

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

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
КІНЕМАТОГРАФУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Кваліфікаційна робота (проєкт)**

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка IV курсу 13-411 групи  
Напряму підготовки 034 Культурологія  
Освітньо-професійної (наукової) програми  
Культурологія  
Ковш Ольга Володимирівна

Керівник: кандидат мистецтвознавства,  
доцент  
Думасенко С.А.

Рецензент: директор Херсонського  
обласного будинку народної творчості  
Капелюшник В.В

Івано-Франківськ 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>5</b>
1.1 Стан дослідження проблеми.....	5
1.2 Європейська культура першої половини ХХ століття.....	8
1.3 Кінематограф як особливий вид мистецтва.....	14
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>21</b>
2.1 Загальні тенденції розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття.....	21
2.2 Розвиток кінематографу в 20-30х рр. ХХ століття.....	25
2.3 Нова хвиля кінематографу 50-60х рр. ХХ століття.....	32
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>37</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>39</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Роки між двома світовими війнами стали періодом бурхливого розвитку кінематографа. З розвитком кілотехнологій кількість кінотеатрів різко зросла, і цей вид мистецтва став найпопулярнішим і найдоступнішим у всіх розвинених країнах світу.

Кінематограф — наймолодший вид мистецтва, поява якого безпосередньо пов'язана з розвитком науково-технічного прогресу, головним чином у галузі оптики, хімії та фотографії.

Водночас кінематограф ні в якому разі не можна назвати «технічним» мистецтвом. Цей популярний вид мистецтва виник із споконвічної потреби людини в образному розумінні дійсності.

Кіно має синтетичний характер, поєднує в собі елементи літератури, драми, живопису, музики, танцю тощо. Тому кінематограф має багато виражальних можливостей, запозичених з інших видів мистецтва.

Водночас кіно має свої специфічні засоби та прийоми, зокрема: перспектива (точка зору кінокамери), зміна плану поверху (звичайний, середній та великий), монтаж (поєднання окремих кадрів у логічній послідовності). і дозволяють передати емоційно-психологічний нерв. Питання дослідження кінематографу як особливого мистецького жанру є **актуальним** у сучасному науковому світі саме через розмаїтість своєї специфіки та вираження. **Актуальним** також є дослідження історії кіно як основи сучасного кінематографу.

**Метою** випускної кваліфікаційної роботи є аналіз особливостей розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття. Поставлена мета зумовила розв'язання наступних **завдань**:

- дати загальну характеристику європейській культурі першої половини ХХ століття;
- визначити загальні тенденції розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття;

- проаналізувати розвиток кінематографу в 20-30х рр. ХХ століття.
- дослідити розвиток кінематографу в 50-60х рр. ХХ століття.

**Предметом** – європейський кінематограф першої половини ХХ століття.

**Об'єктом** дослідження є європейська культура першої половини ХХ століття.

**Течії та напрями європейського кінематографу у ХХ столітті.**

Мета та завдання дослідження зумовили використання таких **методів** дослідження, як: науковий пошук, для опрацювання теоретичних матеріалів, порівняльний аналіз різних кіно-напрямків, індуктивний метод, який полягає у систематизації накопиченого теоретичного матеріалу.

**Теоретична цінність** випускної кваліфікаційної роботи у тому, що було визначено особливості розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття.

**Практична цінність** цієї роботи полягає у систематизації особливостей європейський кінематограф першої половини ХХ століття, що може бути надалі використано під час аналізу світового кінематографу. А також як науковий матеріал для кінематографічної діяльності.

**Перспективи дослідження.** Дослідження особливостей розвитку європейського кіно першої половини ХХ століття є перспективним в аспектах аналізу особливостей кінематографу різних країн у визначенні спільних та відмінних рис.

**Структура дослідження.** Випускна кваліфікаційна робота складається з двох розділів, вступу, висновку, списку використаних джерел. Загальних обсяг роботи 41 сторінки, з них 38 основного тексту. Список використаних джерел налічує 44 пункти.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Стан дослідження проблеми

Деякі дослідники (М. Бажан «Кіно-камера і фільм» [1], Д. Бузько «Кіно й «кіно»» [5], Л. Скрипник «Нариси з теорії мистецтва кіно» [30]) вважають, що головна проблема кінознавства полягає у відсутності добре сформованого дослідницького інструментарію. Аналіз кіномистецького простору часто зводиться до абстрактно-суб'єктивного відображення певних аспектів об'єкта дослідження. Там, де потрібна конкретність, метафоричність породжує двозначність, тобто різні вектори пояснення одного й того самого явища. Тому не дивно, що одна й та сама теоретична праця різними читачами тлумачиться по-різному. Поляризація дискусій і думок веде до пошуку істини, але відсутність добре сформованих концептуальних інструментів і чітких методологій розмиває межі наукових досліджень і віддаляє висновки від їх предмета. Тому вивчення теорії кіно має велике значення для формування певної методологічної структури кінознавства.

Певним чином кінематограф виокремився в нову мистецьку течію, яка увібрала й трансформувала характеристики попередніх художніх надбань, а теоретичні ідеї узагальнили й гармонізували творчий процес. Якщо брати до уваги світовий досвід, то перші праці з кінознавства з'явилися на початку 20 ст. Вони розглядають відмінності між основними компонентами кіновиробництва та відповідними компонентами драматургії, соціології кіно. Деталі фільму вивчали А. Антуан (наукова стаття «Винахід інсценізації» [32], Р. Канудо «Фабрика іміджу» [35], Л. Делюк «Живі образи» [40]. Німецькі кінознавці З. Кракауер «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно» [21] і Р. Арнхайм «Кіно як мистецтво» [33] вивчають кінематограф за допомогою психологічних і соціологічних методів. А. Базен

«Кіно окупації та опору» [34] і Дж. Садул «Кіно та вони» [44] звернулися до онтології кіно та його взаємодії з іншими видами мистецтва. Наприкінці 1960-х років. Виник такий напрям, як кіносеміотика, який використовує лінгвістичну методологію для вивчення фільмів.

Науковий інтерес до синтетичної природи кінематографа, методу поєднання різних просторово-часових еквівалентів в одній екранній реальності, не згас і зараз.

У межах окресленого актуального простору вітчизняна гуманітарія здобула вагомі наукові здобутки завдяки ґрунтовному вивченню творчодослідницьких процесів у полі європейської кінокультури. У наведеному контексті доцільно виділити наукові дослідження В. Бітаєва, який у своєму дослідженні «Деякі історичні аспекти розвитку гуманістичного світо ставлення», А. Белої, Н. Владімірової, С. Жадана, Д. Горбачова, Н. Корнієнко, С. Тримбач, О. Оніщенко, Л. Левчук, С. Павличко, М. Попович, О. Петрова, І. Юдкін та ін.

Показове значення має періодизація історії кіно, запропонована відомим французьким кінокритиком Жоржем Садулем (1904-1967).

Перше дослідження кіно здійснив Ю. М. Лотман у монографії «Проблеми семіотики кіно та кіноестетики», де він розглядав кіно з семіотичної точки зору.

Д. Бордвелл був співавтором підручників «Мистецтво кіно» (1979) та «Історія кіно» (1994) разом зі своєю дружиною Крістін Томпсон, а також співпрацював із теоретиками естетики, філософ Ноель Керролл був співредактором антології «Пост-теорія: реконструкція кінодосліджень». (1989), в якому ставиться під сумнів стан сучасної теорії кіно. Найповнішою книгою Бордвелла є «Класичне голлівудське кіно: кіностиль і виробництво до початку 1960-х» (1985), яку він написав у співавторстві з Крістін Томпсон і Джанет Стагер. Кілька його найвпливовіших есе з теорії, оповіді та стилю включено до «Поетики кіно» (2007).

М. Братерська-Дронь в науковій статті «Океан «Вічність» Андрія Тарковського: до проблеми часу в кінематографії» проводить дослідження темпоральності як видозміненої категорії, що постає поняттям поза межами реальності.

О. Брюховецька в дисертації «Психоаналітична концепція суб'єкта і її застосування в теорії кіно» робить вагомий внесок у дослідження категорії суб'єкта в мистецькій реальності, відображеної в кіно. Важливою тезою цього дослідження є відмова від розмежування кіно та мистецтва.

У своїй праці «Візуальна соціологія» (2007) П. Штомпка говорить, що для вивчення соціального життя візуальні образи можуть бути такими ж інформативними, як і певні судження, думки та твердження. Точніше кажучи, соціологія спирається не лише на слова та записи, а й на бачення та показ. Це комплексне соціологічне дослідження. Штомпка пише: «У візуальну епоху зображення стали дуже важливими в людському спілкуванні. Зображення передають інформацію, знання, емоції, красу, цінності. Вони впливають не лише на свідомість, але й на підсвідомість. Ви можете аналізувати та фрагментувати їх як Тексти Читайте." Щоб зрозуміти важливість і вплив зображень, дивно, наскільки вони всюдиусі в нашому житті щодня, де зображення домінують, коли ми сприймаємо інформацію навколо нас. Безліч образів і зображень, представлених у найрізноманітніших формах (фотографії, картини, відео, фільми), призводить до того, що сприйняття нашого довкілля відбувається крізь призму стереотипів.

