У цьому плані біографічні кінострічки викликають драматичні асоціації у свідомості глядача, натомість у художньому кінопросторі функціонує більш позитивний образ митця.

Так, у кінофільмі Вуді Алена «Вікі. Крістіна. Барселона» (2008 р.) образ митця актуалізується не в образах головних героїв Вікі та Крістіни, а у пристрасному іспанському художнику Хуані Антоніо та його колишній дружині Марії Елені, котрих жінки зустрічають під час відпустки у Барселоні: *“He is a painter. He had that fiery relationship with that beautiful woman who was nuts. That violent fighting. He had messy divorce. We don't move in those bohemian circles, so I don't know...”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]; *“Bohemian Spanish painter with a passionate tie to his ex-wife”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44].

Філософія життя художника досить зрозуміла – отримувати задоволення від життя та насолоджуватися моментом: *“Life is short. Life is dull, life is full if pain and this is a chance for something special. The trick is to enjoy life accepting it has no meaning whatsoever”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. Така позиція виявляється співзвучною з настроєм та

думками Крістіни: *“She saw herself more European soul in tune with the thinkers and artists she felt expressed her tragic, romantic freethinking view of life”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. Бажання виразити свої думки засобами мистецтва зближує двох героїв і у романтичному плані.

Для Хуан Антоніо живопис є способом виразити свої емоції: *“I wanted to become a writer. Painting was later. I was full of real emotions and I wanted to find a way to express it”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. Номінації *emotion* «емоція» та *express* «виражати» стають ключовими не лише у цьому фрагменті, а в усьому кінофільмі для опису образу художника. Прагнення передати свій емоційний стан за допомогою кольорів на полотні стають провідною характеристикою митця: *“He showed her his work which he delighted. She loved the colours and the wild emotional way he applied the paint to the canvases”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. У наведеному кінофрагменті словосполучення *wild emotional way* увиразнює манеру малювання Хуана Антоніо та вказує на його палкий темперамент.

Згодом на екрані з'являється колишня дружина художника Марія Елена, яка теж втілює образ митця у кінострічці. Експресивна натура жінки проявляється у кожній розмові:

*“- He stole everything from me. This whole style. His whole way of seeing is mine. Look what did they say at school? I am a genius.*

- *I am not saying you are not influential. I always encouraged your talent.*
- *I am not talking about talent. I said genius. Genius”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44].

Повтор номінації *genius* у поданому прикладі поряд з прикметником *influential* підкреслює її талант та вплив на творчий метод чоловіка. Сам художник хоча і не заперечує силу натхнення жінки, неохоче визнає її вплив на його індивідуальний стиль: *“I guess I took from her than I admit. That's why I'm always so sensitive when she brings it up”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44].

Талант пристрасної іспанки надихає Крістину на пошуки своїх здібностей та власного способу вираження своєї особистості: *“I feel kind of sad cause I feel I will never be able to influence you or inspire in any way. I just have to come face-to-face with the fact that I’m not gifted. I can appreciate art and I love music, but it’s sad because I feel I have a lot to express and I’m not gifted”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. Мистецтво та митець у цьому кінофільмі показано як саме форма вираження емоцій людини, не зважаючи на талант та геніальність самої особи. У наведеному прикладі дієслова *influence* та *inspire* підкреслюють той факт, що митцю необхідна муза для натхнення та творчого розвитку, і що митці здатні впливати на творчий стиль один одного, реалізуючи принцип спадковості у мистецтві. У такий спосіб митця зображено у кінострічці і як творця та виразника своїх справжніх емоцій, і як ідейного натхненника та музу у творчому доробку автора.

Так, Марія Елена стає натхненням і для фотографій Крістини та її нового хобі: *“The next day Maria Elena went out photographing with Cristina. She had a superb eye and knew a lot about the art of photography and taught Cristina much about the aesthetics and subtleties of picture taking. They photographed everything from silly-looking dogs to grim-faced children but the best subject was Maria Elena herself. Thanks to her encouragement photography was becoming a productive interest in her life”* (“Vicky. Cristina. Barcelona”) [44]. Талант Марії Елени імпліковано у семантиці словосполучення *a superb eye*, оскільки вона дійсно чудово розбирається в естетиці фотографії (*aesthetics and subtleties of picture taking*).

