

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
Факультет аудіовізуального мистецтва  
Кафедра Фотомистецтва та операторської майстерності

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**МАМЕДОВ РУСТАМ**

**“РОЛЬ “ДОГМА 95” В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ”**

Дипломна робота на здобуття  
другого рівня вищої освіти (магістр)  
за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ *Р.Мамедов*

**Науковий керівник:**  
доктор мистецтвознавства, доцент  
кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності  
Харківської державної академії культури  
**Миславський Володимир Наумович**

**Рецензент:**  
Доктор педагогічних наук, доцент,  
професор гуманітарного факультету  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної  
академії  
**Михаськова Марина Анатоліївна**

Харків, 2022

## **ЗМІСТ**

### **ВСТУП**

### **РОЗДІЛ 1. Теоретико–методологічні засади дослідження проблеми**

1.1. Історіографія проблеми

1.2. Понятійний апарат дослідження

1.3. Джерельна база, концепція дослідження та методи аналізу фільмів

Висновки до розділу 1

### **РОЗДІЛ 2. Поява і розвиток руху “Догма 95” та його місце в історії європейського кінематографу**

2.1. Передумови появи “Догма 95”: французька нова хвиля, італійський неореалізм

2.2. Особливості розвитку кіномови у кінематографі ХХ століття

2.3. Виникнення та розвиток руху “Догма 95”

Висновки до розділу 2

### **ВИСНОВКИ**

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Одним з найцікавіших явищ в кінематографі кінця XX – початку XXI століття є діяльність творчого об'єднання “Догма”, яка у свій час вплинула не лише на ревіталізацію кінематографу Данії, але й запропонувала свій варіант розвитку кіна в умовах кризи системи кіномовлення 90-х років. Запропоновані рухом методів можуть бути успішним прикладом виходу з подібних кризових ситуацій, що може бути актуально в рамках сьогоденної ситуації в вітчизняному та світовому кінематографі. Також варто зазначити стан вивченості питання в українському теоретичному полі - питання щодо системи кіномови “Догма 95” та її специфіки розроблена недостатньо - напрям здебільшого згадується лише в рамках творчості Ларса фон Трієра як перехідний етап в творчості режиссера.

**Мета роботи** полягає у виявленні генези «Догма 95» та дослідженні специфіки кіномови у фільмах «Догма 95». Для досягнення поставленої мети був поставлений наступний ряд завдань:

- зібрати, систематизувати та проаналізувати літературу із зазначеної теми;
- дослідити джерела впливу на формування естетичних принципів “Догма 95”, причини спрощення кіномови її фільмів;
- охарактеризувати вплив кіномови “Догма 95” на кінематограф.

**Об'єктом дослідження** є “Догма 95” як явище у кінематографі.

**Предмет дослідження:** специфіка системи кіномови у фільмах режисерів “Догма 95”.

**Методи дослідження.** В ході дослідження було використано низку методів дослідження, частина з яких спрямована на аналіз стану дослідженості проблеми, її актуальності та особливості існування у сучасному кіномистецтві. Використання порівняльно-історичного методу зумовлено необхідністю співставлення естетичних принципів з принципами течій-попередників для визначення джерел впливу та характерних рис напрямку. Інші методи мають

практичну спрямованість та дозволяють сформувавши авторське відношення до системи засобів виразності, які використовуються в процесі побудови кіномовлення.

**Практичне значення** одержаних результатів що матеріал магістерської роботи може бути використаний в подальшому науковому дослідженні, а також бути корисним в навчальних цілях для підготовки студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва (зокрема, студентів, що вивчають кіномистецтво), а також виступати в якості джерела інформації для різних творчих проєктів.

**Структура роботи** обумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (90 позицій). Загальний обсяг роботи становить 59 сторінок, з яких 50 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО – МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ

### 1.1. Історіографія проблеми

*Історіографія проблеми у вітчизняному кінознавстві.* На даний момент, за результатами нашого дослідження, у вітчизняному теоретичному полі, академічних досліджень, що стосуються виключно питань специфіки розвитку системи кіномови “Догма 95” виявлено не було. Пошук тематичних матеріалів в наукових періодичних виданнях “Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого”, збірнику наукових праць “Культура України” Харківської державної академії культури, був безрезультатним.

Відносно продуктивними виявилися пошуки в науковому збірнику “Мистецтвознавство України”. Перша знайдена згадка про “Догма 95” - стаття Юлії Купріної “Філософські засади Догма 95 у творчості Ларса фон Трієра”, що вийшла в 2002 році. Авторка пише про “Догму 95” в зв’язку з фільмом “Ідіоти”, який в свою чергу розглядається в рамках трилогії “Золоте серце”, характеризуючи її як “відмову від індивідуальності, ... штучної краси, жорстокість та протест” [21, с.91].

Наступні дві – в статтях в збірці наукових статей “Мистецтвознавство України” від 2006 і 2007 року. Стаття Оксани Мусієнко розглядає феномен “Догми” лише як епізод в творчості Ларса фон Трієра. Варто зауважити, що дослідниця пише про вплив доробку Бертольда Брехта та Августа Стрінберга на творчість фон Трієра [30, с.284].

Ганна Чміль “Догму 95” як таку в статті не згадує, але аналізує фільми фон Трієра, в тому числі і “Ідіоти”, в рамках філософських категорій з доробку Ж.Лакана, С.Жижека, Р.Барта, Ж.Бодріяра та інших [60, с.227].

В 2008 році виходить монографія Ірини Зубавіної, “Час та простір у кінематографі, другим, переробленим і розширеним, виданням монографії, що вийшла 2006 року під назвою “Екранна культура: Засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)” [23, 24].

Творчості Трієра в монографії присвячено підпункт під назвою “Ларс фон Трієр як апологет системи обмежень” в рамках розділу “Особливості часопросторових побудов кінотворів постмодернізму” [23, с.370]. Авторка, в рамках розгляду творчості режиссера в контексті філософії постмодернізму, перераховує пункти “Маніфесту”, робить акцент на безособовості твору та характеризує “Догму” як “амбітне завдання повернення “архаїчних” рис креативу кінотворцеві, який полегшив собі життя безліччю технічних та технологічних трюків” [23, с.371]. В рамках творчості фон Трієра як приклад “своєрідного моделювання картини світу” “Догма” згадується в підручнику Галини Погребняк, що був виданий в 2017 році [35; 36].

*Історіографія проблеми в пострадянському теоретичному полі.* Кінознавиця Лідія Кузьміна у своїй публікації “До історії “Догми-95”: ретро з амбіціями нової хвилі” доходить кількох цікавих положень [20].

По-перше, вона пов’язує появу “Догми” з культурним контекстом доби, в якій яскраво проявилася криза Нового часу, яку вона визначає як потребу сучасної людини в новому ідеалі та пошуку нових причин для існування, аніж пропонуваній Новим часом ідеал всебічного невинного розвитку та вияву власної особистості.

Цікавим є аналіз Л. Кузьміної зв’язку “Догми” з “новою хвилею” та Голівудом. Так, за визначенням авторки, зв’язок з “новою хвилею” формальний, так як пряму полеміку чи спорідненість цих двох виявити складно (що, до речі, можна піддати сумнівам, проаналізувавши детальніше течії). Л. Кузьміна пояснює апелювання “Маніфесту” до “нової хвилі” бажанням долучитися до авторитетутечії, яка стала своєрідним символом демократизації кінематографу. Авторка вказує на той факт, що аргументація

Трієра стосовно цього досить розпливчата і що в тому ж ключі в своїх інтерв'ю він згадує і про покоління британських “розлючених” і т. д. Але подібне апелювання, на її думку, дає можливість організувати висловлювання творців “Догми” в більш-менш струнку систему поглядів на кшталт “психологічно достовірне та правдиве кіно максимально простими засобами”. Аргументами на користь цієї гіпотези можуть бути посилання на цитати самих “догматиків”.

Зокрема, сам Триєр підкреслює, що сьогодні все так легко, особливо в кіно... Сучасне кіно стало дуже поверхневим, його найбільший недолік полягає в тому, що воно займається ошуканством: це ж так просто “вилізати” зображення, обрати хороший музичний супровід і тому подібне. Завдяки технічним вивертам, окрім них, більше нічого не побачиш! Якщо ж дотримуватися правил “Догми”, то використовувати звичайні прийоми кінематографічного ошукання не вдасться. Відносно формальною авторка називає і “антиголівудську спрямованість” догматиків, адже, на її думку, це скоріше вираз загальноєвропейських настроїв стосовно утилітарності американського масового кінематографу, “одвічний конфлікт мистецтва та каси”. Аналізуючи висловлювання догматиків, вона також робить висновок, що “Догма”, в першу чергу для кожного з них - етапний експеримент. Аналізуючи технічну складову “Обітниць”, що являє собою цілком конкретну технологію кіновиробництва, авторка звертає увагу на її ідейну необґрунтованість та невідповідність “реалістичності” - “простим технічним засобам”.

“Зрозуміло, що сам факт того, що зв'язок між технікою, формою і змістом неочевидний. “Догма” декларує максимальне наближення кіно до реальності, але чому при цьому вважають, що такий активний монтаж, така активна камера і звук дають меншу штучність!” - питання П.Чухрая з приводу “Догми” перше, що спадає на думку” [20].

Найкраще, як на наш погляд, роботу авторки та її ставлення до об'єкту вивчення характеризує наступна цитата: “.. в світогляді і способі творчості, що

лежить в основі проекту “догматиків”, немає підстав для того, щоб запропонувати що-небудь нове, а у громадськості вже немає підстав приймати за нове щось менше, щось не співвідносне зі змістом, який можна розглядати поза індивідуалістичних орієнтирів культури Нового часу; з цієї точки зору у Трієра як автора “Догми” не було жодних шансів хоч якось сколихнути поверхню кінематографічного моря. В цілому, це ... відповідь на сумні роздуми про те, чому “занадто швидко все - і перш за все протест - адаптується, поглинається “м'якої машиною” суспільства видовищ [20].

На іншому рівні узагальнень, якщо задатися питанням, що являла собою “Догма”, з урахуванням конкретно-історичного кінематографічного контексту, з точки зору розвитку, зміни, впливу на сучасний кінематограф, то, на думку дослідниці: “трохи перебільшуючи, на це питання можна відповісти: “Нічого”. “Догма” пропонувала тільки технічні засоби (по суті, той же самий фотоапарат, тільки великий, незграбний, з дерев'яним корпусом і на штативі) - і ідейний, якщо завгодно, смисловий вакуум” [20].

Також автор акцентує увагу на “інтертекстуальності” фільмів “Догми”: аналізуючи їх, вона вказує на типову для постструктуралізму та постмодернізму установку на цитування, наслідування, відсилки. Аналізуючи цю “інтертекстуальність”, вона доходить висновку, що її можна співвіднести з десятим постулатом “Обітниці” та пов'язати з постмодерністською концепцією “смерті автора”. Таким чином, особистість автора має “розчинитися” не лише в “догматичних нормах”, а й в розмаїтті ремінісценцій та трактувань.

Окремо в даному тематичному блоці стоять ґрунтовні теоретичні роботи Данила Смолева, а саме його дисертація “Рух “Догма-95” в контексті кінематографа 1990–2000-х років: естетична теорія і художня практика” та стаття “Догма 95”. Відео як естетика нового кінореалізму”. Особливе значення дисертації Д. Смолева “Рух “Догма-95” в контексті кінематографа 1990–2000-х років: естетична теорія і художня практика” полягає в детальному розгляді відеоестетики та її впливу на “догматизм” як явище сучасного кіномистецтва, а



також розгляді впливів “Догми” на сучасний кінематограф та утворення нових течій, як то мамблкор, постдок, “DIY”, тощо. Ще одним однозначним “плюсом” цієї дисертації є подані в додатку авторські інтерв’ю Смолева з кількома режисерами, що створили фільми, яким було присвоєно “догматичні” номери та сертифікати. В додатках до дисертації “Теоретична база течії” наведені, власне, “Маніфест” та “Обітниця цноти”. Варто додати, що ці документи, “увінчують” маніфестарну практику Ларса фон Трієра, яку, крім Д. Смолев, детально розглядає Антон Долін.