Дисертація І. Зубавіної «Структурно-творча роль міфа в українському кіно» розкриває сутність міфічного світу та способи його відображення у кіно. Значним внеском є дослідження теоретичної традиції осмислення широких питань, пов'язаних з міфологією, і сучасне наукове дослідження естетичної та художньої практики художнього втілення «міфологічних ідей»

Над питаннями формування масової свідомості працюють кінознавці. Питання, які розглядають науковці, включають політичну ангажованість кінематографу, його зв'язок із поточною політикою та ідеологією, політичні

міфи, нав'язані кінематографом стереотипи, специфіку кіномови в політичному контексті тощо. До представників означеної галузі дослідження належать: праця Р. Арнгейма «Мистецтво і візуальне сприйняття», Г. Прожико – «Концепція реальності в екранній документації», Російські аспекти цих питань О. Федорова в «Російська мова на західному екрані». Трансформація образу», серед українських письменників варто відзначити книгу С. Безклубенка «Кіномистецтво і політика». А. Маттелар належить до франкфуртської школи та зробив значний внесок в дослідження медіа-ефектів у кіноіндустрії, а також у дослідження соціокультурного впливу мови кіно.

Вагомий вплив на дослідження кінематографа зробила українська науковця О. Мусієнко, зокрема варто зазначити роль її монографій, у яких досліджуються особливості вітчизняного й зарубіжного кінематографу, книг з історії кінематографу.

Кінематограф має безпосереднє відношення до популярної культури, оскільки вони формувались і розвивалися одночасно. Одними з перших сучасну теорію масової культури розглянули Г. Лебо і Г. Тард, які досліджували теорію народної психології. Т. Адорно, Дж. Рітцер, М. Хоркхаймер, Г. Ортега-Гассет подають детальний аналіз оцінки масової культури та масового суспільства.

У працях вітчизняних і зарубіжних учених, зокрема С. Пензіна, С. Ніла, О. Нечай, К. Разлогова, А. Плахова, Н. Самутіної, В. Горпенка, Г. Чміль, Е. Сарріса, В. Скуратівського, С. Фрейліха, С. Тримбача, Т. Шак та ін., запропоновано різні визначення кінематографічного феномену та зроблено спробу виявити та визначити його сутнісні характеристики.

## **1.2 Європейська культура першої половини ХХ століття**

Культура 20 століття – одне з найскладніших явищ в історії світової культури. Насамперед це пояснюється масовими соціальними потрясіннями,



жахливими світовими війнами, революціями, які витіснили духовні цінності на узбіччя людської свідомості та сприяли розвитку примітивних націонал-шовіністичних уявлень, які зміцнювали культ тотального знищення старого. . По-друге, великі зміни відбулися в економіці та засобах виробництва. Поглиблюється індустріалізація, руйнується традиційна сільська система життя. Міграція великої кількості людей із звичного природного середовища до міст призвела до урбанізації культури. По-третє, поступове перетворення суспільства на комплекс різноманітних об'єднань і груп, що веде до процесу загальної інституціоналізації, результатом якого є позбавлення особистості «Я», втрата індивідуальності.

Характеристика культури 20 ст. Саме його комплексність полягає в тому, щоб об'єднати різні компоненти культури в новий комбінований вид мистецтва. Цей процес почав зароджуватися наприкінці 19 ст. Пов'язаний з появою кінокамери (1895-1896) - специфічної форми наукового досягнення, яке застигає реальність у русі, а потім проектує її на екран. У 20 столітті поєднання науково-технічних винаходів і просторово-часової можливості художніх образів породило піднесення кіномистецтва[15, с. 22].

Однією з характерних рис культурного розвитку 20 ст. У Західній Європі та Північній Америці з часом відбувся перехід від колективних стилів до індивідуальних. Водночас більшість митців сміливо поєднували різні культурні традиції, постійно шукали нові способи вираження та відображення світу. Культура стала багатовимірною. Багатовимірність означає варіативність і різноплановість – основні принципи, за якими діє сучасна культура.

Усі відгалуження, різноманіття та плутанина художнього процесу в культурі ХХ століття. Можна прослідкувати дві основні лінії історичного розвитку. Одне пов'язане з продовженням реалістичної (критичної, соціалістичної) традиції. По-друге, він виник на основі декадансу, а модернізм отримав подальший розвиток.

За умовою, історія культури 20 ст. Можна виділити три основні періоди:

- Продовження реалістичної традиції та розвиток модернізму (декадансу): кінець XIX ст. - 10 сторінок 20 ст
- Еволюція модерністських напрямків і течій: 20-50-ті рр. 20 ст.
- Розквіт популярної культури та поява так званої «рок-культури»: стор. 50-90. 20 століття [23, с. 17].

Наступним всесвітньо-історичним етапом у розвитку реалізму стала так звана «прогресивна художня культура». Реалізм у мистецтві та літературі 20 ст. Вона пов'язана з розкриттям історичної ролі народних мас, утвердженням етичних і естетичних цінностей кожного конкретного народу, критикою соціальної несправедливості. Чудовою є поява найяскравіших творів європейської та американської культури 20 століття. Спричинений передусім реальними подіями, митець активно брав участь у суспільному житті, чітко проглядається одна з тем творчості видатних реалістів — трагічна несумісність гармонійного розвитку особистості, її природного права на щастя і спотвореного, нелюдського, цинічного, повного задоволення від лицемірних стосунків, встановлених у світі, де панують гроші та влада [10].

Особливий культурний феномен у 20 ст. називають модернізмом. Модернізм (від «Modern» — новий) — загальний термін, що позначає велику кількість різноманітних, різноманітних і суперечливих художніх течій у світовій культурі XX століття. Модернізм — це культура, яка випереджає будь-який тип традиційної культури, особливо культуру реалістичну.

Першим етапом розвитку модернізму є вже згаданий декаданс — культурний напрям кінця XIX — початку XX ст., основними рисами якого є постдекадентські настрої, песимізм, прагнення до втрачених духовних ідеалів суспільства, самодостатній естетизм. Відчуваючи дисгармонійність світу й антигуманність суспільних відносин, декадент відмовляється від позитивної суспільної діяльності [29]. Історичний досвід попередніх

революцій і невтішна оцінка морального стану сучасного людства послабили їх віру в можливість революції в прогресивних суспільствах.

Найяскравіше тема декадансу знайшла відображення у творчості символістів, які подекуди називали себе співцями занепаду і смерті відомого досі світу, навіть коли проголошували можливість повстання майбутнього з попелу його руїн. У центрі уваги символістів – внутрішній світ людини, глибини душі, яка пов'язана з містичними уявленнями, таємними силами, іншими світами. Символізм розвивався в літературі, в живописі та в музиці.

Більшість дослідників пояснюють виникнення модернізму як світоглядну та художньо-естетичну відповідь на глибоку духовну кризу суспільства. У міру явного ускладнення суспільних відносин і загострення протиріч прірва між сутністю і видимістю стає настільки очевидною, що для її подолання позиція просто скрупульозного реалістичного спостерігача реальності стає недоречною та історично неефективною. Така ситуація вимагала нових естетичних засад, нових стилів, абсолютно нової організації художньої дійсності [8, с. 45]. Крім того, процес самопізнання поглиблюється, розкриваючи таємниці, невідомі особистій науці. Література, музика, живопис, архітектура, скульптура, кіно тощо потребують нових форм вираження.

Втрата ідеалів є хаотичним і жахливим наслідком думки, що світ є ворожим до людини, і зрештою призводить до згладжування інтересу до універсального об'єктивного світу. У цьому плані модернізм є антисоціальною культурою. Таким чином об'єктивний зміст дійсності стає тривіальним і другорядним для робітника-модерніста [5]. Це знайшло відображення у появі принципу метаморфози як загального принципу, характерного для багатьох художніх шкіл модернізму.

Іншою характерною рисою модернізму є відірвання від публічного мистецтва свідомості та смаку публічного мистецтва. Модерністська культура насправді є культурою елітарною, тобто звертає увагу на невелику групу людей з особливим художнім сприйняттям.

З експресіонізмом (від французького вислову «вираження») більшість дослідників пов'язують появу розвиненого, вже «постдекадентського» модернізму. Батьківщиною експресіонізму була Німеччина, а напередодні Першої світової війни була створена перша Спілка молодих художників, яка займалася долею культури. Митці-експресіоністи бачили світ абсурдним, дисонансним і хаотичним, ворожим «природній» людині. Тому ставлення до дійсності залежить від властивостей предметів і явищ, які володіють особистими відчуттями і властивостями митця. Те, як вони намагаються передати свої почуття, свій світогляд, свої враження від бурхливих подій і своє художнє чуття - з максимальною виразністю, чуйністю, наполегливістю - з максимальною виразністю.