Хоча у візуальній частині кінофільму майже не зображено картин художників, лише сам процес їх написання та пристрасні емоції, котрі відчуває творець від експлікації себе на полотні, у глядача створюється відчуття присутності у цьому процесі:

*“ - It’s very hard to explain my paintings.*

- *No, you don't have to. It's fascinating, fascinating. Can I be frank about something? This one, it's... there's something very frightening about it. It's very chaotic and erratic almost....but...*" ("Vicky. Cristina. Barcelona") [44].

Прикметники, якими описує Вікі картини Хуана Антоніо, *frightening, chaotic, erratic* чудово увиразнюють стосунки з жінками чоловіка та вказують на емоційну нестабільність митця. Обидва митця зображені у кінофільмі як досить ексцентричні та емоційно нестримані творчі особистості, що робить їх мистецтво таким експресивним, хаотичним та подекуди лякаючим.

В іншому кінофільмі «Великі очі» (2014 р.) головна героїня Маргарет навпаки вирізняється стриманістю та спокійним характером. В основі кінострічки лежить реальна історія художниці Маргарет Кін, чоловік якої присвоїв собі її картини дітей з великими очима:

“ - *I had no idea Margaret painted.*

- *Yeah, we don't talk about it. Sadly people don't buy lady art. Margaret is a superb artist, in her own way. I even steal a few tips from her, now and then! Behind every great man is a great woman*" ("Big eyes") [39].

Маргарет починає малювати свої відомі «великі очі» ще задовго до знайомства з Волтером та згодом це стає ознакою її творчого методу:

“-*What's with the big crazy eyes?*

- *I believe things can be seen in eyes. They're the windows of the soul.*

- *Yeah, but you draw them like pancakes. I mean they're way out of proportion.*

- *Eyes are how I express my emotions. That's how I've always drawn them*" ("Big eyes") [39].

Художниця виражає себе, свій внутрішній світ, свої емоції через очі героїв картин, про що свідчать використані лексичні одиниці: *express, emotions, eyes, soul.*

Це помічають і звичайні люди, коли бачать її роботи: *“Look at that child. She’s so sad. She’s forgotten. It just makes me want to cry. Well, you’re hell of a painter. Your work is very powerful. There is so much emotion on those eyes”* (“Big eyes”) [39]; і вони зворушують їх до глибини душі: *“I think people buy art because it touches them”* (“Big eyes”) [39].

Проте мистецтво стає не лише способом самовираження художниці, а й чудовим засобом маніпуляції нею чоловіком: *“Jamie used to have a mother who painted. Now what’s she think. I lock myself in this room 10 hours a day and then you walk out with finished paintings. I’ve kept my end of the bargain. I’ve never told. Please! Just let me have this one”* (“Big eyes”) [39].

Як результат, художниця не йде шляхом розвитку своєї творчої особистості, а навпаки втрачає себе та будь-які орієнтири: *“Why are you lying? You’re taking credit for something that isn’t yours. Those children are part of my being! I am glad you can dash off your pieces without any emotional connection”* (“Big eyes”) [39]. Порівняння картин з дітьми репрезентує митця у ролі творця та вказує на емоційний та духовних зв'язок художниці з її творіннями. Розставання зі своїми роботами призводить до тривожності та депресивного настрою: *“I just gave in. I allowed him to take credit for the big eyes. They reflected all my feelings... and ... it was like losing a child. I was weak I didn’t feel I could leave you and support myself and my daughter. He said nobody would buy the paintings without his personality”* (“Big eyes”) [39]. У цьому прикладі за допомогою порівняння *like losing a child* знов таки підкреслюється зв'язок автора та його твору. У такий спосіб образ митця порівнюється з образом матері, котрій не байдужа доля кожної її дитини: *“Your heart is in your work”* (“Big eyes”) [39].

Проте талант жінки допомагає їй розпочати новий шлях та віднайти у собі сили для встановлення справедливості:

*“I’d give an eyetooth to have your talent. You can look into someone and capture them on canvas. You paint people I can only paint things. My street*



*scenes are charming but at the end of the day, it's just the collection of sidewalks and buildings*” (“Big eyes”) [39];

*“It's life imitating art. A crying Keane! I don't deny I need you. You are the one with the gift.”* (“Big eyes”) [39].