*Історіографія проблеми в зарубіжних джерелах.* Важливою для нашого дослідження є публікація Емре Ялгіна “Догма 95: Маніфест сучасного кіно та реалізму”, яка побачила світ 2003 року при університеті Бількент. У ній простежується взаємозв’язок “Догми” з такими явищами в кінематографічній історії як французька “нова хвиля”, італійський неореалізм, сінема веріте та доробок Андре Базена. Так, Е. Ялгін вважає, що маніфест “Догми” - закономірне явище в історії кінематографу, породжене “хронічною” дискусією відносно реалізму та ілюзії в кіно, яка веде свої витoki від конфлікту братів Люм’єр - Мельєс, а, потім, через проблеми, підняті радянським кінематографом 20-х років, та уособлені монтажними системами С. Ейзенштейна, і, особливо, Дзиги Вертова, а потім знаходить відображення в вищезгаданих течіях [68, с.38]

Автор, на основі порівняльного аналізу, наводить низку спільних та відмінних рис, з-поміж перших акцентуючи спроби протистояння американському кіноекспорту, що виявилися, в першу чергу, в спробах “спрощення” кіновиробничого інструментарію, відмові від жорсткої комерціалізованої системи, та “гуманістичним тенденціям”, що проявляються в кінорелізмі та низці інших аспектів. Але, як зазначає Е. Ялгін, не дивлячись на вищеперераховані пункти, ці спроби, як правило, лише “годують” ворога, який, як можна зробити висновок з історії кінематографу,

як правило, поступово адаптує інноваційні прийоми до своїх потреб, таким чином нівелюючи їх [68, с.73].

Важливим досягненням роботи є аналіз технічної сторони “Маніфесту”. а саме впроваджених технічних та наративних засобів, а також спосіб репрезентації місця та часу. Останнім пунктом є спроба аналізу зв’язку “Догми” та філософії постмодернізму. Автор, спираючись на визначення Фредеріка Джеймсона, визначає постмодернізм як один з етапів розвитку капіталізму. Намагаючись проаналізувати сучасну автору політичну та культурну ситуацію та визначити місце “Догми”, автор пише про кінематографічну трансформацію, риси якої він вбачає на прикладах кількох широковідомих фільмів. Відштовхуючись від авторського визначення місця “Догми” саме в її протистоянні “певним тенденціям”, можна визначити постмодерністську природу “Догми” саме в її “підважуванні” великих модерністських наративів [68, с.66].

Ще одним ключовим моментом вказаної праці є характеристика розглянутих кінотенденцій саме як європейської альтернативи американській кіноіндустрії. Саме це, в рамках дослідження “попередників” “Догми”, зумовило обмеження лише течіями європейського кінематографу (із застосуванням додаткових фільтрів). Виходячи з цього, а також аналізу ситуації в датському та скандинавському кінематографі, автор доходить висновку, що явище “Догми” насправді було зумовлено історичними передумовами та являло собою оптимальний варіант європейського протистояння американському засиллю та логічний етап розвитку кінематографу Старого світу, відповідно до його можливостей [68, с.6].

Наступна робота, що досліджує діяльність “Догма 95” - це номер журналу “P.O.V: Aspects of Dogma” (власне спецвипуск, присвячений виключно феномену “Догма 95”). Журнал виходить під егідою Університету Орхаусу, та є спеціалізованим періодичним виданням присвяченим питанням кінознавства [84]. В журналі піднята низка питань та подано цікавий аналітичний матеріал. Так, детально проаналізовано перший та другий

“догматичні” фільми, власне “Торжество” та “Ідіоти”; після чого наведено цілий блок аналітичних статей стосовно напряму в цілому.

Так, наприклад, одна з них, піднімає питання економічних передумов появи “Догма 95” та її маркетингового позиціонування [84, с.101]. Так, автор вказує на той факт, що поява “Догми” багато в чому зумовлена конфліктами Ларса фон Трієра та його компанії “Зентропа” стосовно фінансування його фільмів, і що, вдала презентація “Торжества” та “Ідіотів”, а також вдалий їх “продаж” на Каннському фестивалі, що надалі викликало неабиякий інтерес до доробку “догматиків”, та дало змогу вдало його комерціалізувати. Хоча, як зазначає автор наприкінці фільму, через низку причин, що полягають в тенденціях кіноринку, комерційний успіх перших трьох фільмів напряму, той факт, що їх було презентовано на внутрішньому американському ринку, в подальшому вплинуло на те, що: “Смерть Догми, разом з усіма престижними продажами, настала в Берліні” [84, с.110].

Наступні статті стосуються естетики “Догми”, філософських ідей, що були закладені в ній, чи вплинули на напрям; а також питань реалістичності її творів. Наступна стаття цікава з точки зору історіографії проблеми - стаття Петера Шепелерна “Після “Торжества”: вплив “Догми” на данський кінематограф”[87]. Автор окреслює передумови формування “Догми”, причини, що продиктували її появу саме в “маніфестній формі”, а також характеризує її як авангардний протест проти естеблїшменту, протиставлення європейського мінімалізму американському мейнстріму з усією його надмірністю, грандіозністю, косметикою та ілюзією. Хоча, додає П.Шепелерн, посилаючись на Т.Віттенберга, це також був протест “проти ліні, бездарності та убогості, байдуже якої, європейської, чи американської”. Окресливши питання популярності “Догми” як своєрідного відродження кінематографу Данії, автор переходить до власне питання впливу “Догми” на кінематограф Данії. В цілому, ситуація виглядала як локальний вплив естетики напряму на кілька фільмів з Данії та один зі Швеції. Хоча, автор зазначає, що певні “ехо”, нагадування про “Догму” зустрічаються і до сьогодні.

*Історіографія кіномови.* Історія кіно, що є відносно молодим видом мистецтва, налічує близько ста двадцяти років історії, з яких двадцять умовно вважають періодом передісторії кіномистецтва. В 20-х роках ХХ століття активно розвиваються засоби кінообразності, до 1917 року вже складається класична система введення нарративу та система основних кіноприйомів. Представники Празького гуртка активно розвивають лінію поетики німого кіно. Значний вплив на розвиток кінотеорії справили роботи французьких авангардистів, та поняття “фотогенії” введене Л.Деллюком [10, с.23].

На розвиток подальшої кінотеорії значний вплив справили теоретичний доробок С.Ейзенштейна та його теорія монтажу, що вплинула на становлення кіномови, розробку низки теоретичних питань, пошуків нових художніх засобів, осмислення кіно як нової образної системи мислення - все це і до сьогодні є актуальним в рамках вивчення кіно теорії. Варто відзначити значення теоретичного доробку Жоржа Садуля і його “Загальної історії кіно”, що є однією з найавторитетніших узагальнюючих робіт, стосовно генези кіномистецтва та специфіки кожного з її етапів [40].

Становлення кінотеорії власне як академічної дисципліни відбувається в 60-70х роках ХХ століття, разом із запозиченням концептуальних розробок з суміжних дисциплін. В дослідженнях низки науковців цього періоду спостерігається зрушення в сторону досліджень нових аспектів кінематографу, як-то синтегматики, що наприклад втілювалося в роботах У.Єско, К.Меца та Ю.Лотмана [24]. Далі розробляється проблематика сутності кінообразу, його співвідносності з фотографічною реальністю, спроби переосмислення “мовної” сутності кінореальності на користь її візуального виразника, можна знайти в доробку З.Кракауера та А.Базена. В зв’язку з теоріями кінокритика А.Астриюка в цей період починає розвиватися поняття “камери-перо”, що в подальшому вплине на “нову хвилю”[1]. Жиль Дельоз, своїй роботі “Кіно”, піднімає низку питань стосовно природи кінематографу, кінотвору, осмислює

ці категорії з філософських позицій та аналізує процес створення та сприйняття кінотвору та факторів, що впливають на цей процес [11].

Історія становлення кінотеорії дуже часто зазнає низки впливів, як наприклад, впливу теорій психоаналізу Ж.Лакана, екзистенціалізму Ж.-П.Сартра, теоретичних розробок Ролана Барта. Робота Ролана Барта “Camera Lucida” розглядає питання знакової природи фотографії, та механізму формування сенсу в ній, що впливає на подальший розвиток кіномистецтва та осмислення його знакової природи [3].

На сучасному етапі значного поширення набувають теорії стосовно природи кіно Ж.Бодрійара, Гі Дебора, Ф.Гваттарі, С.Жижека, та інших.

## 1.2. Понятійний апарат дослідження

В цій роботі було використано низку специфічних термінів, що вимагають уточнення. Нижче наведено їх визначення. Ключовим поняттям роботи є термін *кіномова* – засіб вираження певної художньої реальності, що користується специфічним набором засобів. Під цим специфічним набором засобів, відштовхуючись від поняття системи кіномови, даного Н.Агафоновою, розуміється освітлення, монтаж, гра планами, зміна швидкості, тощо. Першим завданням системи кіномови є передача певної інформації, ідеї, глядачеві. Використовуючи вже означені специфічні засоби, досліджуючи можливості їх використання, кінематограф протягом свого існування розробляє питання максимально адекватного способу передачі цієї ідеї через побудову *наративу*. Наратив – термін на позначення розгортання викладу фактів з метою інтерпретації певної події.

В художньому творі, наратив, з його специфічною метою, передати певну інформацію, оформивши її в історію, вкладається в рамки *сюжету*. Сюжет - система фактів та подій, поданих специфічним чином, що полягає в розгортанні їх в розвитку довкола конфлікту. Класична схема сюжету містить експозицію, зав'язку, кульмінацію, розв'язку та фінал (трактування цих понять вміщено в глоссарій). Повертаючись до питання кіномови, та того, яким чином, вона вибудовує наратив, маємо в першу чергу, звернути увагу на монтаж. Говорячи про *монтаж* ми матимемо на увазі специфіку співставлення та організації кіноматеріалу, що досягається так званою *монтажною склейкою*, та є одним з основних способів передачі інформації в кінотворі. Історію вивчення монтажу та його можливостей, способів роботи з ним, підходів, буде наведено нижче.

Наразі важливим є класифікація монтажу: його поділяють на внутрішньокадровий та міжкадровий. Внутрішньокадровий – побудова композиції всередині кадру за допомогою руху, планів, ракурсів, тощо.

Міжкадровий – поєднання монтажних кадрів та фраз таким чином, щоб вони утворювали цілісний екранний твір.

Монтажний кадр – частина фільму, що є виразником тієї чи іншої дії, в той час як монтажна фраза – це поєднання низки розрізнених кадрів таким чином, щоб вони утворювали завершену думку.

Якщо говорити про засоби організації внутрішньокадрового простору, то першим є перспектива, за якою він може бути вибудований. Розрізняють три типи: лінійна (відтворює ефект “людського ока”, будується прямими лініями, що відповідають куту і характеру падіння світлових промінів); тональна, повітряна перспектива - в залежності від віддалення від глядача, предмет втрачає тональну та предметну концентрацію; динамічна – виникла в процесі зйомки рухомою камерою. Наступними є план – відносний масштаб зображення в кадрі та ракурс - точка зору камери на предмет, що фільмують.

Освітлення, що дає уявлення про характер предметів, їх об’єм, фактуру, положення в просторі, тощо. Розрізняють: високий ключ (яскравий, ілюмінаційний), низький ключ (похмурий, малоосвітлений), високий контраст (яскраво освітлений лише дальній або ближній плани). Також класифікується за параметрами штучне, натуральне. В даній роботі систему кіномови “Догми 95” буде розглянуто в контексті європейського кінематографу, його історії, історії розвитку суміжних до “Догми” течій, що так чи інакше на неї вплинули, та основних теоретичних робіт, на яких ці течії базуються, що зумовлює використання цілої низки специфічних термінів.

Варто зазначити, що в тексті роботи часто зустрічатимуться поняття *методика “Догми 95”* - прийоми та вимоги, задані “Маніфестом Догма 95” та “Обітницею цноти”, що включає вимогу єдності місця та дії, відмову від декорацій, штучного освітлення, музичного супроводу, тощо. Вживаючи термін “*догматичний фільм*” - матимемо на увазі фільм, що отримав сертифікат “Догми 95”, що, в свою чергу, позначає його відповідність її вимогам. Поняття *реалістична традиція в кінематографі*, на позначення низки явищ в історії кінематографу, поєднаних ідеєю максимально правдивого

відображення реальності доступними кінематографу засобами; розробка цих самих засобів, з'являється через “вписування” “Догми 95” до контексту розвитку європейського кінематографу, історія розвитку якого крутиться навколо так званого конфлікту Мельєс-Люм'єра – конфлікту “зовнішнього” і “внутрішнього” як “реальності” і “гри”.

Характеризуючи взаємозв'язок “Догми” з філософією постмодернізму, вплив останньої на становлення напряму, використання специфічної термінології було неминучим, яка буде розкрита в відповідному розділі та глосарії. Те ж саме стосується термінології, використаної в зв'язку з питанням стосовно взаємозв'язку театральних розробок скандинавських драматургів, візуальних практик “Догми” та запозичених нею принципів.

### **1.3. Концепція дослідження та методи аналізу фільмів**

В своєму дослідженні ми виходимо з розуміння “Догми” як історично завершеного факту, який ми маємо розглянути в перспективі історичного розвитку європейського кінематографу. Дослідивши характерні риси умовних попередників руху, до яких, власне належать рух, які тим, чи іншим чином піднімали питання реалізму в кіно, а саме: поетичний реалізм, сінема веріте, італійський неореалізм, французька “нова хвиля”, матимемо змогу оцінити вплив цих течій безпосередньо на “Догму”, а також новачність останньої. Оцінка впливу руху полягає, в першу чергу, в її попередній оцінці на кількох рівнях: в умовах розвитку національного кінематографу; на рівні європейського кінематографу та загальносвітовому.