Щоб якомога виразніше передати «внутрішній зміст» твору, тобто різке й болісне заломлення зовнішнього світу у внутрішньому світі власної особистості, митці-експресіоністи використовували відповідні художні засоби: сміливі кольорові поєднання, плани, Кутасті лінії, непропорційні форми, злами та спотворення зображень [13, с. 25]. Митці намагалися надати експресіонізму антиімперіалістичного та антивоєнного спрямування.

Експресіонізм знайшов своє вираження в літературі: виник жанр «п'єс крику», експресіонізм активно використовувався спочатку німецькими письменниками, а вдруге іншими літераторами лівого спрямування. У музиці експресіонізм розвивається в другій половині 19 ст. Зазнав впливу творчості Р. Вагнера (передусім Р. Штрауса, А. Шенберга, засновника атональної музики). На екрани вийшли фільми експресіонізму: «Кабінет доктора Калігарі», «Гомункул», «Носферату».

Наближенням до експресіонізму вважається напрям у французькому живописі, відомий як фовізм (від фр. fauve — «дикість»). До групи фовістів входили А. Матісс, Р. Дюфі, А. Марке, А. Дерен, М. Вламінк, Ж. Руо, К. Вандонген. У 1905 р. їх об'єднала емоційна сила художньої виразності, спонтанність живопису, прагнення створити художні образи за допомогою інтенсивних яскравих кольорів. Фовізм взяв із природи основні кольори й

візерунки, але посилив і загострив їх. Цікавлячись перш за все кольоровими контрастами та пошуком максимальної інтенсивності, фовізм почав спрощувати та конвенціоналізувати форму [11]. Сюжети їх зображень — найпростіші мотиви: різнокольорові тканини та стільці, оголені та напівоголені тіла. Їх картини мають мало об'єму та простору. Цікавий, об'ємно виразний відгомін фовізму та раннього експресіонізму в скульптурі 20 ст. Що можна вважати творчістю А. Е. Бурделя, найталановитішого учня О. Родена («Геракл, стріляючий з лука», 1909) [3].

Італійський письменник Філіппо Марінетті оголосив про становлення футуризму (від лат. «майбутнє»), підкреслюючи кінець мистецтва минулого і народження мистецтва майбутнього. Батьківщиною футуризму є Італія, тому більшість італійських імен пов'язано з цією течією: У. Боччоні, Н. Каррара, Дж. Северіні, Дж. Балла. Значна частина футуристів пов'язувала свою творчість з ідеологіями фашизму і комунізму. Футуристи також вважали, що мистецтво не повинно відображати дійсність [4]. На їхню думку, предметом мистецтва має бути не предметний світ, а рух, який привносить художник, поєднуючи час, місце, форму та колір. Для втілення таких поєднань футуристи використовували техніку дивізіонізму, яка передає рух через повторення деталей предмета (наприклад, зображуючи кілька ніг дівчини, що йде по балкону на картині Северіні). Футуристи прагнули створити міське мистецтво, яке прославляв би технічні та промислові міста. Загальне враження футуристичного живопису - це хаос. Предмети, натуралістичні деталі поєднуються з відокремленими лініями та площинами на фоні непоєднаних кольорів і форм [9].

Футуризм намагався проникнути в різні галузі мистецтва. Що стосується скульптури, то футуристи закликали до відмови від «кайданів закону» і перетворення скульптури на «звільнені купи пластику». Музично вони ставили перед собою завдання «виразити музичну душу натовпу, великих промислових складів, поїздів, крейсерів, автомобілів...». Так народилася брьюїтська музика (від французького слова «шум»), яка

прославляла техніку та електрику. У літературі представниками футуризму є Ф. Марінетті, В. Маяковський, частково І. Северянін і В. Хлебников. Ф. Марінетті в маніфесті «футуристської літератури» [4] пропонує її основні риси: основними елементами поезії є хоробрість, сміливість, бунтарство; література має оспівувати рух, швидкість, агресію; усі традиційні культури та їхні цінності — для нового покоління. помирає... Футуристи дуже дбали про форму своїх поетичних творів і про створення нової поетичної мови.

На відміну від експресіонізму і фовізму, які прагнули максимально передати свої емоційні переживання, кубізм і футуризм шукали нові форми, які найбільш загально, дещо відсторонено і раціонально розкривали своєрідність і суперечливість навколишнього світу.

Початок абстрактного мистецтва (від лат. «далекий від реальності») припадає на 10 стор. У 20 столітті його друга хвиля розквіту почалася після Другої світової війни (супрематизм, неопластицизм та ін.). Абстракціонізм – безпредметне мистецтво, яке повністю відмовляється від зображення реальної дійсності та людей. З перших кроків існування абстрактне мистецтво поділялося на два основних різновиди. Перший напрямок характеризується прагненням до гармонізації невидимих колірних поєднань, другий – створенням геометричних абстракцій [24].

Під час Першої світової війни також виникли форми модернізму, який, на відміну від довоєнного, мав тенденцію позитивно впливати на світ, втручаючись у духовну, а часом і соціальну сфери людського існування.

### **1.3 Кінематограф як особливий вид мистецтва**

Кінематограф має свою жанрово-родову структуру. На відміну від інших видів мистецтва, кінематограф можна з абсолютною точністю датувати 28 грудня 1895 року. Саме в цей день брати О. і Л. Люм'єри представили в Парижі свою першу кінопрограму з короткими документальними замальовками: «Робітники виходять з фабрики»,

«Прибуває потяг» тощо. Фільми братів Люм'єр започаткували тенденцію документалістики, оскільки в усіх їхніх картинах зафіксована певна безпосередність реальної дійсності.

Одночасно з братами Люм'єрами Ж. Мельєс розпочав свої пошуки в кіно — феномені художнього кіно, що носить його ім'я («Червона Шапочка», «Синя Борода», «Подорож на Місяць» та ін.) пов'язані. Саме в ігрових фільмах почне формуватися жанрова система, особливою популярністю користуватимуться мелодрами, комедії та пригоди. Вони незалежні та доповнюють один одного на екрані [14].

Водночас у кіномистецтві формується надзвичайно цікаве явище — «зіркова система». Насправді кожен тип ігрового фільму має свою «зірку». У мелодрамі це Ф. Бертіні, Е. Сантос, М. Якобіні (Італія), А. Нільссон (Данія), В. Холодна та І. Можжухін (Росія), Р. Валентіно (США), серед пригодницьких фільмів - Мусидора. (Франція), В. Харт і Д. Фербенкс (США), успіх комедії пов'язаний з ім'ям великого французького актора М. Ліндера, творчість якого сприяла загальній присутності цього жанру і в розвитку світового кіно. оскільки твор світового класика комедії Чарлі Чапліна мав великий вплив. спеціальні.

Творчість Чапліна привернула увагу дослідників, які намагалися зрозуміти, чому актор був настільки популярним. Можливо, секрет успіху цього великого артиста в тому, що його герой — Бродяга Чарлі — бачить світ очима дитини, вміє розсмішити й співчувати глядачам водночас [26].

Принципи фотографії дозволяють пов'язати галузь із художніми традиціями графіки та живопису. Вперше фільми стали відомі під час карнавалів і ярмарків, коли людей розважали масовими виставами. Література багато дала сучасному кіно:

- сценарій;
- принципи перспективного бачення;
- Збирати конструкції.

Сюжет фільму заснований на літературних творах. Крім того, книжки занурюють режисерів у ракурс події чи людини. Але між цими двома мистецтвами є велика різниця: у літературі образи вигадуються, тоді як у кіно вони візуальні та розмовні.

Деякі складові театру також складають основу індустрії:

- Побудова 3D декорацій;
- метод підбору акторів;
- робота з акторським складом.

Завдяки театральному досвіду працівники кінотеатру навчилися створювати тривимірні сцени. Виконуючи мізансцени, вони вміло розташовують акторів так, щоб вони гармонійно виглядали в кадрі. З драматургії запозичений і спосіб пошуку кандидатів на ролі в кіно. Завдяки розпису виникла конструкція каркаса та організація світлових рішень.

Крім того, галузь включає багато елементів: мова, театр, малярство, пластика, музика. Кінематограф не витіснив інші види мистецтва, він переробив їх під телебачення та розширив сферу творчості.

У галузі, яка існує вже більше ста років, розвинулося багато типів кінотеатрів. Про це слід зазначити в доповіді чи конспекті по темі. Кожен тип має власне визначення та назву:

- художні фільми;
- документальні фільми;
- короткометражні фільми;
- виховувати [13].

Художній фільм, який ще називають повнометражним, відображає події, в яких беруть участь актори. Ці фільми бувають різних жанрів: комедія; трагедія; епопея; драма; мелодрама; роман; детектив; вестерн; казка; феєрія; нуар; катастрофа; трилер; фентезі; мюзикл; бойовик; фантастика; хоррор.

Кожен з них має свої особливості та особливості. Деякі жанри виникли в результаті злиття двох і більше напрямків.



Документальні фільми також відомі як документальні фільми. Вони засновані на реальних подіях і людях. Реконструкції історичних подій не можна вважати документальними [26]. Перші такі зйомки були проведені ще до створення самої галузі. Спочатку їх використовували правоохоронні органи та вчені. Але сьогодні документальний формат міцно увійшов у світовий кінематограф. Основними сюжетами зйомок є культурні явища, наукові відкриття, життя відомих людей, важливі події в історії [14, с. 63].