У такий спосіб поряд з виявленими лексичними одиницями номінації *talent* та *gift* стають ключовими для характеристики образу митця в означеному кінофільмі. Метафоричний зворот *life imitating art* унаочнює взаємозв'язок життя та мистецтва, котрий на візуальному рівні підкреслюється залученням картин Маргарет Кін у відтворення художньої дійсності.



Таким чином, у проаналізованих кінофільмах образ митця представлено більш поверхово, ніж у біографічних кінострічках. Митець у кінотексті «Вікі. Крістіна. Барселона», у першу чергу, виражає свій внутрішній світ та емоції за допомогою мистецтва, свою ексцентричну особистість, неврівноважений характер та пристрасний темперамент. У другому кінофільмі «Великі очі» образ митця ототожнюється з творцем та з образом матері, для якої втрата картин прирівнюється до втрати дитини та свого власного Я, тобто твори авторки стають способом її самоідентифікації як особистості.

### 2.3. Реалізація образу митця у телесеріалі «Усюди жевріють пожежі»

Американський драматичний телесеріал «Усюди жевріють пожежі» (*“Little fires everywhere”*, 2020 р.) заснований на однойменному романі Селесте Інґ про двох жінок, життя яких раптово перетинаються в маленькому американському провінційному містечку, куди одного разу переїжджає загадкова фотохудожниця Мія Воррен зі своєю донькою. У процесі розгортання сюжету глядач дізнається подробиці життя Мії та становлення її як художниці. Образ митця у телесеріалі переважно реалізується за допомогою саме цієї героїні та її творів.

Нове оточення не сприймає професію Мії як щось важливе для суспільства, корисне та вигідне. Для заможної Елени Річардсон першочергове значення має її роль матері та расові розбіжності між ними: *“She is a single mother and she has 15 year old daughter. She is very attractive, African American and an artist”* (Ер. #1) [42]. Тож, представляючи нову мешканку свого будинку, Елена акцентує увагу не на діяльності жінки. Натомість у житті Мії мистецтво є пріоритетом: *“Mornings are when I do my best work creatively and I have those three nights at Lucky Palace, so...Afternoons are my window. If I don't prioritize my art, I don't complete anything. And it's the bulk of my income”* (Ер. #2) [42]. Творча натура Мії стає на захист власних інтересів, адже мистецтво не лише приносить їй задоволення, а й є основним джерелом забезпечення їх родини.

Мія та Перл змушені постійно переїжджати у пошуках нового життя та натхнення, що викликає тотальне невдоволення дитини: *“I used to beg for a little sister, but my mom always said that work was her other kid. My mom picks the place for her object. We stay till she finishes series and then we move on”* (Ер. #1) [42]. Волелюбна сутність митця змушує жінку не перейматися стосовно адаптації у новому місці, натомість її донька прагне лише мати

власний будинок: *“We will find another place. There is always another place”* (Ep. #1) [42]. Словосполучення *another place* вказує на бажання Мії постійно рухатися далі, у пошуках нових ідей та образів.

У телесеріалі не одразу стає зрозумілим, яким саме мистецтвом займається Мія. Висловлюючи свою думку стосовно портретів, жінка підкреслює те, що сутність мистецтва полягає у відтворенні дійсності та реального стану речей, а не удаванні неіснуючого бездоганного життя: *“The thing about portraits is you need to show people how they want to be seen, I prefer to show people as they really are”* (Ep. #1) [42].

У другій серії телесеріалу у центрі уваги знаходиться містична фотографія з будинку Мії над її каміном:

*“ - That photo above your fireplace I couldn't tell if it was a woman or, it felt very spider-like. How did you make it?”*

*- A friend helped me. It goes back to what we were talking about. The parts of us that we're afraid to look at. I wanted her to feel unrecognizable. Almost monstrous. Even to herself”* (Ep. #2) [42].



У цьому контексті художниця конкретизує знов таки сутність мистецтва, фотомистецтва зокрема, – втілювати непізнані сторони людської душі. Зображення на фото не має конкретного тлумачення для Елени, котра баче в ньому одночасно і жінку, і павука. Прикметник *monstrous* «страхотливий, потворний» у вербальній складовій наведеного кінофрагменту вказує саме на дещо загадкове у характері будь-якої людини, на ту її частину, що може викликати страх та ненависть у самої особистості. У цьому фрагменті кінотексту реалізується екфразис, котрий репрезентовано не лише у словесному оформленні фотокартини, а у відтворенні її у візуальній частині – реальному фото Конні Тревіно *“Spider Woman”* та емоціях, які викликає поданий твір на обличчях героїв.