Оцінка “Догми” в рамках національного кінематографу також цікава з точки зору впливу на неї доробку скандинавських драматургів, насамперед Стрінберга та Брехта, чий вплив на свою творчість неодноразово підкреслював Ларс фон Трієр в своїх інтерв'ю. Короткий розгляд цього питання також має бути включений в цю роботу. Особливої уваги цей пункт



заслуговує ще й тому, що саме в цьому впливі можна побачити тенденції до спрощення художніх засобів, використаних в фільмах.

Наступним аспектом, що викликає інтерес, та вимагає детального розгляду, є філософське підґрунтя руху, яке має бути розглянуте в рамках дослідження передумов появи руху. Саме вплив постмодерністських розробок, підважування метарасказів, сумнів в авторитетах та цінностях попередників справив на становлення “Догми” помітний вплив. Цей вплив проявився в “обмеженні авторського волюнтаризму”, відмові від всього показного, помпезного, зайвого. Цей добровільний аскетизм також можна сприймати як своєрідну “деконструкцію” - спробу проникнути в глибинну структуру фільму, повернутися до “першоджерела” цього вида мистецтва.

Неможливий адекватний розгляд даної теми без аналізу розвитку та впливу відеоарту, відеоестетики та особливостей використання відео, в порівнянні з традиційним кіновиробництвом. Також цю течію варто розглянути через призму “демократизації” кіновиробництва саме за рахунок використання відеокамери. Одним з факторів, який також часто наводиться, як один з можливих факторів популярності “Догми” - це часовий збіг її популяризації з появою в широкому продажі портативних камер, з адекватним співвідношенням ціни-якості та, власне “прилаштованість” положень “Догми” для широкого кола користувачів.

Стосовно методів та завдань дослідження інформація наведена в вступі до роботи, в рамках цього підрозділу варто детальніше описати принципи організації процесу дослідження. Як згадувалося раніше, основою дослідження є використання комплексу підходів, що допомагає вирішувати низку поставлених завдань максимально відповідними методами. Якщо говорити про дослідження, то воно, скоріше, носить змішаний характер, поєднуючи в собі риси аналітичного, теоретичного та описового, що зумовлено особливостями самої роботи. Так, якщо говорити про аналітичну складову дослідження, то частина завдань, поставлених роботою, передбачає роботу з джерелами, їх аналіз, та, як результат, підведення підсумків.

Теоретичний же та описовий характер дослідження також зумовлені особливостями поставлених завдань, описаних вище.

## Висновки до розділу 1

1. Розглянувши історіографію питання, можна стверджувати наступне: в вітчизняному теоретичному полі, питання розроблено недостатньо, з огляду на той факт, що діяльність “Догма 95” здебільшого розглянуто через призму творчості Ларса фон Трієра, як перехідний етап його творчості. Якщо говорити про історіографію питання в зарубіжних джерелах, то її специфіка полягає в ґрунтовній розробці окремих аспектів питання. Систематизованого дослідження присвяченого виключно питанню системи кіномови “Догми 95” її специфіці, генезі та зв’язку з розвитком системи кіномолання виявлено не було.

2. Найбільш значущим дослідженням “Догма 95” на пострадянському просторі є дисертація Д. Смолева “Движение “Догма 95” в контексте кинематографа 1990 – 2000-х годов: эстетическая теория и художественная практика” (2016). Подана на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук, вона послідовно розкриває естетичні пошуки членів “Догма 95” (через ґрунтовний аналіз маніфестів) та окремі сторінки практичного досвіду її митців. Незважаючи на ґрунтовність проведеного Смолевим дослідження, сама система кіномови у фільмах “Догми 95” її структурні, візуальні та мовні зміни не постають у зазначеній праці, як і в переважній більшості інших, предметом наукового аналізу. Якщо подібний аналіз проводився, то лише фрагментарно, акцентуючи увагу лише на певному аспекті. Цей факт актуалізує обрану нами проблему.

3. Історіографія власне кіномови, почала розвиватися не набагато пізніше народження самого кінематографу, хоча специфіка полягає в тому, саме зародження її як академічної дисципліни сталося лише в другій половині ХХ століття. До того, проблеми, пов’язані з системою кіномови, розглядалися в теоретичних та творчих доробках режисерів. Протягом ХХ століття, а особливо другої його половини, значний вплив на розробку теоретичних питань кінематографу справляє низка філософів, таких, як наприклад,

Ю.Лотман, Ж.Лакан, Ж.-П.Сартр, Р.Барт, Ж.Бодрійар, Ф.Гваттарі, С.Жижек та інші.

4.Дослідження системи кіномови у фільмах “Догми 95” потребує застосування специфічного понятійного апарату. Зокрема, на ряду із використанням сталих термінів і понять кіномистецтва, як то система кіномови, в рамках цього дослідження, аналізуючи вплив різних історичних, філософських та художніх факторів на становлення руху та властиве йому спрощення кіномови, варто брати до уваги специфічну термінологію. Преважно це терміни, які запозичені з філософії постмодернізму, театрального доробку скандинавських драматургів, тощо.

## РОЗДІЛ 2.

### СИСТЕМА КІНОМОВИ “ДОГМА 95”: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ І МІСЦЕ У СУЧАСНОМУ КІНО

#### 2.1. Передумови появи “Догма 95”: італійський неореалізм, французька нова хвиля

“Догма 95”, якщо розглядати її з точки зору відмови від всього штучного та бутафорного, закликів до “очищення кіно”, “протестності”, не є оригінальною. Її можна вписати до низки протестних рухів і течій, які в тій, чи іншій мірі закликали до реалізму в кінематографі.

Цю низку практик, які певним чином вплинули на формування концептів “Догми 95”, можна розпочати з авангардистської теорії “кіноока” Дз. Вертова 1920-х рр. (з її методом доцільності) та її конфлікту з монтажною теорією С. Ейзентштейна. Однак, очевидно, що сам конфлікт “реалістичності” розпочинається з конфлікту Мельєс-Люм'єра – конфлікту “зовнішнього” і “внутрішнього” як “реальності” і “три”.

Далі означену нами низку попередників “Догми 95” можна продовжити італійським неореалізмом, сінема веріте, французькою “новою хвилею”, тощо. Цей список, при детальнішому дослідженні, можна продовжувати і далі, але в нашому дослідженні основний акцент буде зроблено лише на основних кількох течіях, таких як італійський неореалізм та французька нова хвиля.

*Італійський неореалізм.* Джерелом впливу та однією з основних причин появи та розвитку італійського неореалізму є події та наслідки Другої світової війни. Італійський рух спротиву та ідеї антифашизму вплинули на формування перших фільмів-попередників жанру, що базувалися на реальних подіях. Після звільнення Риму в 1944 році та виходу молодого кіно з підпілля, з'являється низка документальних робіт Д. де Сантіса, М. Антоніоні, Л.

Вісконті, що піднімали питання стосовно соціально незахищених верств населення. В ігровому кіно переважає героїчна, антифашистська тематика.

Традиційно під поняттям “італійського неореалізму” розуміють конкретну групу фільмів, створених в Італії у повоєнне десятиліття, серед яких виділяються “Рим - відкрите місто” (1945, реж. Р. Росселліні, ); “Викрадачі велосипедів” (1948, реж. В. де Сіка); “Земля тремтить” (1948, Л. Вісконті); “Біля стін Малапагі” (1949, реж. Р. Клеман); “Немає миру під олівами” (1950, реж. Д. де Сантіс); “Диво в Мілані” (1952, реж. В. де Сіка); “Рим об 11 годині” (1952, реж. Д. де Сантіс). Ці кінофільми поєднують ідеї, що базувалися на теоретичних розробках критика, режисера і сценариста Ч. Дзаваттіні, який у своїх роботах закликав до відмови від оманливих хеппі-ендів та бутафорних мелодрам, на користь реалістичних картин, що висвітлюють щоденні проблемами простих людей. Саме йому належить ідея відмови від запрошення професійних акторів, заборона використання спеціально виготовлених декорацій, застосування виключно природнього освітлення та заперечення властивої попередньому кінематографу “театральної помпезності”.

“Цікаво, в цьому відношенні, спостерігати, як італійський неореалізм рухався в боротьбі з театральною помпезністю до повного ототожнення мистецтва і позахудожньої реальності. Активні засоби його завжди були “відмовами”: “відмова від стереотипного кіногероя і типових кіносюжетів, відмова від професійних акторів, від практики “зірок”, відмова від монтажу і “залізного” сценарію, відмова від “побудованого” діалогу, відмова від музичного супроводу. Така поетика “відмов” дієва лише на тлі пам'яті про кіномистецтво іншого типу. Без кінематографа історичних епопей, кіноопери, вестерну або голлівудських “зірок” вона втрачає значну частину художнього сенсу”[24].

Пік популярності італійського неореалізму припадає на повоєнне десятиліття, після чого, 1950-х рр. хвиля неореалізму згасає, його місце заступають роботи Антоніоні та Фелліні. Однак його провідні принципи

стають актуальними для наступних течій другої половини ХХ століття, серед яких такі, як “нова хвиля”, нове німецьке кіно, тощо. Головними новаціями, що їх продемонстрував італійський неореалізм, окрім системи відмов, були: розкриття складної тематики та проблематики з залученням мінімуму фінансових ресурсів та з використанням мінімум художніх засобів. Крім цього, важливими стали акценти на побутових дрібницях та проблемах повсякдення.

*Французька “нова хвиля” 1950—60-х рр.* В 1958 році, у Франції, в “Експрес”, паризькому щотижневику, з’являється поняття “нова хвиля”, на позначення групи молодих кінематографістів, що дебютували в французькому кінематографі протягом 1958-59 рр. Молоді режисери, в першу чергу, заявили себе через заклики до активного руйнування норм старого, “дідусевого”, кіно. Появі цього напряму сприяли наступні фактори: по-перше, підтримка французького правительства, в форматі “аванс в очікуванні кассових зборів” для низькобюджетного авторського кіно, що дало змогу близько ста молодим режисерам виступити з дебютом протягом 1958-1962 років.

Наступним фактором, що сильно вплинув на становлення напряму, це поширення високочутливої плівки та дешевої апаратури для зйомки та звукозапису, яку було легко транспортувати, що вплинуло на мобільність зйомок та можливість знімати на локаціях, що загалом вплинуло на здешевлення кіновиробництва та розвиток нових художніх засобів. Культурне середовище, в якому зародився рух, також відіграло значну роль: майже всі молоді режисери, в подальшому відомі як впливові фігури “нової хвилі”, починали свою діяльність в якості критиків в “Cahiers du cinéma”, виданні, заснованому Андре Базеном, редакційна політика якого проводилася на базі його ж теоретичного доробку.

Наступними об’єднавчими пунктами були: французька Сінематека, створена істориком кіно Анрі Ланглуа, та “група тридцяти”, заснована для підтримки низькобюджетних короткометражних фільмів. Формально, чітко визначеної мистецької платформи не було, але фільми молодих режисерів

поєднував комплекс ідей, серед яких, наприклад, продовження лінії відображення “дійсного життя”, характерна для неореалізму, але при цьому, “дійсність” підважувалась низкою кінематографічних відсилок. Яскравими прикладами можуть бути “Чотириста ударів” Трюффо (насичений відсилками, наприклад, на “Нуль за поведінку” Ж.Вігго та голлівудські фільми категорії “В”) та “На останньому диханні” Ж.-Л. Годара. В останньому, Годар, крім використання низки відсилок на різноманітні кінотвори, “систематично порушує всі правила просторово-часової безперервності, використовуючи “рваний” монтаж, фон, що змінюється за спинами персонажів, знімаючи тремтячою камерою, тощо”.

Однією з характеристик напрямку є акцентуація штучної природи кінореальності, що проявляється в творчості низки режисерів. При цьому більшість з них, роблячи подібні акценти, відмовляється від руйнування кіномови, на відміну від Ж.-Л.Годара, (який починає використовувати титри, не пов’язані або слабкопов’язані зі змістом фільму; звернення персонажів до глядача; вбивства або шокуючі кадри, на які персонажі не реагують, тощо), а воліють, як Трюффо, насичувати фільми цитуваннями. З цієї точки зору, “нова хвиля” стала провісником появи естетики постмодернізму.