Короткометражними вважаються фільми, тривалість яких не перевищує 40 хвилин. Хоча багатьом людям важко розписати сюжет за короткий проміжок часу, насправді такі фільми здатні передати цілий спектр переживань і подій. З художньої точки зору короткометражні фільми вважаються самостійним видом мистецтва, також відомим як мікрофільми.

Навчальні фільми теж нон-фікшн. Їх використовують для демонстрації в школах і університетах. Фахівці довели, що людина краще засвоює наочний матеріал, ніж лекції викладача.

Використання навчальних відео поширене на Заході та в США, де вчителі використовують наочні приклади, щоб передавати знання учням.

Від самого початку кінематографічна форма мистецтва залежала від інших форм. Це заслуговує на те, щоб про нього розповісти в оглядовій статті чи статті про фільм.

На розвиток кіноестетики впливають теорія та художні концепції:

- Повний реалізм (А. Базен);
- Феноменологічний реалізм (З. Кракауер);
- Візуальна кінематографія (П. Грінвей);
- Незадовільне соціальне життя.

Фільми вважаються найкращим способом зрозуміти людську психологію. У фільмі межі між правдою і вигадкою, об'єктом і суб'єктом, розумом і тілом стираються. Екшн легко замінюється візуальними та оптичними ефектами [27, с. 14].

Предмети можуть відображати почуття і внутрішній стан людини. Глядачі більше зацікавлені в тому, щоб побачити, що відбувається, ніж почути історії про це. Головний герой фільму стає таким собі філософом, здатним донести свої думки до інших і показати їх наочно. При створенні фільму використовується багато художніх прийомів:

- прискорена зйомка;
- трюкові і комбіновані зйомки;
- наплив;
- звуковий контрапункт;
- крупний план;
- ретроспекція.

Потокове передавання — це спеціальна техніка, яка дозволяє поступово змінювати попередній компонент наступним. Прискорення кадру впливає на настрій глядачів, оскільки передає нервозність або хвилювання героїв.

Крупний план відображає емоції самих героїв, а звуковий контрапункт змушує музику та картину доповнювати одне одного. Об'єднання знімків дозволяє показати сцени, яких не існує. Але глядачі навіть не могли відрізнити їх від фотографій, зроблених у павільйоні [16].

Повернення в минуле називається бектрекінгом. Цей прийом допомагає більше дізнатися про життя головного героя.

Сценаристи та режисери не можуть працювати поодиноці, їм потрібна команда експертів. Для цього людей треба навчати. Кожен колектив працює в межах певного жанру, обираючи відповідну художню техніку.

Кіношколи можна виділити за такими характеристиками:

- Голлівуд;
- Незалежні американці;
- англійська;
- французька;
- італійська;

- німецька;
- індіанці;
- Скандинавський [33].

Голлівудські фільми вважаються найпопулярнішими. Він знімав видовищні фільми, хоча їх звинувачували в надмірній комерційності та примітивності. Яскраві спецефекти представлені в багатьох жанрах шкільного кіно. Американські незалежні фільми знімають окремі ентузіасти. Вони популярні в Канаді та США, але часто зустрічаються і на інших континентах.

Британський кінематограф відомий своєю естетичною рамкою, в якій переплітаються порядок і хаос. Французи знімають складні фільми, в яких поєднуються драматизм і психологія, а також художня краса і гострота.

В Італії кінематограф дуже примітивний – сповнений метафор, абстракції та містики. Німці знімають надзвичайно соціальні фільми, які після перегляду змушують замислитися над побаченим. Вони сповнені енергії та драйву, хоча можуть бути трохи необережними [31].

Боллівудський кінематограф легкий, оскільки заснований на стандартних життєвих історіях. Індійські фільми показують любов і ненависть, дружбу і помсту. Все це супроводжується багатьма піснями та народними танцями. Але останнім часом з'явилися фільми, які більше нагадують європейські та американські сюжети.

Скандинавський кінематограф має строго північний характер. У цій сфері знімають психологічно важкі фільми, які відрізняються сильними емоціями і часто напруженими пристрастями.

Часто ці стрічки насичені битвами, сухопутними і морськими битвами, подвигами бійців.

Отже, Кінематограф заснований на творчості в літературі, музиці, живописі, графіці та драматургії. Але головними його складовими є фотографія та рух. Одним словом, кіно як вид мистецтва – це фіксація світла та динаміка зорових образів. Проте, синтезуючи усі види мистецтва,

кінематограф являє собою особливий вид. На сьогодні існують такі кіно школи: голлівудська, незалежна американська, англійська, французька, італійська, німецька, індійська, скандинавська – кожна з них репрезентує особливі формації мистецьких напрямів та має свій унікальний стиль.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1 Загальні тенденції розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття

Поява кіно знаменує собою народження нової форми мистецтва, яка має велике значення для залучення якомога більшої кількості людей до участі в культурних заходах. Розвиток кіно як потужного засобу масової художньої комунікації охопив від німих стрічок у супроводі фортепіанної музики на рубежі століть до розмовних фільмів у 1930-х роках і до технічно досконалого багатоканального звуку кольорових широкоформатних фільмів. Перші фільми склалися з кількох сцен, що відображали комедійні або трагічні сцени, які згодом поступилися місцем художнім фільмам художників з особистим почерком, і масштабним постановкам: фільмам про кохання, пригодам, детективам, вестернам, військовій тематиці.

Виробництво та прокат фільмів зросли в сотні разів з початку століття. З появою телебачення відвідуваність кінотеатрів зменшилася. Однак завдяки телебаченню кількість людей, які дивляться художні фільми, не тільки не зменшилася, а різко зросла [31]. Значний відсоток фільмів (більше половини в кінокраїнах) знімається на телевізійні замовлення. З іншого боку, майже всі «кіно» фільми (зняті для кінотеатрів) показують по телевізору.

Кіно і телебачення мають багато спільного в тому, як вони відображають життя і впливають на психічний і емоційний світ людини. Кіно та телебачення створили аудіовізуальну культуру сучасного суспільства.

Свою кінокар'єру Чаплін розпочав на студії Keystone Film Studios. Його очолює батько американської комедії М. Сеннетт, з його школи також вийшли відомі коміки Б. Кітон і Г. Ллойд [12, с. 15].

Однак справжнім «Хрещеним батьком» американського кіно початку 20 ст. Д. У. Гріффіт (1875–1948), звичайно. Його фільми, з яких на особливу увагу заслуговують «Народження нації» та «Нетерпимість», збагатили не тільки американський кінематограф [31, с. 65], а й світовий кінематограф загалом новими виразами, вдосконаливши деталі монтажу (паралельного монтажу).

Дуже цікаві експерименти паралельно ведуться по той бік океану – в країнах Східної Європи, особливо в Росії, де активно працюють режисери Я. Протазанов, В. Гардін, Е. Бауер, творчість яких процвітає з жанром мелодрами. на .

Чарльз Спенсер Чаплін (Charles Spencer Chaplin, 1889—1977) — американський кіноактор і кінорежисер. Феномен Чапліна є втіленням теорії «авторського кіно» (митець одночасно написав сценарій, режисер, актор і композитор більшості своїх фільмів). Його творчість назавжди залишиться в історії світового кінематографа як яскравий приклад трактування категорії «карикатура». Творчий шлях Чапліна включає три етапи. Перший — це період становлення художника, де накопичується досвід і ведуться активні експерименти щодо форми і стилю, структури картини [26].

Логічним завершенням пошуків Ч. Чапліна стали фільми «Бродяга», «Малюк», «Пілігрим», «На плечі» та ін. Другий етап — розквіт таланту кіномитця, про що свідчать вихід на екрани його визнаних шедеврів «Вогні великого міста» та «Нова ера». Перший і другий етапи творчості Ч. Чапліна об'єднує постать Чарлі-Бомжа – символу самого режисера. Третій етап спадщини митця – вузькоспеціалізований, пов'язаний із фільмами «Великий диктатор», «Король Нью-Йорка». «Містер Верду» та ін.

Фільми Ч. Чапліна – це твори, які зробили значний внесок у розвиток візуальної системи кіно та монтажної структури, а також виконали головне завдання мистецтва – завоювання любові та визнання глядачів у всьому світі.

1920-ті роки. входить в історію світового кіно як надзвичайно цікавий період експериментів та інновацій. Йде процес пошуку нових форм, образотворчих засобів і прийомів, а також усвідомлення поетичності кінематографічного монтажу, тобто всередині фільму, формування власної естетичної системи [14, с. 41].

Авангардні експерименти охоплюють чи не всі провідні кінематографи світу.

Західний авангард 1920-х років яскраво представлений у французькому кінематографі, особливо у фільмі Р. Клера (1890-1981) «Сплячий Париж». «Перерва»; А. Ганза (1889–198!) – «Колесо», «Наполеон»; у Л. Бонюеля ([1900\_1983]) — «Андалузькі пси», «Золотий вік» і найвищі результати німецького кіно. Реалістичні стрічки, в яких виник напрямок, відомий як кінематографічний експресіонізм. Яскравими її представниками є Р. Віне (1881–1938) – режисер фільму «Кабінет доктора Калігарі», який вважається маніфестом у цьому напрямку, Ф. Ланг (1890–1976) – «Смерть Втома»: Ф. Мурнау (1889–1931) – «Носферату», «Остання людина».