Номінативні речення у фіналі фрагменту інтенсифікують відчуття страху та занепокоєння героїв, що створює відповідну атмосферу у глядача.

Інша чорно-біла фотографія вагітної темношкірої жінки викликає багато емоцій вже у самої художниці. Фото “*Duo*” належить популярній художниці Полін Хоторн та пов’язує історію життя Мії з цією жінкою, котра стала для неї вчителем та наставником у світі мистецтва:



*“What is beauty? How we recognize it? Is it an extraordinary? The mundane? Or in Das Unheimlich? The Uncanny. The uncanny is that class of terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. This semester we’ll explore how your familiar, Heimlich or home, can become uncanny, repulsive.*

*Or even terrifying. That’s the point of what we’re doing here. Either put something new into the world or use what we have to show me what is terrifying, repulsive and uncanny about you”* (Ep. #6) [42].

Прикметники *terrifying* «страхотливий», *uncanny* «моторошний», *repulsive* «огидний, відразливий» вказують на те, що краса зустрічається навіть у буденному та відразливому на перший погляд, адже показує справжню сутність людини. Зустрітися із собою справжньою та прийняти усе відразливе у собі без прикрас стає метою мистецтва для Мії.

В діалозі з Іззі, донькою Елени, Мія також наголошує на тому, що мистецтво може стати виразником внутрішнього стану митця, його думок, емоцій, страхів: *“Izzy, we all have parts that scare us. Parts that we are afraid to look at. Parts that we run because we are just too scared to look at them. But we can’t look. And we cannot say it. And if we can’t say with words then we are artists, we find another way. And there is always another way. You don’t swim forever”* (Ep. #7) [42].

Жінка заохочує дівчину до мистецької діяльності задля вираження себе як особистості та як спосіб своєрідної боротьби з навколишнім

світом. Знов таки повтор словосполучення *another way* акцентує увагу на важливості пошуку свого призначення для кожної людини та на множинність вибору свого життєвого шляху.

Важливим для осмислення образу митця стає останній монолог Мії та фінальні фрагменти серіалу, коли на екрані відтворюється її інсталяція усього міста: *“Was I the bird? Or was I the cage? Was I myself? Or one of my mothers? Was I safe? Or was I suffocating? Because the bird is in the cage. And the cage is in a town. And the town is made of blinding white flour and beautiful lies. And maybe we can't help the things we dream of any more than we can help the stuff we're made of, or maybe we can. If we can finally see the lies and the town and the cage we're inside of, too. We can see the door. A way out. And we can fly away”* (Ep. # 8) [42].

Воля художниці та її свобода самовираження не обмежується рамками суспільства, тож образ клітки є не випадковим та експлікує обмеження, котрі стримують розвиток особистості. Митець у цьому фрагменті метафорично порівнюється з птахом, який не бажає жити у замкненому просторі окремого міста та прагне вирватися із золотих жердин цієї клітки. Оточення героїні не викликає в неї позитивного ставлення, оскільки все місто уособлює оману, ілюзію та вигадку. Таке тлумачення образу міста стає можливим завдяки вживанню словосполучення *beautiful lies*, що імплікує лицемірне ставлення мешканців міста один до одного. Взаємодія реалізованого та візуального модусів у цьому кіноконтексті порушує традиційне уявлення про білий колір як про символ чистоти та вказує на брехню, яка засліпила усе місто та його жителів. У такий спосіб Мія знову намагається побачити істину та справжню сутність інших героїв, що вирізняє її у цьому світі.

Отже, образ митця у телесеріалі «Усюди жевріють пожежі» представлено в образі Мії Воррен та реалізується переважно імпліцитно через вираження її ставлення до краси та мистецтва у цілому. До того ж, залучення візуального модусу та відтворення її робіт у невербальній

частині телесеріалу дозволяє створити образ вільної творчої натури, котра позбавлена страхів та прагне бачити справжні сторони людської особистості, для якої мистецтво – не є оманною, ілюзією, а виступає способом самовираження та протесту проти брехливого навколишнього світу, де усі бажають удавати красу, а не бачити її у буденному оточенні. Метафорично образ митця створюється за допомогою образу птаха, який покидає золоту клітку обмеженого існування, та образу павука, що втілює мудрість і таємничість творчої людини.