З’являється новий тип героя, аутсайдера-інтелектуала, який підважує поняття загальноприйнятих соціальних норм. Особливістю також є і те, що його характер (відповідно до теорії екзистенціалізму), не перебуває в процесі становлення, а показаний вже цілковито сформованим. Варто відзначити також розкриття кінореальності через натуру та інтер’єри. Попри цитатність, імпровізаційний характер зйомок є однією з притаманних “новій хвилі” рис. Важливим є і те, яким чином змінюється характер руху камери - вона вільно слідує за героєм, подекуди “випускаючи” його з кадру, за рахунок чого формуються асиметричні внутрішньокадрові композиції. Цей прийом та низку інших можна віднести до практичного втілення принципів, розроблених на основі концепції “камера-перо”. Основна концепція передбачала створення системи художніх засобів, застосування яких дозволило би кінооповіди



наблизитися до виразності писемного нарративу. Ідею висловив ще в 1948 році А. Астрюк, стверджуючи, що “нове століття кінематографії буде століттям камери-перо. Це означає, що фільм поступово буде звільнений від тиранії видовищності, від картинки заради картинки, від завершеності фабули і конкретності подій, щоб стати еластичним засобом оповідання, так само, як і письмова мова. Кінематограф... потроху стане мовою. Мовою, якою автор може передати думку, якою б абстрактною вона не була, або передати свою одержимість так само, як це сьогодні роблять автори романів та есе” [1].

Французька “нова хвиля” вперше ввела культ асоціальної спонтанної дії, певної ідеологічної недовіри, гри з політичними та культурними стереотипами. Принципи, розроблені її представниками, вплинули на розвиток кіномови та становлення кінематографу в цілому.

## **2.2. Розвиток і еволюція кіномови. Особливості розвитку кіномови у кінематографі 90-х років**

Кіномова - засіб вираження певної художньої реальності, зародження і розвиток якого умовно можна, розбивши на етапи, представити наступним чином.

*1895-1900* - прості документальні стрічки, в яких головним головним є саме видовищність, яка забезпечується кількома засобами. Найважливішими з них є рух, який в кадрі сам по собі стає трюком, який додатково доповнюється рухом камери, наприклад, ефект ліфту, наїзду. Першим ігровим фільмом стала 45-ти секундна німа комедія - “Политий поливальник” братів Люм'єр. Вона також є першим фільмом з завершеною оповідальною структурою, що відповідає всім канонам класичної драматургії (зав'язка, дія з поворотним моментом, кульмінація, розв'язка).

*1896-1909* - ера трюкового кіно, започаткованого Жоржем Мельєсом. Мельєс судячи з усього, першим використовує монтаж. Він використовує його

лише між епізодами. Також, завдяки йому поширюється використання подвійної, багаторазової експозиції, напливів, уповільненої, пришвидшеної, зворотної зйомки, зйомки в каше. Він же організовує кінокадр за театральним принципом: бічний рух кінокамери, розгортання дії не в хронологічному порядку, а відповідно до театральних умовностей, зображення персонажів на повний зріст, камера імітує точку зору глядача з партеру.

Брайтонська кіношкола, в першу чергу Джордж Альберт Сміт і Джеймс Уільямсон, в 1900 в фільмі “Бабусина лупа” використали монтаж в середині епізоду. Також використовували: крупний та над-крупний план, монтажний перехід через розсіювання, паралельний монтаж інтер'єрних та натурних планів, монтаж на безперервному русі. Сміту ж належить використання монтажу саме в якості художнього засобу. “У Сміта кіноапарат стає рухомим, як око героя фільму. Апарат рухається, діє, бере участь в драмі. Режиссер нав'язує глядачеві різні точки зору”.

1900-1910-х -- з'являється і активно застосовується лінійний монтаж, прикладом чого, наприклад, може бути фільм Е.Портера “Велике пограбування поїзда”, що з'явився 1903 року. Також у фільмі, наприклад, було використано такі новинки, як cross cutting (зміна епізодів, що створює враження одночасності екранної дії). Фільм, який вважається першим вестерном, став провісником реалістичного напрямку в кіно та спрямував його в своє власне, кінематографічне русло. Також він вплинув на розвиток та поширення нарративних прийомів, які робили можливим створення складних історій, які на той момент стають популярними.

В 1910х роках - кінематографісти, в цілому, вже цілком вільно створювали нескладні лінійні історії. Але в 1908 році в фільмі “Багато років по тому” Девід Гріффіт вперше використовує психологічно вмотивований крупний план: перехід зі стандартного плану на крупний план її обличчя. Цей прийом, що акцентував увагу на емоціях персонажа та створював умови для зображення в наступному кадрі того, про що, наприклад, думав персонаж, або бачив перед собою. І, власне, наступний кадр демонстрував чоловіка головної

героїні, якого морем винесло на берег. Цей прийом робить внутрішньокадровий монтаж доцільним і робить зрозумілим той факт, що будь-яка зміна ракурсу значить зміну акцентів. Тож за наступні десять років кінематографісти засвоюють створення сцен та епізодів, знятих з різних ракурсів та планів, відповідно до їхнього психологічного значення. Крім цього прийом Гріффіта також створив досить зручний метод переходу від одного кадру до іншого та новий спосіб побудови паралельної дії.

В своїх основних рисах та методах класична наративна система сформувалася до 1917 року. Тоді ж склався стандартний метод ведення епізоду: крупний загальний план, що охоплює персонажів, потім збільшення на персонажа, активного в даний момент, потім - на адресата його дій або слів. “Нетерпимість” Гріффіта, що виходить в 1916 році, стає своєрідним поворотом в формуванні кіномови: від передачі сенсу через наративні елементи до його передачі через зображення.

З 1915 до 1930-х років формується ціла низка прийомів: можливість передачі суб’єктивних переживань. З’являється прийом “суб’єктивної камери”, що є відображенням точки зору персонажа і рухається разом з ним. В часи, під час, та після Першої Світової війни в США формується система “продюсерського кіно”, в той час як в Європі на перший план виходять Німеччина та Данія. Німецький експресіонізм стає впливовішим. З’являється картина “Кабінет доктора Каллігарі”, в якій пластична експресія кадра та драматургічний поділ нарративу на акти переважають над монтажем.

Фільм, за рахунок декорацій, створених в стилі експресіонізму, створює ефект хворої, шизоїдної свідомості. Цей ефект зумовлений сюжетом, та доповнює основну дію, яка використовує рамкові конструкції, створюючи ефект психічного розладу. В цей же час в Німеччині розвиваються експерименти абстракціоністів: Оскара Фішингера, Ханса Ріхтера та інших, які створюють фільми лише на основі форми та звуку. З’являється фільм “Носферату”, який створює ефект ірреального іншим способом, за допомогою оригінального використання освітлення, контрасту, монтажу негативної

плівки в позитивну, прискоренню зйомки, тощо. В цей же час працює Фріц Ланг, який створює візуально виразні “Метрополіс” та “Втомлену смерть”. У Франції в цей час - доба імпресіонізму. Луї Делюк розробляє поняття фотогенії - максимальної візуальної виразності того, що відбувається на екрані.

1928 рік - поява фільму “Андалузький пес” - найяскравіший приклад сюрреалізму. В цей же період розвивається “чисте кіно” - в якому сенс фільму виникає лише виходячи з власного значення зображень, їх смислового та ритмічного співставлення. Окремо стоїть фільм Дрейера “Пристрасті Жанни д’Арк”, в якому основним художнім засобом є конфлікт крупних планів Жанни д’Арк та її слідчих, які є відображенням різноманітних опозицій. Фільм вважається попередником релігійно-філософських притч, популярних в 1950-60ті роки, але відрізняється від них ненаративним способом передачі ідей.

*Експерименти Ганса Абеля 1923-1927 років відкрили нові можливості кіномови - фільм “Колесо” розкрив можливості кінематографічного ритму, продемонструвавши неймовірні взірці поєднання монтажного та внутрішньокадрового ритму, в той час як фільм “Наполеон”, використовуючи суб’єктивні точки зору, що не належать жодній живій істоті, використовуючи довгофокусний об’єктив, який змінював сприйняття перспективи, чи використовуючи поліекран, прийом, коли в різних частинах екрану відбуваються різні події.*

*В радянському кінематографі акцент був зроблений, в першу чергу, на експериментах з монтажем. З візуальною виразністю працювали лише Григорій Козинцев, Леонід Трауберг та Олександр Довженко. Винайдення “ефекту Кулешова” та два шляхи розвитку монтажної системи: французька - об’єднання двох кадрів на основі того значення, яке вони створять разом; радянська - на основі того, що спільного в цих двох кадрах. Монтаж в фільмі С.Ейзенштейна “Панцирник “Потьомкін”” - ігнорування принципів монтажної оповіді та побудова епізодів за допомогою монтажу кадрів, що мають спільні*

риси. В фільмах “Жовтень” та “Мати” С.Ейзенштейн та В.Пудовкін, відповідно, продовжують вивчення принципів монтажу, щоправда, кожен з них відштовхується від різних принципів: Ейзенштейн - логічного зв'язку між кадрами, Пудовкін - метафоричного. Принципи, якими керувалися Дзига Вертов та його група “кіноків” полягає в використанні виключно документального матеріалу та розробці принципів монтажного співставлення. Основним надбанням 20х років, та радянського кінематографу зокрема, це розробка принципів неоповідальної драматургії.

З появою в 1926 році звукового кінематографу, розгортається дискусія стосовно шляхів використання звуку в кіно. Радянські режисери, С.Ейзенштейн, В.Пудовкін, Г.Андрєєв, в маніфесті “Майбутнє звукового фільму” виступали за використання несинхронізованого звуку. Але в 1930-х експерименти все ж зосереджуються на синхронізації звуку та зображення.

Хоча існує певне упередження стосовно доби звукового кіно, як такої, в якій більшість здобутків попередньої доби було втрачено, але збільшення середньої довжини кадру до 9-12 секунд (і такою, майже без змін, вона залишалася до 1980х років) не призвело до серйозних втрат засобів виразності, скоріше, навпаки: більше уваги стали приділяти руху камери і розробка цієї категорії прийомів припала саме на 30-ті роки. Але все ж варто відзначити, що варіативність прийомів значно скоротилася, хоча це було пов'язано з тим фактом, що 3 з 4х провідних країн-кінематографістів втратили свободу авторського вираження.

В США, “золота епоха Голлівуду”, встановлено “продюсерську”, а згодом “студійну систему”, що випускає досить значну кількість якісного кіно, але за стандартизованою схемою і позбавлені будь-яких ознак авторського кіно. В Радянському Союзі складається дуже схожа система, але на чолі зі Сталінім. Всі фільми мали відповідати вимогам “соцреалізму”, що призвело до їх однотипності. На цьому тлі виділяється кілька фільмів, і серед них, “Олександр Невський” перший звуковий фільм С.Ейзенштейна, в якому він втілює принципи “вертикального” монтажу - синхронізації візуального ряду зі

звуковим. В тоталітарній Німеччині в кіно цього періоду можна виділити хіба що кілька фільмів “Олімпія” та “Тріумф волі” Ленні Ріфенштайль, організовані за принципом жорсткого підпорядкування документальних кадрів живописним законам, характерним для творчості Фріца Ланга. Французький кінематограф на цьому фоні процвітає, і в цей час європейський кінематограф звертає увагу на можливості довгого плану.

Часи Другої Світової характерні, в першу чергу, переважанням документального кіно та хроніки, хоча в цей час з'являється фільм “Іван Грозний” С.Ейзенштейна, в одному з епізодів якого, “Бенкеті опричників”, естетичному композиційно, було втілено ідеї Ейзенштейна стосовно кольорової драматургії та взаємодії різнокольорових об'єктів. В цей період в США народжується жанр нуару, в якому поєднується характерні для триллера прийоми з “естетикою неврозу”, що в подальшому вплине на французьку нову хвилю. Якщо говорити про джерела впливу, то побутовий реалізм та лаконізм деяких сцен “Веселки” (1944), військового фільму Марка Донського, в подальшому вплинула на формування естетики італійського неореалізму. Найвизначнішим фільмом періоду визнано “Громадянина Кейна” Орсона Уелса.

Отримавши екстраординарну на той час авторську свободу, він досяг того, щоб різні пласти фільму працювали на одну центральну тему. Фільм являє собою мікс суб'єктивних точок зору різних персонажів. Суб'єктивність проявляється на всіх формальних рівнях фільму завдяки психологічно активних засобів виразності: довгих планів, жорсткого монтажу, активним рухом камери, глибоких мізансцен та низки ефектів, що викривляли перспективу та створювали ілюзію стану афекту. Неореалізм та французька нова хвиля детальніше розглянуті в окремому пункті.

Стосовно післявоєнного кінематографу, то для нього характерний вплив неореалізму та розкритого ним художнього потенціалу побутових та повсякденних подій, а також вплив японського кінематографу, наприклад, фільму “Расемон”, завдяки чому був розкритий психологічний потенціал

нарративного та зображального пластів фільму. Стабілізація економічної ситуації та здешевлення кіновиробництва послабило тиск і сприяло розширенню авторської свободи. Це призводить до інтенсивного розвитку кінематографу та кіномови, але якщо в німий період розроблялися фундаментальні принципи кіномови, то в цей період було винайдено низку другорядних прийомів. При цьому варто зауважити, що в цей період, кінематограф засвоїв виражальні засоби звукового кіно, що в питанні вираження абстрактних ідей зрівняло кіномову з мовою вербальною.