Теоретичною основою західного авангарду стала 3. Концепція психоаналізу Фрейда, головним завданням якого є проникнення в таємниці людської психології та пояснення специфічних станів підсвідомого. Яскравими кінематографічними ілюстраціями психоаналітичної теорії стали експерименти французьких авангардистів і німецьких експресіоністів [1].

Олександр Петрович Довженко (Олександр Петрович Довженко, 1894—1956) — український кінорежисер, письменник, художник, основоположник українського кіномистецтва. Специфікою творчості О. П. Довженка є перехід від міфологічної структури давньослов'янського світобачення до «соціального замовлення» та соціальної міфотворчості, що зумовлює специфіку інсценізації режисерської спадщини. Перший період —

учнівство О. Довженка, пов'язане з картиною «Ягоди кохання». «Реформатор Вася» і «Сумка дипломата».

Другий період — розквіту таланту митця — привів до створення О. Довженком «Слов'янської трилогії»: «Звенигора», «Арсенал». «Земля» свідчить про міфічне бачення режисера, яке знайшло відображення у візуальній структурі цих стрічок і мало великий вплив на подальший розвиток світового кіно. Фільм «Іван» зіграв роль «пластикового мосту» до третього періоду творчості О.П.Довженка — періоду «Двох сталінських десятиліть», який привів до появи фільмів «Аероград», «Щорс», «Мічурін». У творах режисера органічно поєднуються давньослов'янська міфологія, особливість українського національного самоусвідомлення та філософське осмислення загальнолюдських смисложиттєвих проблем, чим герої О.П.Довженка вводяться в європейську культуру [2].

Альтернативою європейському кінематографу 1920-х років стало американське кіномистецтво, що характеризується реалістичним відображенням дійсності у фільмі Е. фон Штрогейма (1885-1957) «Жадібність», К. Відори (1894-1982) — «Натовп»; у трагікомедіях Чапліна — «Пілігрим», «Парижанка», «Золота лихоманка» та ін. [24, с. 46].

Важливою подією в розвитку кіно в 1930-х роках стало винайдення звуку. Це нове відкриття позитивно вплинуло на розвиток виразної системи кіно, стало важливою частиною кінообразу та призвело до появи жанрів музичного кіно: музичного театру, кіноопери тощо.

Водночас, аналізуючи цей період в історії світового кіно, не можна не згадати 1930-ті роки. Пов'язаний із серйозними соціальними лихами. Велика депресія, що сколихнула Америку, з одного боку, і нависла небезпека фашизму й тоталітаризму, що охопили Європу, з іншого, створили відчуття незахищеності, страху та передчуття горя серед митців 1930-х років.

Тому при вивченні кінематографу 1930-х років слід враховувати два важливі аспекти: соціальний, який переважав у радянському, німецькому та американському кіно, та онтологічний, який полегшує вивчення



французького кінематографа того чи іншого періоду. Розуміння процесу, який відбувається.

## **2.2 Розвиток кінематографу в 20-30х рр. XX століття**

Європейський кінематограф є найстарішим кінематографом у світі, оскільки Франція вважається його батьківщиною. 28 грудня 1895 року в індійському салоні «Гранд-кафе» на авеню Капуцинок у Парижі відбувся публічний показ «Фільму братів Люм'єр» [4]. Цей дивовижний винахід незабаром почав поширюватися Європою і за відносно короткий проміжок часу досяг величезних результатів щодо можливостей вираження, здатності впливати на світ і людей.

Про те, з якою інтенсивністю розвивався цей молодий вид мистецтва у Франції, свідчить той факт, що французьке кіно створювало близько 90% світових фільмів до Першої світової війни (це були кінокомпанії «Пате», «Омонт» тощо). На жаль, Перша світова війна дещо загальмувала розвиток кінематографа в Європі, особливо у Франції. Але через десятиліття країна повернула собі звання однієї із законодавиць кіномоди.

1920-1930-ті роки та творчість групи відомих французьких кінематографістів (Луї Деллюк, Жан Епштейн, Марсель Л'Ерб'є, Жермен Дюлак та ін.), які називали себе «авангардистами», вважалися наступним злетом французького кіно [30]. Намагаючись знайти нові художні засоби і образи, вони значно розширили виражальні можливості кіно. Їхні фільми відомі поетичними роздумами про життя, психологічною глибиною характерів, достовірністю атмосфери дії.

У 1895 році два французи, брати Огюст і Луї Люм'єри, представили публіці свою кінороботу, яка дала назву новому виду мистецтва. Через роки кінопокази на ярмарках і в концертних залах для багатьох все ще залишаються дивом.

На першому в світі публічному показі в Парижі в грудні 1895 року був показаний фільм «Вихід з фабрики»: чоловіки і жінки виходять з воріт, потім власники виїжджають у своїх вагонах, воротарі замикають за ними ворота. Ось і все "кіно".

Найперші французькі фільми були переважно трюками. Важлива роль належить французькому режисеру Жоржу Мельєсу, автору «Свята кіно», засновнику ігрового кіно, який знімає художнє кіно з 1896 року. У кінематографі режисери вперше почали використовувати трюки — прийоми зникнення та появи [32].

Одну з перших кінокомпаній створили брати Чарльз і Еміль. Як і більшість інших підприємців, Патер зробив усе можливе, щоб перетворити кінотеатри на прибутковий бізнес, і в результаті почав масове виробництво обладнання. Ще в 1897 році вони заснували студію у Вінсенті (передмістя Парижа) для зйомок, проявлення та розповсюдження фільмів, а також повну майстерню для виробництва обладнання.

Поширена думка, що без французької кінематографічної революції не було б ні сучасного Голлівуду, ні розмов Тарантіно, ні кінокритики, ні навіть паризьких протестів 1968 року. Нинішні директори не пишуть гучного спільного маніфесту – у них дуже мало спільного. За винятком французького громадянства і відчайдушного бажання боротися з усім застарілим заради всього нового, невідомого і ще не згаданого.

*Nouvelle Vague*, як спочатку називали цей напрямок, є втіленням молодості, мінімалізму та бунтарства. 1958 (рік, коли ім'я *Nouvelle Vague* вперше ненадовго з'явилося в засобах масової інформації) Франсуа Трюффо було 26, Жан-Люк Годар і Клод Шаброль - 28, Жак Демі - 27, Агнес Варді - 30. Майже всі ці режисери зробили свій перший повнометражний дебют великим кроком, і їхній досвід включає перегляд тисяч фільмів, написання десятків рецензій у журналах і писання про те, як зробити фільми кращими. Академічна освіта та робота в кіно поза переліком [33].

Важко сказати, що нова хвиля намагається змити. Здебільшого молоді режисери критикували фільми своїх батьків, але із задоволенням запозичували кінематограф часів дідусів і бабусь, авангарду 1910-х і 20-х років. Автори нової хвилі звернулися до таких різноманітних жанрів, технік, сюжетів і методів роботи, що будь-що могло стати популярним і цікавим – образ режисера і його талант є вирішальними [31].

У французькій Новій хвилі головне – режисер. Молоді кінематографісти звинувачували комерційні та високобюджетні фільми в буржуазності, неприродності та відчуженості від світу мистецтва. Тож зйомка кишеньковою камерою та відмова від дорогих декорацій стала втіленням цього світогляду. Таким чином, це дає більшу фінансову незалежність директорам і спонукає їх максимально виражати свою індивідуальність.

Режисери цього напрямку вимагали: «Геть закінчені характери, геть зав'язки; головне - вільний протягом дії. З фільмів потрібно прибрати причинно - наслідкові зв'язки, вчинки героїв повинні бути не мотивовані. Потрібно змінити саму систему зйомок і, зокрема, відмовитися від класичного монтажу» [29].

Німецьке кіно раннього періоду, як вважає кінознавець Зігфрід Кракауер, воліє говорити про колективну душу [7]. За час втечі від реальності німецька колективна душа зазнала немало потрясінь. Віковічну віру в необхідність авторитарного режиму роз'їдали сумніви і все-таки німці не бажали з тією вірою розлучатися. У морально й матеріально важкі повоєнні роки більшість німців хотіли вирватись з-під тиску грубого зовнішнього світу, зануритися в незбагнений світ душі. Так виник експресіонізм — художній напрям у австрійсько-німецькому мистецтві 1915–1925 років, один із напрямів європейського модернізму, стиль розгромлених у світовій війні [25].

В основі експресіонізму — принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності. Експресіонізм відкидав принцип відображення дійсності,

оголошував її лише проекцією «внутрішнього бачення» людини. Світ поставав фантастично деформований, позбавлений природних обрисів. Фатум уособлювався в одній персоні. Це обумовило потяг до ірраціональності, переважанню ліричного або гротескнофантастичного начал [5]. Велике значення надавалося галюцинаціям, снам, кошмарам безумців, для зображення яких використовувалися багатократні експозиції і напливи. Актори наближали своїх героїв до масок. Декорації, костюми також мали відображати внутрішній стан людини.