## ВИСНОВКИ

У контексті нашого дослідження визначаємо митця як особу, яка займається мистецтвом (живописець, скульптор, майстер). У ядрі номінативного поля образу митця знаходяться лексичні одиниці *artist* та *art*. Навколо ядренневу зону репрезентують контекстуальні синоніми: *master, expert, maestro, virtuoso, guru, craftsman, painter, sculptor*. У польовій структурі образу митця виокремлюємо периферію, котра містить такі номінації: *picture, sketch, painting, photography, exhibition*.

Аналіз мовного матеріал засвідчив, що на вербальному рівні кожен з образів репрезентований низкою ключових лексем, які є релевантними саме для цього персонажа. Так, у драматичній кінострічці «Фріда» образ митця як фізично скаліченої, але сильної духом особистості створюється за допомогою актуалізації у тексті таких ключових лексем: *pain, loneliness, original, sad, tough, heart, beauty, poetry on canvas*. Ключовими номінаціями для осмислення образу митця у кінофільмі «Модільяні» постають: *genius, bull, success, drinking, on the verge, poetry, eyes, child*, що вказують на двох різних постатей у мистецтві (Пікассо та Модільяні) та на різне осмислення образу митця у кінопросторі: як генія та непереможного звіра, або як безтурботну, проте вразливу маленьку дитину.

В іншому біографічному кінотексті «Дикун» функціонують ключові слова *child, savage, follow the current, infancy of humanity, reinvent yourself, sharpened, the nature of artist*, котрі описують духовні пошуки Поля Гогена та його потяг до краси первозданної природи. У такий спосіб перед глядачем митець постає в образі дикуна та поціновувача краси навколишнього світу. По-іншому представлено Гогена у кінострічці «На порозі вічності» як революціонера та реформатора, який прагне подарувати нове бачення світу мистецтва та творити власноруч вигадану реальність. Натомість його друг Вінсент Ван Гог репрезентує іншу іпостась митця: спостерігача та вчителя. За рахунок уживання номінацій *nature, beauty, search, tie, energy, a new light, give birth to, stroke of genius*,

*feverish, grain of madness, exile, pilgrim* образ митця ототожнюється з образом творця, який виступає посередник між природою та Богом, та вигнанця, котрий не знаходить порозуміння серед свого покоління.

У кожному з проаналізованих кінофільмів образ митця розкривається на контрасті двох постатей та двох протилежних поглядів: Фріда і Дієго, Гоген і Ван Гог, Пікассо і Модільяні, що ускладнює його однозначне тлумачення. Глибокому зануренню у духовний світ творчої особистості сприяє включення у кінопростір відомих картин художників.

У художньому кінофільмі «Вікі. Крістіна. Барселона» образ митця представлено більш поверхово, як ексцентричну особистість з неврівноваженим характером та пристрасною манерою малювання. У кінострічці «Великі очі» образ митця ототожнюється з образом матері, для якої втрата картин прирівнюється до втрати дитини, тобто твори авторки стають способом її самоідентифікації. Вербально образ митця актуалізується за допомогою вживання лексем *express, emotions, eyes, soul*.

Образ митця у телесеріалі «Усюди жевріють пожежі» реалізується переважно візуально через фотороботи героїні та імпліцитно через її ставлення до краси та мистецтва. Метафоричне уподібнення образу митця до образу птаха та павука, вказує не лише на природню мудрість жінки, а й на її вільну творчу натуру, котра не боїться розкривати справжні сторони людської душі та прагне зображати реальне життя, реальні емоції, а не лише удавати красу навколишнього світу.