В 60-х головним прикладом новацій кіномови можуть бути фільми Мікеланджело Антоніоні. Новації проявилися в тому, яким чином європейський кінематограф поєднав суб'єктивність, виразність зовнішнього оточення з неорелістичним зображенням повсякденності, що можна охарактеризувати як вираження особистісних переживань та психологічних станів через виразність матеріального середовища. Новаторство фільмів Антоніоні полягає ще в тому, що в нього нарратив подекуди підпорядкований візуальному ряду, на відміну від ситуації, характерної для німого кінематографу, де зображення та нарратив або розвивалися автономно, або зображення підпорядковувалося потребам нарративу. Таким чином нарратив стає приводом для втілення певних візуальних смислів, що стало одним з найзначніших винаходів післявоєнного кінематографу, і в подальшому виявило свій потенціал в наступному десятиріччі.

В своєму фільмі “Мовчання” (1962), І. Бергман розкриває відносини персонажів не через предметну сферу, а через музичний супровід. Разом з “Солодким життям” Ф.Фелліні та “На останньому диханні” Ж.-Л.Годара, фільми Антоніоні продемонстрували здатність кінематографу аналізувати складні інтелектуальні проблеми. В цей же період активно розробляється проблема передачі процесу мислення засобами кінематографу. Найвизначнішими в цьому плані є роботи “Сунична поляна” Бергмана, хоча тут перехід між реальністю-спогадами-сном позначається через діалоги та інколи маркується закадровим голосом.

В фільмі Рене “Минулого року в Марієнбаді”, який за формою є реконструкцією спогадів, режисер намагався досягти бажаного ефекту використанням засобів, характерних для вербального мислення; в фільмі А.Тарковського “Іванове дитинство”, межа між сновидіннями та реальністю полягає лише в характері та змісті зображення. В фільмі Фелліні “8 з половиною” перехід між реальністю, снами, спогадами та фантазмами, поперше, не зумовлений нарративно, немаркований, та може бути розпізнаний лише за сенсом. Всі ці досягнення були втілені в фільмі І.Бергмана “Персона” (1966). Після того, як кінематограф почав зображати процес мислення персонажів, його подальша історія розвитку вже здебільшого стосується розвитку художніх засобів, а не кіномови.

Основним напрямом радянського кінематографу 60-х років стало наслідування принципів дедраматизації Антоніоні та неореалізму, що втілювалося в “поетичному кіно”. Саму назву напряму часто пов’язують з тематикою фільмів: як правило, вони були присвячені творчо-психологічним біографіям поетів.

Одним з найцікавіших режисерів країн комуністичного табору, є Міклош Янко, угорський режисер, що розробив одну з найалегоричніших стилістик. Так, основним елементом в його фільмах є рух: саме ним передається уявлення про насилля і владу - через рух людей відносно одне одного, те, яким чином люди керують рухами одне одного; через рух камери стосовно людей, їх оточення та пластичну специфіку цих рухів. Пізніше Янко починає використовувати саме танець як одну з основних складових кінореальності.

В 1950-60х також розробляються питання використання кольору, зміни формату кадру, розробки цілої кадрової системи, що дозволило обирати необхідний для конкретних кінематографічних потреб формат, та більш органічно використовувати візуальний потенціал. В цей же час розробляють питання, пов’язані з рухом камери, що в свою чергу пов’язано з масовим поширенням засобів переміщення камери. Ці нововведення, колір, формат



кадру, світло та складний рух камери закріпилися в кіностилістиці, що змінило уявлення про фільми: з'явилася можливість вибудовувати фільми більш монтажно, частіше використовуючи рух камери, обираючи кольору гамму, ширину кадра, тощо.

В кінці 80х - початку 90х розвиток кіномови сповільнюється. Характерними рисами, що поєднують нових режисерів данного періоду, є походження з країн, які до того не входили до числа лідерів кіноіндустрії та здатність розкривати складні теми через призму іронії [75, с.54]. Так, в цей період виділяються наступні режисери: Емір Кустуріца, що в своїх фільмах використовує низку відсилок на візуальні метафори, характерні для балканської культури, створюючи колоритну кіноестетику, яку можна порівняти з фільмами Ф. Фелінні, створені ним в 1970х рр; Тім Бертон, що створює цілісний та естетичний художній світ, граючи з готичною естетикою та постмодерністською травестійністю; режисери Акі Каурісмякі та Йос Стеллінг створюють медитативні та візуально естетичні фільми, в той час як стрічки Педро Альмодавара динамічні та використовують яскраву кольорову гамму для передачі емоційної нестабільності персонажів.

В цей же період проявляється підвищений інтерес до естетики, що використовується в фільмах східних країн. Так, це проявляється в фільмах західних режисерів, наприклад, Джим Джармуш звертається до різноманітних культур в своїх фільмах ("Ніч на землі", 1991, "Мрець", 1996). Також це проявляється в зацікавленні стрічками східних режисерів, як от китайських режисерів Чжана Імоу ("Червоний гаолян", 1987) та Чена Кайге ("Прощай, моя наложниця", 1993), в творчості яких, наприклад, розкривається традиція китайської кольористики. На зміну їм приходять іранський кінематограф - режисери Мохсен Махмальбаф ("Момент цноти", 1997) та Аббас Кіаростамі ("Під оливами", 1994). Названі режисери, що в своїх стрічках розкривають філософську значимість побутових подій, ж послідовниками Сатьяджіта Рея, який, в свою чергу, є послідовником неореалізму. Характерною особливістю також є те, що обидва режисери пов'язані з

традиціями “нової хвилі” та звертаються в свої фільмах до показу процесу кіновиробництва. В цей же період, характерною особливістю кінематографу є впровадження принципів філософії постмодернізму. Одним з найцікавіших в цьому плані прикладів є фільм К.Тарантіно “Кримінальне читиво”, аналіз якого буде наведено нижче.

Витоки цитатності, властиві постмодернізму, варто шукати в фільмах “нової хвилі”. Але, на його думку, цитатність режисерів “нової хвилі” та 90-х різниться за своєю природою.

На розвиток системи кіномови 90-х серйозно вплинула естетика музичних кліпів, в яких на кінець 80-х було зроблено кілька відкриттів і розширено застосування багатьох прийомів, вже відомих в кінематографі.

Вже до початку 1990-х з'являються кінофільми, що запозичують прийоми, розробкою яких до цього займалися кінокліпи. В другій половині 90-х з'являється ціла низка фільмів, які повністю виконані в кліповій стилістиці. Найяскравішими прикладами можуть бути “На голці” (реж. Д.Бойл, 1997) та “Біжи, Лола, біжи” (реж. Т.Тиквер, 1998). Кліпова естетика і, частково, “Кримінальне читиво”, вплинули на прийоми використання часу в фільмах. Також активніше почала застосовуватися широкоформатна оптика, змінилися підходи до використання монтажу, руху камери та кольору. Розширення можливостей руху камери та використання в кіновиробництві відеокамер створили умови для розширення можливостей довгого плану.

Аналіз системи кіномови характерної для 90-х років на прикладі фільмів “Кримінальне читиво” (1994) та “Титанік” (1997). Як вже було зазначено в попередній главі, з точки зору новачності період 80-90х років не дав майже нічого. Специфічною рисою може бути візуальне втілення концепцій філософії постмодернізму: нелінійність оповіді, цитатність, тощо. З обраних двох фільмів, в цьому ключі розглядати можна лише роботу К.Тарантіно.

З точки зору драматургії, фільм “Кримінальне читиво” (1994, реж. К. Тарантіно) являє собою чотири кіноновели, представлених не в хронологічному порядку, але пов'язаних між собою. Для кожної з них

характерний зростаючий тип конфлікту. Якщо говорити про засоби вираження, застосовані в ньому, то: структура фільму в першу чергу підпорядкована поділу на новели, між новелами застосовуються специфічні титри.

В середині самих новел, є монтажні фрази першого та другого ряду. Більш важливі розділяються, подібним до розподілу новел, шляхом “затемнення кадру”. Менш важливі просто склеюються, часто за принципом паралельного монтажу. Варто відзначити, що наприклад, в сцені з розстрілом студентів, перехід від одного персонажа до іншого, через розстріл, відбувається через червону димку, що вставляється між кадрами. З точки зору монтажу, в фільмі використовується кілька типів монтажних фраз: діалог персонажів, що будується за класичною схемою, розробленою ще в часи німого кіно: загальний план, середній план на героя 1, потім героя 2, перехід від одного персонажа до іншого, в ході розмови, як правило однотипними кадрами (з цієї схеми, чисто візально, вибивається один фрагмент в розмові Мії та Вінсента, де трохи змінюється те, яким чином їх демонструють (профілі, замість середнього плану).

Цікавими з монтажною точки зору, є вставка з прийомом наркотиків. Ми бачимо крупний план (деталі) процесу приготування і вживання наркотиків, які перемежуються кадрами з Вінсентом в машині, який, як ми розуміємо (ефект Кулешова) відчуває на собі ефект вживання наркотиків. Також цікавими є сцени розстрілів, які мають пришвидшений темп та побудовані на паралельності дій, де паралельна дія виступає зв'язкою між кадрами (кадри: Вінсент - Бутч, Вінсент - Бутч, тост, Бутч розстрілює Вінсента).

Якщо говорити про деталі-зв'язки, то в кожній “новелі”, окрім персонажів, є ще “візуальні гачки”, що їх об'єднують: молитва та релігійні мотиви, що лунають, “Grace” (“Благодать”, напис на мотоциклі, який забирає Бутч); книга, яку читає Вінсент, сидячи в туалеті в кав'ярні та вдома в Бутча, тощо. Здебільшого використовується два типи планів середній (погрудний, або поясний) та загальний. Кілька разів використовується надкрупний план,

більшість випадків використання припадає на новелу з Мією. Ракурс нейтральний. Або в випадку зі сценами-”проїздами” (в фільмі їх менше 5 штук), ракурс високий, камера слідує за персонажем, або інколи рухається самостійно, випускаючи персонажа з поля зору, що можна зчитувати як своєрідний оммаж до прийомів, застосованих французькою “ноювою хвилею”. В двох сценах з Бутчем камера змінює характер руху на круговий (в барі, після стички з Вінсентом, та в телефонній будці). Також у випадку з Бутчем, ми єдиний раз в фільмі бачимо флешбек, який поданий, як сон Бутча.

Також цікаво, що інформація про перший злочин Бутча подається в формі радіорепортажу. Нетиповою є сцена з танцем в барі - камера “курсує” від одного персонажа до іншого, без монтажу, одного разу спускаючись вниз, звертаючи увагу на ноги персонажів. Освітлення подане в високому ключі, характер штучне або ні, залежить від локації. Рух в кадрі традиційний. Музичний супровід, як правило, в іронічному ключі подає стан героя, допомагаючи розкрити його характер. Характери персонажів розкриваються через стереотипні образи, запозичені з різних жанрів: Мія, наприклад, своєрідний мікс нуарної “фатальної жінки” з жіночими персонажами Годара (“На останньому диханні” та “Жіноче-чоловіче”). Окрім жанрових кліше, характери персонажів розкриваються через діалогові сцени та характерні “деталізовані” вставки.

Якщо аналізувати фільм з точки зору постмодерністської контекстуальності, то, в першу чергу, варто почати з, вже згаданої, нелінійної структури та гри з кінотканиною, в яку К.Тарантіно вставляє різноманітні цитати та посилання, граючи з однією з ключових характеристик постмодерністських текстів - травестійністю. Так, використані посилання можна розділити на кілька груп: в першу чергу, це відсилки на інші фільми: експліцитні (точні) - танок Мії та Вінсента (“Банда аутсайдерів” 1964, реж. Ж-Л.Годар), передозування Мії та ін’єкція адреналіну (док.фільм “American Boy: A Profile of Steven Prince” 1978, реж.М.Скорсезе). Є посилання на “Ріо Браво” (1959, реж. Г.Хоукс); відсилки на ролі, що актори грали раніше: Мія та

Вінсент називають одне одного “ковбоями”, що може зчитуватися як відсилки на ролі, що виконували Дж.Траволта (“Міський ковбой” 1980, реж. Д.Бріджес) та У.Турман (“Навіть дівчатам-ковбоям інколи сумно” 1993, реж. Гас Ван Сент); актори Х.Кейтель та Е.Джоунс грали подібні ролі в своїй попередній практиці (“прибиральник” в “Повернення немає” 1993, реж. Д.Бедем та дівчина з Колумбії, що цікавиться вбивствами - “Скипіла кров” 1996, реж. Р.Бреддок (К.Тарантіно виступив продюсером та сценаристом фільму). Окрема група посилань - самоцитації. Низка предметів, що зустрічаються в вигаданому кіновсесвіті К.Тарантіно та зустрічаються майже усіх його фільмах: цигарки “Червоне яблуко”, бургер Big Kahuna, тощо. Окрім того, є відсилки на “Вбити Білла” та “4 кімнати”.