Першим фільмом цього напрямку став «Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне (1920). Роберт Віне — син придворного актора Карла Віне — спершу працював у театрі, та успіх здобув у кіно: окрім «Калігарі», поставив фільми «Генуїна» (1920), «Раскольников» (1923) за Достоєвським, залучивши до участі акторів Московського художнього театру, а його фільм «Руки Орлака» (1925) підбив підсумок під поняттям «калігаризму», що означав схильність до хворобливої фантастики.

Кажуть, що елементи експресіонізму домінували в німецькому кіно задовго до появи звуку. Вернер Герцог вдався до експресіонізму, особливо до фільму Фрідріха Мурнау «Носферату — симфонія жаху», поставленого в 1979 році «Вампір Носферату».

Крім згаданого суб'єктивного трактування дійсності, для фільмів цього напрямку характерна також ідея приреченості, тобто протиставлення героя і ворожого світу. Зловісні міфічні істоти були героями багатьох фільмів: «Гноми» (однойменний фільм О. Ріпперта та Р. Рейнерта), «Вампіри в Носферату» - «Симфонія жаху» Фрідріха Мурнау, 1922 (тут режисер вийшов на натуру і зробив стає важливою емоційною складовою), смерть у фільмі Фріца Ланга «Втомлений помирати» 1921 року (три оповідання, дія яких відбувається в різні епохи, у різних соціальних обставинах, але присвячені одній темі — Неминучість смерті) і, нарешті, — Гіпнотизер: Калігарі з фільму Р. Віне та Мабузе з фільму Фріца Ланга «Доктор Мабузе — гравець» (1922) [22].

Неоромантична традиція кіно, що виникла майже одночасно з експресіонізмом, зародилася в Німеччині, переносючи глядача у світ казок, міфів чи далекого майбутнього. Перш за все, це фільми Арнольда Фанка про невпізнанність сил і те, як вони борються з людьми поодиноці («Гора долі» та «Свята гора») [12]. Головним представником цього напрямку є Фріц Ланг (1890-1976).

У середині 20-х років зароджується явище, відоме як «новий матеріалізм» — вираження цинізму та змирення з долею. Але, з іншого боку, в ньому були й позитивні моменти: режисери почали ставитися до безпосередньої реальності з дедалі більшим інтересом через бажання бачити реальні речі такими, якими вони є, без жодного ідеалізованого чи романтичного фільтру. Тож місця, де відбуваються подібні закриті драми — це вулиці та площі міст, тісні квартири. Тема міста активно розроблялася в німецькому кіно ще в епоху експресіонізму. Зокрема, у фільмі Карла Груна «Вулиці» (1923) місто було зображено як вампір, який розриває на частини кожного, до кого доторкнеться [36]. У період стабілізації знову показують фільми про життя людей у містах — вулиці та вольєри окремих будинків. Ці фільми свідчать про параліч колективної душі та висвітлюють її психологічний зміст.

За часів існування Третього рейху кіно обслуговувало гітлерівський режим. Режисер-документаліст Лені Ріфеншталь стала найбільш відомою на початку 1930-х років. Кар'єру в кіно почала як актриса у фільмах А. Функа. Сильна й відважна, вона зуміла завоювати прихильне ставлення Гітлера, який довірив їй свої найважливіші роботи: «Тріумф волі» (1935) — доповідь про Нюрнберзький з'їзд нацистської партії та «Олімпія» — фільм» (1938) про Олімпійські ігри в Берліні 1936 року. Великий внесок в естетизацію нацистського «нового порядку» зробила Л. Ріфеншталь. У Німеччині випускалися не тільки рекламні фільми, а й фільми всіх жанрів - комедії, мелодрами, екранізації, які мали більшу перевагу серед глядачів і, незважаючи на формальну орнаментику, відображали повсякденне життя.

Пропаганда має свою роль: знайти ворога. Якщо в радянському кінематографі він базувався на класових засадах («Великий громадянин»), то в Німеччині — на расовому («Євреї Зюса») [24]. Це фільм, заснований на слові, персонажах, сюжеті та загальнодоступності.

Період з 1927 по 1941 роки Девід Паркінсон, автор «Історії кіно», назвав Золотим століттям Голлівуду. Американські фільми домінують на ринках у всьому світі. Вони визначають бачення глядачів, як щодо форми, так і щодо реалізації теми сюжету. У свою чергу, це означає, що кінематограф інших країн орієнтується на формулу класичних американських фільмів. З появою звуку (прем'єра першого звукового фільму «Співачка джазу» відбулася в жовтні 1927 р.) фільми набувають більшого розмаху, чіткішої структури та виразності, розширюється жанрова палітра (мюзикл, гангстерське кіно, костюмоване видовище, як і раніше західні та вітчизняні комедії). Цей звук призвів до хітів на Бродвеї: «Rio Rita», «Desert Song» (обидві 1928), «Broadway Melody» (1929). У мюзиклі Ллойда Бекона (1933) «Футлайт парад» екстравагантний стиль хореографа Б. Берклі проявляється в динамічних змінах геометричних форм, складених з фігур. Це калейдоскоп темпового монтажу. Тим часом Фред Астер знімався у фільмах: «Циліндр» Марка Сендріча (1935), «Час гойдалок» (1937) Джорджа Стівенса. Астер використовував танець як засіб вираження емоцій у дев'яти фільмах з Джинджер Роджерс. Мюзикл (найголовніше «Вестсайдська історія» Вайза, «Олівер» Ріда, «Волосся» Формана) [29] змусив глядачів сприймати фільми не лише як відображення життєвих подій, а й як духовний вимір надприродного. Активне вторгнення музики в мистецьке Тканина фільму змінює всю гру, тому що музика є найбагатшою асоціацією, яка захоплює нашу уяву, здатна виражати наш емоційний світ і надає широке поле для спільної творчості глядачів. Боб Фосс працює в цьому жанрі з кінця 1960-х років. - спочатку як танцюрист і хореограф, потім як кінорежисер. Він започаткував власну школу екранних мюзиклів, постійно відкидаючи свої

досягнення та уроки, і прокладаючи абсолютно новий шлях з кожним новим фільмом («Дорога Чарі», «Каббарія», «Метушня»).

Однією з улюблених тем американського кіно є кримінал. Виник новий тип детективно-гангстерського кіно, особливо про «подвиги» чиказького гангстера Аль Капоне. Класикою жанру є Джозеф Стернберг, який зобразив злочинний світ Америки («Підземка», 1927, Нью-Йоркський пірс, 1928). «Підземелля» б'є касові рекорди, а екзотичний сеттинг режисера розкриває психіку людей кримінального світу.

Британська публіка із задоволенням дивилася американські фільми, насичені діями та сповнені невинності (у 1925 році вони зібрали 95% касових зборів). Але громадськість почала боротьбу за вітчизняні фільми - у 1925 році було створено Лондонське кінотовариство, до правління якого увійшли кінокритики, прокатники, кіноактори, кінорежисери та прогресивні громадські діячі. Результатом цієї боротьби стало те, що британський уряд нарешті легалізував свою підтримку фільмів, прийнявши в 1927 році Закон про першу квоту, який охоплював виробництво та розповсюдження вітчизняних фільмів і передбачав збільшення виробництва — щонайменше 50 фільмів гарантовано щорічно, що означає, що за законом кінотеатри мають демонструвати фільми англійською мовою. Трансформація кіноіндустрії почалася з появою «Homon-British» і «Associated British Picture Corporation». Це активізувало кіновиробництво: якщо в 1926 році під маркою British Film Companies вийшло 26 фільмів, то в 1929 році їх було 128, а в 1933 році — 159 [24]. На сцену виходять відомі особистості - Альфред Хічкок, Ентоні Асквіт і Джон Грірсон.

Результатом цієї боротьби стало те, що британський уряд нарешті легалізував свою підтримку фільмів, прийнявши в 1927 році Закон про першу квоту, який охоплював виробництво та розповсюдження вітчизняних фільмів і передбачав збільшення виробництва — щонайменше 50 фільмів гарантовано щорічно. , що означає, що за законом кінотеатри мають демонструвати фільми англійською мовою. Трансформація кіноіндустрії

почалася з появою «Homon-British» і «Associated British Picture Corporation». Це активізувало кіновиробництво: якщо в 1926 році під маркою British Film Companies вийшло 26 фільмів, то в 1929 році їх було 128, а в 1933 році — 159. На сцену виходять відомі особистості - Альфред Хічкок, Ентоні Асквіт і Джон Грірсон [7].