Інтегрованість різних семіотичних ресурсів у сучасному комунікативному просторі кінофільму дає широке поле для інтерпретації образу митця та його більш глибоке осмислення порівняно з художнім текстом. Конструювання реальності в біографічних та художніх кінострічках про життя художників відбувається за допомогою залучення декількох «кодів», зокрема візуальної складової кінодискурсу, представленої палітрою кольорів, малюнками, скетчами та безпосередньо картинами як творами мистецтва.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). Москва : Академия, 2003. 128 с.
2. Белёхова Л.І. Словесний образ в американській поезії: лінгвокогнітивний аспект: монографія. М. : ООО «Звездопад», 2004. 376 с
3. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Современный киносценарий как область трансформирующейся реальности от художественного текста к кинодискурсу. *Риски в изменяющейся социальной реальности: проблема прогнозирования и управления*. Материалы междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 19–20 ноября 2015 г.. Белгород: Изд-во ООО «ПТ», 2015. С. 335–343.
4. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М.: Искусство, 1982. 200 с.
5. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіно перекладу. *Вісник Житомирського державного університету*. 2014. № 2 (74). С. 102–107.
6. Гриценко В. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття друга. Гуманітарний часопис. 2013. №1. С. 90–99.
7. Ждан В. Н. Эстетика фильма. Москва: Искусство, 1982. 375 с.
8. Зарецкий В.А. Семантика и структура словесного художественного образа : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.01.08. Тарту, 1966. 23 с.
9. Захарова М. В. Мультиmodalный текст и его возможности. *И. А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика (V Бодуэновские чтения)*. Казань, 2015. С. 122-124.
10. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2001. 16 с.

11. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 2007. 26 с.
12. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2011. № 2. Т. 2. С. 50–53.
13. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2013. № 2 (1) С. 327-333.
14. Крисанова Т. А. Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 3 (304). С. 145–150.
15. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
16. Кухаренко В.А. Кумулятивный образ и связность текста. *Вісник КНЛУ*. Київ, 2011. Том 14 № 1. С. 59-69
17. Лавриненко И. Н. Стратегии и тактики смены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьков, 2011. 260 с.
18. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 137 с.
19. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 416 с.
20. Митець. URL:  
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C>

21. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дисс. канд. филол. наук.: 10.02.20. Тюмень, 2008. 18 с.
22. Панченко О.О. Номінативне поле концепту LOVE в сучасній англійській мові. *Нова філологія. Збірник наук. праць*. Запоріжжя: ЗНУ, 2014. №61. С. 69-72.
23. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 331с.
24. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
25. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность [учебное пособие]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
26. Цыбина Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса. *Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации : теоретические и прикладные аспекты* : межвузовский сб. науч. тр. Саранск : Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. Вып. 5. 120 с.
27. Шевченко В. Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса. Вестник СамГУ. Самара: СамГУ, 2005. № 4(38). С. 135–141.
28. Шевченко І. С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики. *Мова. Людина. Світ. До 70-річчя проф. М. Кочергана*. Зб. наук. статей. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2006а. С. 148– 156.
29. Burn A. The kineikonic mode : Towards a multimodal approach to moving image media. London : NCRM, 2013. 25 p.
30. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org>
31. Ellestroem L. The Modalities of Media : a Model for Understanding Intermedial Relations. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Hampshire, GBR : Palgrave Macmillan, 2010. p. 23-61.

32. Glass K. Mechanisms for Multimodality: Taking Fiction to Another Dimension. Grahamstown : Afrigraph, 2007. P. 135-144.
33. Jewitt C. Introducing Multimodality. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=tazOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=tazOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
34. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. 332 p.
35. Krysanova T.A. Cinematic Discourse as a Polycoded and Multimodal Phenomenon. Lutsk : 2017. № 9. P. 14-17.
36. Vassiliou A. Analysing Film Content: A Text-Based Approach. Surrey: University of Surrey, 2006. 195 p.
37. Dictionary by Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com>

### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

38. At eternity's gate. URL: [https://sublikescript.com/movie/At\\_Eternitys\\_Gate-6938828](https://sublikescript.com/movie/At_Eternitys_Gate-6938828)
39. Big eyes. URL: [https://sublikescript.com/movie/Big\\_Eyes-1126590](https://sublikescript.com/movie/Big_Eyes-1126590)
40. Frida. URL: <http://lelang.ru/english/films/frida/>
41. Gauguin: Voyage to Tahiti. URL: [https://sublikescript.com/movie/Gauguin\\_Voyage\\_to\\_Tahiti-6330052](https://sublikescript.com/movie/Gauguin_Voyage_to_Tahiti-6330052)
42. Little fires everywhere. URL: <https://www3.series9.ac/film/little-fires-everywhere-season-1/watching.html>
43. Modigliani. URL: [https://www.scripts.com/script/modigliani\\_13919](https://www.scripts.com/script/modigliani_13919)
44. Vicky. Cristina. Barcelona. URL: <http://lelang.ru/english/films/viki-kristina-barselona/>