Один з найуспішніших фільмів з точки зору визнання, касових зборів це “Титанік” (1997, реж. Дж. Камерон). Але якщо говорити про кіномову, то говорити про якусь новаційність досить складно. З точки зору драматургії, сюжет фільму розгортається за наступною схемою: рамкова конструкція зі своїм конфліктом (що полягає в внутрішньому конфлікті дослідника, що шукає скарби, але ігнорує етичну частину проблеми, доки не стикається з головною героїнею), і флешфорвардом, що демонструє старість головної герої та виступає своєрідною зав’язкою та вставна мелодраматична історія стосунків головних героїв з подвійним конфліктом: внутрішнім, що базується соціальній нерівності закоханих, та розгортанні їх стосунків, та зовнішнім - власне катастрофа з “Титаніком”. Тип конфлікту - зростаючий.

З точки зору кіномови в першій частині варто відзначити наступні моменти: зображення нетерплячості дослідника (крупний план - зображення з корабля - крупний план з наїздом камери), що використовує ефект Кулешова; та флешбек головної героїні (погляд - малюнок - заплющені очі - сцена з героєм Дікапріо - знову кадр з обличчям героїні), що використовує прийом розроблений ще Д.Гріффітом. Варто відзначити епізод з підводними зйомками. Це комбінація зі сцен з підводного човна, що демонструє рівень зростаючого напруження та очікування персонажів (саспенс), кадрів зйомки

реальною підводною камерою та постановочних кадрів підводної зйомки. В залежності від типу сцени змінюється позиція та рух камери. Монтаж - паралельний.

Якщо говорити про вставну історію, то дві конфліктні лінії представлені тут, аварії та відносин Рози та Джека, відповідають жанровим канонам фільму-катастрофи та мелодрами. Характерним є використання закадрового голосу героїні, що виступає в якості оповідача, та періодичне “повернення” в рамкову конструкцію, як наприклад, в сцені з малюванням портрету.

Якщо говорити про лінію аварії, то це найбільш новаційна частина фільму, що досягається за рахунок складних та масштабних спецефектів 3 точки зору кіномови, цікавими є наступні моменти: епізод зі збільшенням швидкості “Титаніка” та власне, фінальні моменти аварії. В першому з названих епізодів, перспектива динамічна, план панорамний та загальний. Все підпорядковано завданню зобразити масштаби та велич “Титаніка”. Сцена починається з наказу збільшити швидкість корабля. Через крупний план регулятора швидкості, відбувається монтажний перехід між частинами корабля. (регулятор швидкості на капітанському містку - на нижній палубі - команда в котельню, тощо). Для підкреслення масштабності, ракурс в сценах з зображенням механізмів корабля обрано низький. Показавши таким чином масштабність внутрішньої частини корабля, відбувається перехід до “зовнішнього” - панорами руху корабля, що перемежується, завдяки паралельному монтажу, з емоційною реакцією персонажів. Ми бачимо “проїзд” камери від кормової частини корабля, рух корабля в кадрі облаштований на кшталт руху потягу братів Льюїс, тощо.

Освітлення подано в високому ключі, кольори теплі, світлі. Епізод з аварією є кульмінацією фільму, де, власне, лінія героїв та лінія аварії переплітаються. Епізод розгортається за класичною трьохактною схемою: зав’язка (неочікуване зіткнення з айсбергом), кульмінація (розлом корпусу корабля), та розв’язка (загибель пасажирів у холодній воді, зустріч з кораблем “Карпатія”). Конфлікт наростаючий, використовується низка

мелодраматичних елементів (загублені діти, подружня пара в своєму ліжку, мати, що читає своїм дітям, тощо). В зав'язці цікавим образом відтворюється епізод, описаний вище, але вже в мінорному ключі. (спроба уникнути зіткнення з айсбергом та знову переміщення між рівнями корабля)

Саспенс досягається за рахунок зображення ситуації зі шлюпками, сцен, в яких персонажі намагаються знайти вихід з нетрів корабля. (епізод з котельнею, в якій опускають шлюзи, блокуючи вихід робітникам; епізод з Джеком та Розою, які намагаються знайти вихід). Цікавим є використання “голандського кадру”, та освітлення, що тремтить та вимикається, створюючи ефект нервового напруження. Мелодраматична лінія вибудована відповідно до кліше жанру: юні закохані, з різних соціальних класів, протистоять жорсткому нареченому та егоїстичній матері героїні, а потім демонструють силу свого кохання, намагаючись вижити, тощо. Характери героїв розкриваються досить схематично, здебільшого через монологи персонажів.

*Проблеми системи кіномовлення 90-х років на матеріалі аналізу.* Вибір поданих стрічок зумовлений їх культовим статусом та високими відзнаками - “Титанік” має 87 нагород і 48 номінацій, в той час як “Кримінальне читиво” - 5 нагород та 18 номінацій. Обидва ввійшли до Національного реєстру фільмів США, як фільми, що мають культурне, історичне та естетичне значення.

Їх вибір також був зумовлений їх специфікою - “Кримінальне читиво” - авторський фільм Квентіна Тарантіно, який є втіленням специфіки кінотворчості режисера, що проявляється в постмодерністській цитатності, характерній для неї. Аналіз фільму дозволяє стверджувати, що фільм є уособленням постмодерністської травестійності - він пародіює або посилається на низку кінотворів, кліше, прийомів, іронічно обігруючи навіть амплу акторів. З точки зору кіномови фільм використовує прийоми характерні для “французької нової хвилі” - “камера-перо”, руйнування кіномови, означення штучності кінореальності, насичення фільму цитатами. Ці прийоми поєднуються з естетикою “бульварного роману”. Нелінійний

нарратив, використаний у стрічці, в подальшому був популяризований, та неодноразово копіювався. Характерними прийомами, використаними в фільмі є паралельний монтаж, використання монтажних фраз першого та другого порядку, ефекту Кулешова, надкрупних планів, музики для додаткової характеристики персонажів, класичної схеми для передачі діалогу, тощо. Персонажі фільму, їх характер, розкривається через відсилки до жанрових кліше.

Якщо говорити про “Титанік”, то його можна віднести до “масового кінематографу”. Характерним для фільму є звернення до жанрів мелодрами та жанру фільмів-катастроф з наступним використанням жанрових кліше. З точки зору нарративної структури - рамкова конструкція, можливість розділення на мелодраматичну лінію та лінію фільму-катастрофи. З точки зору кіномови фільм не використовує жодних новаційних прийомів. Використання спецефектів, завдяки яким фільм прославився, зумовлене історичною достовірністю та вимогою масштабності, зумовленою заданим жанром. З точки зору монтажу - він не виступає як самостійний елемент кіномови. Можна відзначити одиничні моменти, в яких використання засобів кіномови було зумовлено потребою передати тривогу, паніку (освітлення, голандський кут), чи масштабність корабля (низький кут зйомки, повітряна камера).

### **2.3. Історія та розвиток руху “Догма 95”**

*Історія руху “Догма 95”.* Окреслення історії розвитку “Догми” варто розпочати з короткого опису ситуації, яка склалася на момент презентації “Маніфесту” та “Обітниці цноти”.

Якщо говорити про історію кінематографу Данії, то на початку ХХ сторіччя, в епоху німого кіно, національний кінематограф був відзначений коротким “золотим віком”. Через досить сприятливу ситуацію, в країні була ціла система кіностудій, фінансованих місцевими банками, серед яких



найвідомішою була “Нордіск”, що в період з 1906 по 1910 роки випускала близько 100 фільмів щорічно. Один з перших кінопідприємців Оле Ольсен почав займатися експортом кінопродукції. Попитом користувалися фільми-екранізації.

В 1910-14 працює ціла низка талановитих кінематографістів та акторів: Бенджамін Крістенсен, Аста Нільсен і Вальдемар Псиландр. В період до Першої Світової війни Данія також кілька років була лідером міжнародного прокату.

Крім цього, в цей час працює Карл Теодор Дрейер, один з кумирів Ларса фон Трієра, який прославився своїм німим фільмом “Пристрасті Жанни д'Арк” 1928 року, не тільки в Данії, Швеції та Норвегії, але також у Німеччині та Франції. Його наступні, звукові роботи, “Вампір” (1932), “День гніву”, (1943), “Слово”, (1955) і “Гертруд” (1964) стають всесвітньовідомими класичними взірцями і, на довгий час, єдиним кінематографічним внеском Данії [68, с.102]. Пізніше, Данія втрачає свій вплив на міжнародний кінопрокат через низку причин: так, набуває популярності та впливу американський та німецький кінематограф і, крім того, зростають податки на кіновиробництво. Через конкуренцію з боку американського кінематографу, кінематограф Данії занепадає та привертає увагу лише в кількох випадках: 1969 році, як перша країна, що скасувала заборону на порнографію і тоді, коли в 1980-х роках два датські фільми отримали премію “Оскар” як кращі фільми іноземною мовою.

“Бенкет Баббети” Габрієля Аксея та “Пелле-завойовник” Біллі Августа, - обидва досить традиційні фільми про культурну спадщину на основі класичної датської літератури. На момент 1990х років, через брак фінансування та конкуренцію з боку американського кінематографу, виникає система кооперативного фінансування кінематографістів з маленьких країн. Створення міжнародних корпорацій з національних інститутів кіно (наприклад, Данії, Норвегії, Швеції) дає змогу отримати необхідне фінансування, що дає змогу конкурувати з голівудськими кінематографістами. Саме таким чином було профінансоване створення стрічки Біллі Августа.

Трохи згодом, до згаданого вище об'єднання долучаються Франція та Нідерланди.

1995-й рік був ювілейним для кіно. У Копенгагені 13 березня 1995 року виголошуючи промову в паризькому театрі “Одеон”, на колоквіумі “Кінематограф вступає в друге століття”, датський режисер Ларс фон Трієр запропонував вирішити проблему зі значним погіршенням якості фільмів за останні 10-20 років – він оголосив про формування нового кінематографічного руху “Догма-95”. Цей програмний документ, що описує стан справ в сучасному кіно з точки зору засновників групи, був підкріплений десятьма правилами, непохитними заповідями, які отримали назву “Обітниця цноти” і якими “догматики” поклялися керуватися при зйомках.

Поява “Догми” на тлі вищеописаної ситуації з фінансуванням, дозволяло створювати низькобюджетні фільми досить високої якості. Враховуючи правила, виходило, що найбільших витрат потребувала телетрансляція, але цю проблему Данія могла досить просто вирішити. Але, через низку обставин, “Догма 95”, оприлюднивши в березні 1995 року “Маніфест” та “Обітницю цноти”, спочатку не була сприйнята серйозно.

Ситуація змінилася три роки потому, коли перший з фільмів заявленого проекту – «Торжество» Томаса Вінтерберга» був номінований на нагороди в Каннах. В подальшому, фільм отримав спеціальний приз журі Каннського кінофестивалю 1998 року, приз глядацьких симпатій на фестивалі в Роттердамі 1999, та ще понад десять нагород на міжнародних фестивалях. На той час, Трієр був автором визнаного фільму “Розсікаючи хвилі”, його власний “догматичний” фільм “Ідіоти” був в роботі, до “Маніфесту”, приєдналися датські колеги Серен Краг-Якобсен і К.Леврінг, які також працювали над фільмами за власними сценаріями. Попереду були два роки слави: проект датських кінематографістів почав набирати оберти. Ідеями режисера зацікавився класик американського авангарду Пол Моріссі і символ голлівудського глянцю С.Спілберг; автор “Догми” посилав офіційне запрошення взяти участь в проекті відомим режисерам, серед яких були

Бергман і Кубрик. Перші фільми, що вийшли під знаком “Догми”, завоювали міжнародне визнання, привернули увагу до нового кіно Данії, зробивши “Догму” одним з найуспішніших культурних брендів Данії, який продовжив позитивно впливати на данський кінематограф навіть після завершення самої “Догми”. Так після її появи, національний кінематограф продовжив викликати міжнародний інтерес, що, за підрахунками, забезпечувало можливість випускати близько 20 фільмів на рік.