Поява звуку означає, що розвиток кіно вийшов на новий етап. Звукові фільми гальмували розвиток американського кіно, тим самим сприяючи розвитку національного кіно. Але британці не були задоволені – дубляж не потрібен. Але коли з'явилися американські фільми зі звуком, англійці жажнулися мови. Отже, боротьба за чистоту мови стає рушійною силою захисту своїх фільмів. Основними жанрами британського кінематографа в ті роки були комедії і слепстик за участю зірок поп-холу, а також був на екрани пишній бойовик «Пікаділлі» (режисер Дюпон). З 152 фільмів, знятих у 1932 році, більшість розчарували глядачів через низьку художність і часто невідповідність дійсності. Найбільший комерційний успіх принесли оригінальні та надумані фільми за участю Грейсі Філдс, яка створила успішний образ «фермерки». Тим часом ексцентричний Вілл Хей, який дебютував у фільмі «Суддя», став британською іконою (інші фільми: «Доброго ранку, діти!», «О, містер Портер!») [3].

### **2.3 Нова хвиля кінематографу 50-60х рр. ХХ століття**

Після поразки фашистської Німеччини у Другій світовій війні на її території утворилися дві держави — Східна Німеччина і Федеративна Республіка Німеччина. Кіно у ФРН переживає затяжну кризу. Військове агентство США заявило, що «іноземних фільмів достатньо, щоб задовольнити попит німецьких кінотеатрів на гору», тому немає потреби випускати німецькі фільми. Справді, у 1950-х роках Німеччина імпортувала 380 іноземних фільмів на рік. У 1946 році уряд США видав указ про заборону створення будь-яких промислових спілок і асоціацій. У результаті



кінотеатри були зведені до існування нікчемних німецьких компаній, а німецький ринок був заповнений другосортними романтичними мелодрамами та комедіями. Є можновладці, які мріють про створення УФА (на базі УФА вже працює студія DEFA в ГДР). Найсучасніше технічне обладнання таємно вивозилося з радянської території, і до середини 50-х років Deutsche Bank вдалося відродити студію [3].

Наприкінці 1940-х і на початку 1950-х років Німеччина пережила період, коли їй довелося протистояти своєму минулому, періоду фашизму. UFA позначає богемне життя та життя вищого класу. Говорити про трагедію німецького народу вважалося поганим тоном. Німецькі фільми того часу були абсолютно неспроможні відобразити стосунки людини з суспільством, державою, політикою та війною. Проте окремі фільми (реж. В. Штаудте, Курт Гофман, Бернхард Віккі) зривали маску буржуазної благопристойності. Штаудте особливо цікавить «звичайний фашизм», укорінений у душах аполітичних маленьких людей, які ідентифікують себе з нелюдською ідеологією фюрера, про що йдеться у фільмі «Вбивці серед нас». Поняття «непрохідне минуле» увійшло в лексикон прогресивних митців ФРН у середині 1950-х років, тобто ці сили окупували Німеччину на 12 років [21].

1950-ті також були епохою, коли кіно було замінено телебаченням, яке більше не було улюбленою формою розваги для публіки. Кіновиробництво скоротилося (США: 1951 р. – 450 художніх фільмів, 1961 р. – 151). Подібні явища відбуваються в усіх країнах. Але особливо критична ситуація склалася в Німеччині. У 1961 році UFA Corporation оголосила про банкрутство. Причини такі: 1) популярність телебачення, 2) відверта реакція на більшість фільмів, їхнє мистецтво. Загублені, змирені з долею — такі настрої панують серед кінематографістів. Але деякі режисери не приховують свого захвату від краху комерційних виробництв. Це молоді люди, які знімають короткометражні фільми. Керівництво провідних студій протистояло напливу новачків. Наприкінці 1950-х років середній вік директорів у Німеччині становив 50 років [3].

В інших країнах теж було кінематографічне відродження: польська школа, французька «Нова хвиля», британський «Rage Cinema», нью-йоркський «Underground Cinema». Молодше покоління німецьких кінематографістів також підхопило цю справу: 1957 року в Мюнхені почав виходити журнал «Filmkritik» як форум для тих, хто прагне справжнього мистецтва. У 1961 році з'явилися дві книги - "Мистецтво або каса" і "Німецьке кіно не може бути кращим" [25], в яких автори показали загальний занепад німецького кіно і спробували вказати вихід із глухого кута, який би занепокоєння щодо майбутнього німецького кіно прирівнюються до занепокоєння щодо зрілості німецької демократії, яку, як вони стверджують, не можна автоматично врятувати субсидіями. Вона може врятуватися, лише усвідомлюючи мистецькі та соціальні завдання, які стоять перед нею.

Друга світова війна змінила спосіб життя американців. Голлівуд створив Комісію з питань військової діяльності і в лютому 1942 року включив кіноіндустрію до списку галузей, які мають особливе значення для оборони країни, що дозволило продюсерам подавати петиції про звільнення кінематографістів від військової служби. Незважаючи на це, приблизно 15 000 учасників акторського складу, включаючи 49 головних акторів, були одягнені у військову форму. Мобілізовані на військову службу кінематографісти вели фронтові зйомки. Випустив військово-пропагандистські фільми, зокрема документальний цикл «Чому ми воюємо?». Шість фільмів («Прелюдія до війни», «Розділяй і володарюй», «Атака нацистів», «Битва за Англію», «Битва за Росію», «Битва за Китай») під керівництвом режисера та продюсера Френка Капра Крейшн. Є репортажі з поля бою – Джона Форда «Битва за Мідвей» (1942, «Оскар»), «З морською піхотою на острові Тарава», Луї Хейворд (1944), «Мемфіс Белл» Вільяма Вілера — про 25-й бомбардувальний наліт на Німеччину. Навіть Волт Дісней використовував свого Дональда Дака для пропаганди війни. Художні фільми зображують союзників Америки («Московська місія»

Майкла Кертіца, 1943) і гітлерівську Німеччину («Сьомий хрест» Фреда Ціннемана, 1944) [27].

Під час війни також виходили розважальні фільми, включно з екранізацією драматичної комедії Вінсенте Міннеллі «Хатини в небі» (1943), у якій з'явилися танцювальні та вокальні ансамблі темношкірих. Інший його фільм — «До зустрічі в Сент-Луїсі» (1944) — задокументував рік із життя провінційної буржуазної сім'ї в лірично-романтичному відтворенні доіндустріалізованої американської провінції.

У 1961 році оформився новий формат фільму. Творчі працівники вже не є співробітниками студій, а агентства, які набирають команди для того чи іншого фільму, отримують значні ролі. Зйомки фільмів в інших країнах стали прибутковішими, оскільки значно зросло фінансування студійних і управлінських зборів, авторських прав, гонорарів технічної групи та особливо витрат на кастинг. Актори навіть почали просити змінити сценарій і вказувати режисерові, як знімати. Ослаблення монополій уможливило появу незалежного виробництва. Прихід телевізійних магнатів наприкінці 1950-х років (кабелі передачі були прокладені в 1951 році) означав колонізацію Голлівуду, де почалося телевізійне виробництво. Фільми можуть виграти війну з телебаченням, лише якщо глядачі відчуватимуть інші емоції в кінотеатрі, ніж удома, дивлячись на маленькому екрані. Йдеться про те, щоб зробити фільм іншим, а не кращим. Кінематограф переживав ще одну технологічну зміну – додавання срібного екрана, перехід на 70-міліметрову плівку, панорамне та стереоскопічне зображення, що забезпечувало повнішу присутність [15]. З екранами проводилися різні експерименти, але публіка віддала перевагу широкоформатним. Однак важливо те, що відображається на цих екранах. Почали знімати блокбастери.

Вважається, що улюбленим жанром англомовного кіно є екранізація. Чим краще екранізований той чи інший письменник - Шекспір, Дефо, Філдінг, Діккенс, Шоу - Лоуренс Олів'є, Девід Лін, Ентоні Асквіт, Тоні Річардсон або той фільм, тим краще. Культура сучасних екранізацій висока:

режисер відтворює суть букви і духу першоджерела. «Було б помилкою розглядати вірність першоджерелу лише як необхідну пасивну залежність від чужого естетичного закону. Але саме відмінності в естетичній структурі роблять пошук еквівалента особливо делікатним завданням. Більша винахідливість і плідна уява кінематографіста», — писав Андре Базен [26]. Англійці не тільки ілюстрували романи та оповідання, а й ілюстрували власну історію та життя відомих людей. У художньому відношенні користувалися шекспірівськими фільмами Лоуренса Олів'є «Генріх V» (1945) і «Гамлет» (1948). «Генріх V», прем'єра якого відбулася у вересні 1945 року, донині залишається класичною екранізацією Шекспіра [25].

Економічні труднощі післявоєнного британського кіновиробництва сприяли створенню легких фільмів, особливо комедій. На відміну від «божевільного» американського фарсу, британське почуття гумору вимагає, щоб комедія була логічною і порядною. Цікавими мають бути не повсякденні ситуації, а те, як ці ситуації порівнюють із реальним життям.

## ВИСНОВКИ

**В результаті проведеного дослідження можемо зробити наступні висновки.**

1. Було досліджено європейську культуру першої половини ХХ століття та визначено основні характеристики. Стан культури 20 ст. викликав багато різних мистецьких течій. Хоча часи сповнені протиріч і конфліктів, представницька діяльність різних мистецьких шкіл і національних культур сформувала багатогранну і суперечливу світову культуру.

Щоб відтворити деякі тенденції розвитку мистецтва в умовах початку ХХ ст., необхідно враховувати, що всі зазначені процеси пов'язані з тими мистецькими жанрами (живопис, музика, поезія), які вже мають тривалий розвиток. історія їх існування та розвитку. Таким чином, будь-якому художньому новаторству притаманний характер оновлення, внесення «свіжого повітря» в стійкі, перевірені століттями форми. Можна сказати, що можливість побачити всі наслідки експерименту в чистому вигляді дало нове мистецтво – кінематограф.

2. Визначено загальні тенденції розвитку європейського кінематографу першої половини ХХ століття. Зокрема, поява кіно спричинила зміну культурної епохи, стверджуючи, що «велика кінематографічна ілюзія» є ключовим/фундаментальним/культурно-творчим фактором. У наступному столітті в обіг були введені не тільки нові поняття, а й інша реальність екранних постановок, цифрових вимірів (тобто романів, створених реально за допомогою цифрових технологій), віртуальності тощо.

3. Проаналізовано розвиток кінематографу в 20-30х рр. ХХ століття.

Зокрема варто зазначити, що визначним етапом формування кіномистецтва став перехід фільму з великого екрану на телебачення, що сформувало появу нових жанрів та напрямів кінематографу. Значний вплив на кіно як мистецтво мали Чарлін Чаплін – втілення теорії «авторського

кіно»; Р. Клер, в стрічках якого виник напрямок, відомий як кінематографічний експресіонізм; О. Довженко, специфікою творчості якого є перехід від міфологічної структури давньослов'янського світобачення до «соціального замовлення» та соціальної міфотворчості, що зумовлює специфіку інсценізації режисерської спадщини; альтернативою європейському кінематографу 1920-х років стало американське кіномистецтво, що характеризується реалістичним відображенням дійсності у фільмі Е. фон Штрогейма.

4. Досліджено розвиток кінематографу в 50-60х рр. ХХ століття.

Поширеною є думка, що без французької кінематографічної революції не було б ні сучасного Голлівуду, ні розмов Тарантіно, ні кінокритики, ні навіть паризьких протестів 1968 року *Nouvelle Vague*, як спочатку називали цей напрямок, є втіленням молодості, мінімалізму та бунтарства. 1958 (рік, коли ім'я *Nouvelle Vague* вперше ненадовго з'явилося в засобах масової інформації) Франсуа Трюффо було 26, Жан-Люк Годар і Клод Шаброль - 28, Жак Демі - 27, Агнес Варді - 30. Майже всі ці режисери зробили свій перший повнометражний дебют великим кроком, і їхній досвід включає перегляд тисяч фільмів, написання десятків рецензій у журналах і писання про те, як зробити фільми кращими.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажан М. Кіно-камера й фільм. Одинадцятий: практика й теорія неігрового фільму.К.: ВУФКУ, 1928.С. 11-16.
2. Братерська-Дронь М. Т. «І не залишилось нікого...»: (До проблеми духовності сучасного кіномистецтва) Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого: зб. наук. праць. К., 2009. Вип. 4 5. С. 299308.
3. Брюховецька Л. І. «Але світ прийде на екран...» (О. Довженко: теоретичне осмислення поетики кіно). Наукові записки.2005.Т. 40. Теорія та історія культури.С. 72-76.
4. Брюховецька Лариса. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга». 2010. 340 с.
5. Бузько Д. Кіно й «кіно». Одинадцятий: практика й теорія неігрового фільму.К.: ВУФКУ, 1928.С. 5-10.
6. Воробйов І. Деякі думки про кінематографію. Критика.1930.№ 9.С. 3-19.
7. Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008.96 с.(«Університетські діалоги», № 6).
8. Греченко В.А. Історія світової та української культури: довідник для школярів та студентів.: Літера ЛТД, 2009.416 с.
9. Гриценко О. Авангард як традиція. Прапор.1989.№ 7.С. 157-166.
- 10.Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини:[зб. ст. / ред. С. Савченко].К.: Сяйво, 1929.345 с.
- 11.Жила С. О. Кіномистецтво на уроках літератури: проблеми взаємозв'язків: метод. рек. / Черніг. обласний ін-т підвищення

- кваліфікації та перепідготовки працівників освіти. Чернівці, 2001.46 с.
- 12.Затворницький Г. Кіно-око. Кіно.1926.№ 5.С. 11-13.
- 13.Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. К.: Дніпро, 1972.272 с.
- 14.Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для масвід митця-професіонала. Слово і Час.2003.№ 12.С. 20-27.
- 15.Історія мистецтва: метод. вказівки до вивчення дисципліни для студ. усіх форм навчання (плани семінарських занять, тематика контрольних робіт) / уклад. М. В. Сергеев; заг. ред. Н. Я. Горбач; Укоопспілка, Львівська комерційна академія.Л.: Видавництво Львівської комерційної академії, 2004.56 с.
- 16.Кауфман М. Кіно-аналіза. Нова Генерація.1929.№ 10.С. 55-58
- 17.Корнієнко І. Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби. К.: Мистецтво, 1974.239 с.
- 18.Корнієнко І. С. Про кіномистецтво: у 2 т. К.: Мистецтво, 1985Т. 1.1985.240 с.
- 19.Косинка Г. Архітектоніка сценарію. Гармонія: [оповідання; публіцистика; спогади про Г. Косинку]; упоряд. Т. Мороз-Стрілець. К.: Дніпро, 1988.С. 322-325.
- 20.Кравченко Я. О. Історія зарубіжного мистецтва: навч.-метод. посіб. Черкаси: ЧНУ ім. Б.Хмельницького, 2009.84 с
- 21.Кракауер Зігфрід. Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно. Пер. з нім. К.: «Грані-Т». 2009. С.10
- 22.Кракауер Зігфрід. Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно. Пер. з нім. К.: «Грані-Т». 2009. С.10
- 23.Крижанівський Б. Майстри, фільми долі: Кіно різних широт. К.: Мистецтво, 1967.174 с.
- 24.Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посіб. / Лариса Тимофіївна Левчук.К.: Либідь, 1997.224 с.



- 25.Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно. Кіно.1926.№ 6-7.С. 10-12.
- 26.Миропольська Н. Є. Художня культура світу: європейський культурний регіон: навч. посіб. для загальноосвітніх навч. закладів України / Н. Є. Миропольська, Є. В. Белкіна, Л. М. Масол, О. І. Оніщенко.К.: Вища школа, 2001.191 с.
- 27.Поліщук Я. Естетика кіно та література (творчий досвід Михайла Коцюбинського). Література. Фольклор. Проблеми поетики: [зб. наук. праць. / редкол. Г. Ф. Семенюк, А. В. Козлов та ін.].Вип. 29. Ч. 2.К.: Твім інтер, 2010.С. 57-69.
- 28.Полторацький Ол. Етюди до теорії кіно. К.: УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930.129 с.
- 29.Пуніна О. Технічна кіноконструкція в художньому творі. Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. «Филология. Социальные коммуникации».Т. 23 (62). № 1.Симферополь: Таврический национальный университет, 2010.С. 346-351.
- 30.Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків: ДВУ, 1928.93 с.
- 31.Цимбал Я. «54 кадри на сторінці»: кіно і проза 2030-х років ХХ ст. Слово і Час.2002.№ 8.С. 74-79.
- 32.Antoine, l'invention de la mise en scene. Antologie des textes d'André Antoine. Arles : Actes sud ; Paris : Centre national du théâtre, 1999. 265 p.
- 33.Arnheim R. Film als Kunst. Berlin : Ernst Rowohlt. Neuausgaben. 2002
- 34.Bazin A. Le cinéma de l'occupation et de la Résistance.P., 1975. Page 2. 168
- 35.Canudo R. L'usine aux images. Paris: Séguier, 1995
36. Castaneda Diaz A. A. Le temps comme dimension de l'univers cinématographique (A propos du temps et de l'espace creatifs dans le cinegramme) / A. A. Castaneda Diaz // Langage, Temps et Temporalite:

Actes du 29-e Colloque d'Albi Langages et Signification, CALS/CPST.  
2008. - P. 118.

37. Clerc J.-M. Littérature et Cinéma. Paris: Natlan, 1993.
38. Kracauer S. Werke in neun Bänden. Bd.6-9. Hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
39. Kinofilms. Новий рівень кіно [Електронний ресурс]. - Статті. -  
Режим доступу: <http://www.kinofilms.ua/info/7/?lang=ukr>
40. Leinen F. Limites et possibilites du transfert culturel. L'exemple de la traduction allemande de L'Amour, la fantasia, d'Assia Djebar. De la traduction et des transferts culturels. - Paris, 2007. - P. 141.
41. McLuhan M. The Global Village. Beaverton: McKenzie Books, 1995. -  
236 p.
42. Metz Ch. Langage et cinéma. Paris: Larousse, 1971.
43. Misri G. La traductologie des expressions figées. Etudes traductologiques en hommage a Danica Seleskovitch. - Paris: Lettres modernes, Minard, 1990. - P. 143.
44. Zawojski Piotr. Wielkie filmy przelomu wiekow. Krakow: 2007300 st.