*Вплив філософії постмодернізму на розвиток “Догма 95”.* Формування та становлення “Догми” припало на історичний етап, що пов’язує з постмодернізмом, що відчутно вплинув на естетику, мистецтво, науку та культуру. За визначенням Ж.-Ф.Ліотара, постмодернізму властиво піддавати критиці та сумнівам так звані “метанаративи”. Саме мотив відмови від будь-яких кліше та догм покладено в основу “Маніфесту” та “Обітниць”. Кінематографічний світ “Догми” відкритий, нестабільний та відносний. В ньому норми та цінності, що здавалися непорушними та однозначними, нівелюються, деконструюються, через що глядачам, героям, авторам складно “вписати” себе в звичні бінарні опозиції на кшталт “свій - чужий”, “хороше - погане”, тощо. Так, в сконструйованій режисерами художній картині світу добро може перетинати межу і обертатися на свою онтологічну протилежність (“Розсікаючи хвилі”), можуть відбуватися трансформації “свого” в “чуже” (“Торжество”) і навпаки. Світ осмислюється і репрезентується як “позбавлений причинно-наслідкових зв’язків і ціннісних орієнтирів, світ децентрований, що постає в свідомості лише в вигляді ієрархічно невпорядкованих фрагментів” [62]. Абсолютних істин та крайнощів в цьому кіносвіті нема і, можливо, бути не може. Кожна з них сприймається з недовірою. Відповідно до концепції датських режисерів їх, цих абсолютних істин та авторитетів і не повинно бути, тим більш в кінематографі [63]. Догми-ж та правила існують саме для того, щоб їх порушувати. В одному зі своїх маніфестів Ларс фон Трієр писав, що: “необхідно створювати фільми

абсурдні, дурні, захоплені, огидні, жахливі, але тільки різні, а не типові, одомашнені та стерилізовані скутим режисером-моралістом, нудним пуританином, що проповідує чесноти хорошого тону, які лише отупляють”[63]. Але руйнуванню чогось має передувати створення цього чогось. Тому режисери пропонують зняти “догматичний” фільм з тим, щоб в подальшому: “робити гарне кіно всупереч “Догмі”, руйнуючи її”. Модель, пропонована “догматиками” багато в чому співпадає з постструктуралістським принципом, сформульованим французьким філософом Жаком Деррідою, так званою деконструкцією. Це підтверджується, наприклад, словами Ларса фон Трієра: “Всі мої фільми - це деконструкція, тому що вони побудовані на кліше. Ці кліше існували ще до Біблії, і лише потім були оформлені в знайомі всім біблійні історії”[55]. Так саме і власне “Догма” є деконструкцією, і сама вона є, за словами режисера, неминучим повторенням того, що вже існувало раніше” [8, с.79].

Одним з постулатів постмодернізму та постструктуралізму є усвідомлення світу та культури як тексту, з чого виводиться теорія інтертекстуальності: текст як варіація та змішування цитат з попередників, чи, одним словом, нова тканина тексту зі старих волокон. В своїх роботах режисери часто використовують посилання, ремінісценції та цитування. Наприклад, джерелом цитування та переосмислення таких робіт, як “Правила гри” Жана Ренуара (1939), “Усмішки літньої ночі” І. Бергмана (1955), “Китайська рулетка” Р.В. Фассбіндера (1976) і “Сексуальна комедія літньої ночі” Вуді Аллена (1982). До того ж, джерелами натхнення для стали античний міф про Едіпа та переосмислення низки шекспірівських творів. Вінтерберг, зокрема, зазначав, що його співавтор за сценарієм, Могенс Руков, іронічно переосмислив меланхолію і сарказм Гамлета в образі головного героя Крістіана.

Якщо говорити про цитування, то, наприклад, момент, коли в фільмі Вітенберга, герої починають водити хороводи по дому, співаючи пісню на честь юбіляра. Сцена сама по собі є відсилкою на фільм “Фанні та Олександр”

Інгмара Бергмана 1983 року. За словами Томаса Вітенберга: “Працюючи над цією сценою, ми намагалися придумати що-небудь нове, але в підсумку не змогли. Як би там не було, вирішили ми, врешті-решт, що, власне, Бергман взяв цю сцену у Вісконті - з “Леопарда” [17]. Так само, як і його колега. фон Трієр часто використовує прийом цитування: наприклад, “Ідіоти” були заявлені як екранізація казки “Золоте серце”. По ходу фільма цитується низка сцен з документального фільму П.Робінсона “Божевільня” 1972 року, в якому, в рамках експерименту, групу хворих на шизофренію поселили в приміському будинку. Так, наприклад, фон Трієр повторює одну зі сцен - насильне повернення хворого додому, попри його небажання.

“Догматики” часто посилаються на творчість інших режисерів, наприклад А.Тарковського, І.Бергмана, Ф.Фелліні, Т.Дрейєра та багатьох інших; чи використовують міфологічні, біблійські чи літературні мотиви, символи, атрибути. Використовується таке постмодерністичне поняття, як “смерть автора”, причому з двома відтінками значень: як відмова від привнесення авторського в твір. Авторство - як щось рудиментарне, як щось, що нав’язує через себе клішовані методи та засоби. Мета “Догми” полягає саме в тому, щоб протистояти та унеможливити це. Другий відтінок значення: смерть автора як інтерпретатора власної роботи. Робота працює з глядачем напряму, породжуючи інтерпретації, незалежні від особистості автора, який не має права порушувати автономність свого твору. “Так, згідно з концепцією датських режисерів, особистість автора не повинна превалювати над самим твором і способом його прочитання. У цьому сенс і теорії Ларса фон Трієра про відмову від творчості” [12, с.136].

Вплив постмодернізму на формування художньої концепції “Догми” важко заперечувати. “Догматики” сприйняли загальний комплекс ідей і установок, властивих постмодернізму. Зокрема, це втілювалося в кінематографічному осмисленні таких понять, як: “світ як текст”, “світ як хаос”, “криза авторитетів” і “епістемологічна непевність”, пародійний модус і суперечливий характер наративу.

## Висновки розділу 2

Аналіз історії розвитку виразних засобів кіномови та ситуації, що склалася в середині 90х років, французької “нової хвилі”, італійського неореалізму, окремий розгляд історії становлення “Догми 95”, дає можливість стверджувати наступне:

1. Від моменту зародження та до середини ХХ сторіччя було сформовано класичну систему художніх засобів кіномистецтва. Було досліджено основні виражальні засоби монтажу, звукового кіно, тощо. На початок 40х років, в розвитку кінематографу відбувається помітний спад, пов’язаний з втратою свободи художнього висловлювання в країнах, які до цього вважалися провідними в кінематографі. Після Другої світової війни, та пов’язаного з нею періоду переважання документального кіно та хроніки (в США в цей момент зароджується жанр неонуару), з’являється напрям італійського неореалізму.

2. Якщо говорити про специфіку італійського неореалізму, то тут варто відзначити, що він продемонстрував можливості розкриття складних проблем через мінімум художніх засобів та фінансових ресурсів. Важливим також є інтерес до побутових дрібниць, акцентування уваги на тому, що відбувається на екрані, розробка складних та героїчних тем і проблем через призму повсякдення “маленької людини”.

Наступним етапним напрямом в розвитку кіномови можна назвати французьку “нову хвилю”, характерними рисами якої є використання принципів, розроблених О.Астрюком, в рамках його теорії “камери-перо”, та акцентування уваги на штучності реальності кінофільму, що проявляється або в руйнуванні системи кіномови (випадок Ж.-Л.Годара), або насичення тканини фільму цитатами з інших кінофільмів (випадок Ф.Трюффо). Останній принцип

називають провісником постмодернізму в кіно, що також єднає принципи, використані французькими режисерами з діяльністю “Догми 95”.

Дослідники називають італійський неореалізм та французьку “нову хвилю” одними з найважливіших, з точки зору впливу на розвиток “Догми 95”. Обидва виступили як опозиція до сучасних їм тенденцій, критикуючи їх. Обидва виступили проти використання декорацій, жорстких сценаріїв, надлишку штучного освітлення, запрошення професійних акторів, проти створення нереалістичних історій, жодних чином не пов’язаних з оточуючою дійсністю, жорстко закріпленого руху кінокамери, стереотипних кіногероїв, тощо.

3. Загалом на період кінця 80 - початку 90х дослідники відзначають, що інноваційні процеси в сфері кіномови були зведені до мінімуму. Джерелами новацій стали постмодерністська філософія та естетика відеокліпів, з яких були запозичені нелінійний наратив, гра з часовими пластами, цитація, надкрупні плани, тощо. Яскравими прикладами можуть бути фільми К.Тарантіно “Кримінальне чтиво”, Д.Бойла “На голці”, тощо, для яких характерним є використання нелінійної наративної структури, цитації (здебільшого внутрішньожанрової) та естетики відеокліпів - надкрупних планів, специфічного монтажу, тощо.

На цей же момент відбувається розквіт використання спецефектів та комп’ютерної графіки, що призводить до появи низки великобюджетних “масмаркетових” фільмів (на кшталт “Титаніку” Дж.Кемерона), що не претендують на інноваційність кіномови, здебільшого використовують жанрові кліше та “маскують” недоліки наративу видовищними спецефектами.

4. Появі “Догми 95” в кінематографі Данії передують досить складна ситуація, пов’язана з занепадом національного кінематографу через його неспроможність конкурувати з голівудським кінематографом. В свою чергу, на цей момент, появі напряду типу “Догми 95” сприяла і ситуація внутрішньої кризи системи кіномови голівудського кінематографу, єдиним джерелом новацій в якому була постмодерністська естетика або ж естетика кінокліпів.

На момент появи “Маніфесту” та “Обітниці цноти” в 1995 році культовими стають “Твін Пікс” Д.Лінча та “Кримінальне чтиво” К.Тарантіно, які є яскравими прикладами авангардних тенденцій.

На цьому тлі, поява “Догми”, стала альтернативою великобюджетному кінематографу, дозволила ревіталізувати національний кінематограф, зробивши його об’єктом всесвітньої зацікавленості на досить тривалий період та перетворивши саму “Догму” на один з найуспішніших культурних брендів Данії.



## ВИСНОВКИ

Доведено, що актуалізація цієї проблематики зумовлена переходом на інший етап розвитку кіномови, який ґрунтується на ускладненні та покращенні якості наративної системи. Ларс фон Трієр повернувшись до зовнішніх принципів неореалізму, ускладнив систему наративу, за рахунок ілюзії реальності.

1. Дослідження історіографії проблеми показало значну розробленість тематики стосовно феномену “Догма 95” у всесвітньому академічному полі, але джерела проаналізовані в рамках цієї роботи, не дають ґрунтового, систематичного та вичерпного аналізу системи кіномови “Догма 95” та її подальшого впливу. У вітчизняній історіографії, феномен “Догми 95”, здебільшого розглядається через призму творчості Ларса фон Трієра.

В ході дослідження питання історіографії доведено, що окрім дисертації Данила Смолева системно ця проблема не розглядалася. Слід зазначити що робота Д.Смолева, а саме його дисертація “Рух “Догма-95” в контексті кінематографа 1990 – 2000-х років: естетична теорія і художня практика” акцентується на питанні “демократизації кінематографу” та контексту.

2. Досліджено джерела впливу на формування принципів та естетики “Догми 95”, серед яких низка рухів і течій, найвпливовішими з яких – італійський неореалізм та французька “нова хвиля”. Кожна з них, маючи свої особливості, закликала до “очищення” та спрощення кіномови, окрім того, їх поява, була пов’язана з демократизацією кіновиробництва. Принципи запозичені з італійського неореалізму – це відмова від використання декорацій та штучного освітлення, на противагу чому приходять зйомки на екстер’єрних локаціях, використання тематики, розкритої через повсякдення, тощо.

Вплив французької “нової хвилі”, помітний в використанні принципів “камери-перо”, цитатність, руйнування класичного наративу, розкриття характерів персонажів через діалоги та повсякденні ситуації.

Виявлено, що причини спрощення системи кіномовлення в фільмах “Догми 95” можна вивести з контексту розвитку кінематографу 90-х років. Розвиток системи кіномови, бурхливий напочатку ХХ сторіччя, в 80-90-х роках почав стихати. В момент появи “Догма 95” система кіномови знаходилися під впливом естетичних принципів філософії постмодернізму та запозичень інновацій, розроблених в сфері відео. Поширюється практика використання спецефектів та комп’ютерної графіки, що впливає на акцентуванні уваги на видовищності стрічки, а не якості її нарративу. Принципи, закладені в “Маніфесті” та “Обітниці цноти” зумовили відмову від низки технічних засобів, спонукали розширення арсеналу засобів, що застосовувалися, та вплинули на подальшу демократизацію кіновиробництва.

3. З’ясовано, що специфіка системи кіномови в фільмах об’єднання полягає в відмові від жанрового поділу, зйомках на натурі, відмові від використання штучного освітлення, реквізиту, декорацій, та низки технічних засобів. Ця відмова впливає спрощення стилістика та на ускладнення нарративної системи, тематики фільмів, способів розкриття характерів персонажів, повернення до використання монтажу як самостійного художнього засобу, використання принципу єдності місця та дії.

4. Виявлено, що проголошені в рамках “Маніфесту” та “Обітниці цноти”, “самообмеження” та “режисерське знеособлення” не були повноцінно втілені у всіх фільмах “Догми 95”. Попри задані обмеження, режисери проявили індивідуальний підхід для вирішення поставлених задач, що і сприяло розширенню спектру використовуваних засобів кіномови.

5. Вплив кіномови “Догма 95” на кінематограф 2000-х – 2010-х років., впершу чергу проявився в появі напрямів мамблкор, постдок, ремодернізм та руху “нових пуритан”. Варто відзначити написаний Ларсом фон Трієром “Маніфест догументалізму” та вплив на творчість низки кінорежисерів по всьому світу (Дж.Панахі, Д.Г.Буюна, Л.Юн-Гі, Л.Чанг-Донга та інших). Окрім того, певний вплив естетичних принципів об’єднання можна прослідкувати і в сучасному вітчизняному кінематографі (“Зелена кофта”, 2013, реж. В.Тихий,

“Припутні”, 2017, реж. А.Непиталюк, тощо). Догма врятувала кінематограф Данії, запропонувавши варіант конкуренції з Голівудом і зробивши кінематограф Данії конкурентоспроможним на світовому рівні.

Подальші перспективи дослідження полягають у аналізі впливу системи кіномови «Догма 95» на пострадянське та вітчизняне кіно та виявлення способів втілення запозичених механізмів «Догми» у фільмах вітчизняних режисерів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрюк О. Народження нового авангарду: камера-перо [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html>
2. Базен А. Що таке кіно? [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/bazen\\_a\\_chno\\_takoe\\_kino.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/bazen_a_chno_takoe_kino.pdf).
3. Барт Р. Camera lucida / пер. з англ. – Москва: Ad Marginem, 1997. – 87 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. з англ. – Москва: Добросвет, 2000. – 387 с.
5. Брашинський М. "Догма" як посібник до дії [Електронний ресурс]. 1999. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kommersant.ru/doc/15946>.
6. Брітт Т. Dogme 95 and disabled identity on film [Електронний ресурс] // Journal of Visual Art Practice. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14702029.2013.10820083>.
7. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Логос, 2011. 391 с.
8. Бьоркман С. Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. з англ. – Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 352 с.
9. Гічкіна К. "Догма 95". Революція чи еволюція? [Електронний ресурс] // History Time. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://historytime.ru/obzoryi-knig-i-filmov/dogma-95-revolyuetsiya-ili-evolyuetsiya/>.
10. Делюк Л. Фотогения / пер. з англ. – Москва: Новые Вехи, 1924. – 172 с.
11. Дельоз Ж. Кино / пер. з англ. – Москва: Ad Marginem, 2004. – 626 с.
12. “Дзеркало” офіційного сайту “Догма 95” [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.dogme95.dk/dogme-films/>.
13. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. – Київ: Щек, 2008. – 447 с.

14. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / Ірина Зубавіна. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 276 с.
15. Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 376 с.
16. Кларк М. Before and After Dogme 95: The Best of Danish Cinema [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://theculturetrip.com/europe/denmark/articles/before-and-after-dogme-95-the-best-of-danish-cinema/>.
17. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. з англ. – Москва: Искусство, 1974. – 238 с.
18. Крістенсен К. Принципи «Догми» та документальне кіно [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article21>.
19. Кувшинова М. Томас Винтерберг: «Кіно, як і раніше, хобі для буржуазії і залишиться таким» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/14702/?expand=yes#expand>.
20. Кузьміна Л. До історії "Догми-95": ретро з амбіціями нової хвилі [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/71/>.
21. Купріна Ю. Філософські засади Догми-95 в творчості Ларса фон Трієра // Світова кінокласика. – 2002. – №2. – С. 91–100.
22. Куріна А. Томас Винтерберг: Іноді треба приставити рушницю до скроні [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://life.pravda.com.ua/society/4b2a1e5dc429c/>.
23. Ларс фон Трієр: «Я люблю нерозумність» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kinoart.ru/archive/2005/08/n8-article18>.
24. Лотман Ю. М. Семіотика кіно та проблеми кіноестетики [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

- <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yu-m/semiotika-kino-i-problemi-kinoestetiki>.
25. Лоусон Д. Г. Фильм – творческий процесс, или Язык и структура фильма / пер. З англ. – Москва: Искусство, 1965. – 468 с.
  26. Макдональд К. Теорія фільмів / пер. з англ. – Харків: Гуманітарний центр, 2018. – 236 с.
  27. Малви Л. Визуальное удовольствие в нарративном кинематографе: пер. с англ. // Антология гендерных исследований – Мн.: Пропилеи, 2000. – С. 145. – Минск: Пропилеи, 2000. – 145 с.
  28. Макнаб Д. Томас Вінтерберг: «Велика дражнилка» [Електронний ресурс]. – 1999. – Режим доступу до ресурсу: <http://kinoart.ru/archive/1999/08/n8-article20>.
  29. Миславський В. Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізми. – Харків: ХЧМГУ, 2006. – 328 с.
  30. Мусієнко. О. Ларс Фон Трієр: казка про дівчину "золоте серце" в країні мрій // Мистецтвознавство України. – 2000. – №6. – С. 281–285.
  31. Мусієнко О. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. К. : Логос, 2018. 400 с.
  32. Мусієнко О. С. Нова хвиля у французькому кінематографі. К. : [КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого]. 1995. 87 с.
  33. Мусієнко О. С. Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина ХХ століття). К. : Заповіт, 2005. 116 с
  34. Повний перелік фільмів "Догма 95" [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://web.archive.org/web/20080430104505/http://www.dogme95.dk/dogme-films/filmlist.asp>.
  35. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості: *монографія*. К. : НАКККіМ. 2013. 128 с.
  36. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. К. : НАКККіМ, 2020. 448 с.

37. Плахов А. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали / А. Плахов // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. – Винница: АКВИЛОН, 1999. – С. 287—302.
38. Погребняк Г. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві. – Київ: НАКККіМ, 2017. – 392 с.
39. Росс Э. Кіношно. Графічна мандрівка світом кіно. К. : Рідна мова, 2019. 200 с.
40. Садуль Ж. Загальна історія кіно [Електронний ресурс] / Жорж Са дуль – Режим доступу до ресурсу: <https://history.wikireading.ru/81566>.
41. Світова кінокласика. Випуск 1. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2000. 140 с.
42. Світова кінокласика. Випуск 2. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2002. 152 с.
43. Світова кінокласика. Випуск 3. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2004. 152 с.
44. Світова кінокласика. Випуск 4. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2007. 136 с.
45. Світова кінокласика. Випуск 5. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2009. 156 с.
46. Світова кінокласика. Випуск 6. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2011.
47. Світова кінокласика. Випуск 8. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : «АРТ КНИГА», 2018. 136 с.
48. Скрипник Г. Стратегії дослідження екранних медіа // Наукові студії ІМФЕ. – 2013. №7.
49. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. Ч.1. – Київ: Видавництво Івана Федорова., 1997. – 224 с.

50. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. Ч.2. – Київ: Видавництво Івана Федорова., 1997. – 240 с.
51. Теорія авторського кіно [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1265709>
52. Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / пер. с англ. – Москва: Рипол Классик, 2013. – 704 с.
53. Трішак Є. Dogme 95: The Vow of Chastity (abridged) [Електронний ресурс]. – 1999. – Режим доступу до ресурсу: [http://cinetext.philo.at/reports/dogme\\_ct.html](http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html).
54. Трюффо. Ф. Про одну тенденцію у французькому кіно [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682170>.
55. фон Трієр Л. Назад до втраченої простодушності [Електронний ресурс]. 1998. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article11>.
56. фон Триєр Л. Крест и стиль [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article12>.
57. Фрейд З. Тотем и табу / пер. с англ. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 256 с.
58. Фукс О. Народження нового авангарду: камера-перо [Електронний ресурс] // Cineticle – Режим доступу до ресурсу: <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html>.
59. Художня творчість Ларса фон Трієра у кіномистецтві [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3ad68a4d43b89421316d36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3ad68a4d43b89421316d36_0.html).
60. Чміль Г. Зображення реального у сучасному кінодискурсі // Мистецтвознавство України. 2007. №8. С. 228–233.



61. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів. Харків : Крук, 2003. 345 с.
62. Чухнова І. О. Естетична концепція датського кінематографічного руху "Догма" у контексті постмодерної теорії [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://docplayer.ru/59255435-Esteticheskaya-konceptsiya-datskogo-kinematograficheskogo-dvizheniya-dogma-v-kontekste-postmodernistskoy-teorii.html>.
63. Чухнова І. О. Естетична програма кінематографічного руху «Догма» та її зв'язок із французькою «Новою хвилею», італійським неореалізмом та західноєвропейським авангардом [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/12/ART/Chukhnova.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/12/ART/Chukhnova.pdf).
64. Чухнова І. О. Естетика датського кінематографічного руху "Догма" та художні програми Генріка Ібсена, Августа Стріндберга та Бертольда Брехта [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/4075/19.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
65. Шепелерн П. Король догми [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://seance.ru/n/27-28/von-trier/korol-dogmy/>
66. Ширман Р. Алхімія режисури. Майстер-клас. – Київ, 2008. – 488 с.
67. Шклярєвський Г. Режисура. Морфологія і синтаксис екранних мистецтв. К. : Альма-Прес, 2004.
68. Ялгін Е. DOGMA/DOGME 95: MANIFESTO FOR CONTEMPORARY CINEMA AND REALISM [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002310.pdf>.
69. Яськів О. Вечір з кіно. Путівник по світу кіно. Харків : Фоліо, 2018. 524 с.
70. Adams. S. P. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 480 с.

71. A study on dogme 95 in the korean films [Электронный ресурс] // Waset – Режим доступа до ресурсу: <https://waset.org/publications/5206/a-study-on-dogme-95-in-the-korean-films>.
72. A tribute to the official Dogme95 [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.dogme95.dk>.
73. Badley L. Lars von Trier. University of Illinois Press, 2011. – 234 p.
74. Cinéma vérité [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>
75. Gilbey R. Dogme is dead. Long live Dogme [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2002. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theguardian.com/film/2002/apr/19/artsfeatures>
76. Julien Donkey-boy confession [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: [http://www.harmony-korine.com/paper/index/i\\_julien.html](http://www.harmony-korine.com/paper/index/i_julien.html).
77. Kingsley P. How the Dogme manifesto reinvented Denmark [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theguardian.com/film/2012/nov/25/how-dogme-built-denmark>.
78. Koutsourakis A. Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: [https://books.google.com.ua/books?id=N3THAgAAQBAJ&pg=PT198&lpg=PT198&dq=fusion+film+by+lars+von+trier&source=bl&ots=QmXJa082aS&sig=Iu52K2MUb\\_wzpO27dtHZKojrRf0&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjsoKixsPbeAhXF2aQKHTinBNoQ6AEwCh0ECAkQAQ#v=onepage&q=fusion%20film%20by%20lars%20von%20trier&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=N3THAgAAQBAJ&pg=PT198&lpg=PT198&dq=fusion+film+by+lars+von+trier&source=bl&ots=QmXJa082aS&sig=Iu52K2MUb_wzpO27dtHZKojrRf0&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjsoKixsPbeAhXF2aQKHTinBNoQ6AEwCh0ECAkQAQ#v=onepage&q=fusion%20film%20by%20lars%20von%20trier&f=false).
79. Lindqvist U., Hjort M. A Companion to Nordic Cinema. Wiley-Blackwell, 2016. – 632 p.
80. Mifune's last song [Электронный ресурс] // Dogme95.dk – A tribute to the official Dogme95. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.dogme95.dk/mifunes-sidste-sang/>
81. Mislavskiy V. Entertaining film studies. Saarbrücken : Scientia Scripts, 2020. 108 p.

82. Monetti D. All Korine's transgressions [Электронный ресурс] // Venice Film Festival Review. – 1999. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/transgressions.html>.
83. Murphy J. J. The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol. – Окленд: Berkeley: University of California Press, 2012. – 316 с.
84. Raskin R. P.O.V.: Aspects of Dogma. – Орхус: Department of Information and Media Studies University of Aarhus, 2000. – 194 с. 105
85. Richards J. Remodernist Film Manifesto [Электронный ресурс] – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://jesse-richards.blogspot.com/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=221ed99295048c15>.
86. Roe M. Anarchic Cinema: Dogme 95 & The Emotion And Character Of Film [Электронный ресурс] // Film Inquiry. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.filminquiry.com/anarchic-cinema-dogme-95/>.
87. Schepelern P. After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema [Электронный ресурс] // Kosmorama. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>
88. Tonkin B. Back to basics (yet again) [Электронный ресурс] // Independent. – 2000. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/back-to-basics-yet-again-638112.html>.
89. Tzioumakis Y. American Independent Cinema: An Introduction. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. – 320 с.
90. Westerståhl Stenport A. The International Strindberg: New Critical Essays [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <https://books.google.com.ua/books?id=SgW0U3Izm68C&pg=PA50&lpg=PA50&dq=fusion+film+by+lars+von+trier&source=bl&ots=AXAqAifac8&sig=Ha7Kf6yT4lUr6g4VAovCC9tIWZQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjsoKixsPbeAhXF2aQKHTinBNoQ6AEwC3oECAUQAQ#v=onepage&q=fusion%20film%20by%20lars%20von%20trier&f=false>.