

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

УДК 791.229:791.3

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**ЕСТЕТИКА АНТИУТОПІЇ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ
КІНЕМАТОГРАФІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»
другий (магістерський) рівень вищої освіти

Ступінь: магістр

Возняк Софія Олександрівна

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
Алфьорова Зоя Іванівна
Харківська державна академія культури,
декан факультету кіно-, телемистецтва

Рецензент:

доктор філософських наук, професор
Стародубцева Лідія Володимирівна
Харківський національний університет ім.В.Н.Каразіна
завідувач кафедри медіа-комунікацій

Харків- 2020

ЗМІСТ

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ | |
| 1.1 Історіографія проблеми. Джерельна база дослідження | 12 |
| 1.2 Методологія дослідження..... | 17 |
| 1.3 Понятійний апарат та гіпотеза дослідження | 21 |
| Висновки до розділу 1 | 28 |
| РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ЕСТЕТИКИ АНТИУТОПІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ | |
| 2.1 Антиутопія як доктрина сучасності. Антиутопічне мислення в мистецтві | 30 |
| 2.2 Ознаки антиутопічної естетики в ігровому кінематографі | 34 |
| 2.3 Ознаки антиутопії в документальному кінематографі | 43 |
| Висновки до розділу 2 | 47 |
| РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ЕСТЕТИКИ АНТИУТОПІЇ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХІ СТ. | |
| 3.1 Морфологічні (жанрові) ознаки антиутопії в сучасній документалістиці. Типи антиутопічної оповідності | 49 |
| 3.2 Естетика екологічної, політичної та соціальної антиутопій у документалістиці: смисловий та змістовний комплекси | 56 |
| 3.3 Режисерський, операторський та звукооператорський інструментарій реалізації антиутопії в сучасній документалістиці (на прикладі фільмів «Смерть робітничого», «У проміннях сонця», «Океани») | 64 |
| Висновки до розділу 3 | 74 |
| ВИСНОВКИ | 76 |

| | |
|--------------------------------------------|-----------|
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... | 82 |
| ДОДАТКИ | 91 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Одним із найпоширеніших видів сучасної аудіовізуальної культури постає документальне кіно. Специфіка документального кінематографа полягає у відборі та аналізі життєвого матеріалу, на основі якого будується сценарій. Першочерговими завданнями документалістики було накопичення і збереження хроніки - екранної фіксації подій в їх безпосередній процесуальності. Сучасна документалістика набула змін та розширила коло своїх завдань, враховуючи і творчі. Сучасна культурна ситуація вплинула на «розмивання» морфологічних міжвидових меж. Більшість жанрів ігрового кінематографа є у документальному: документальний трилер, детектив, комедія, драма і мелодрама. Одним із найцікавіших жанрів в сучасній документалістиці виступає жанр антиутопії. **Антиутопія в документальному кінематографі, на перший погляд, здається нонсенсом з двох причин.** Перша – документальне кіно передбачає фіксацію реальності, **а антиутопія, на перший погляд, не є нею;** друга причина – явище антиутопії завжди використовується як застереження від майбутніх соціально-політичних катастроф, **а застереження від подій у майбутньому, як правило, характерне для ігрового кінематографа.** Але, антиутопія у XXI столітті – це не просто явище у соціології чи політології, це частина постмодерного мислення. На сьогодні суспільство розвинених країн переживає процес глобалізації, в якому ведучу роль відіграють традиційні та нові медіа та симулятивні образи, породжувані ними, які нав'язуються та стають об'єктом бажання. Все від чого застерігало антиутопічне мислення XX століття стало дійсністю XXI століття: екологічні катастрофи (вимирання тварин, забруднення океанів), соціальні катастрофи (хвороби, тотальна бідність), політичні (війни), соціально-політичні (розвиток ідеологічних міфів

заради утопічного майбутнього), культурні (розвиток СМІ як четвертої сили). Всі ці соціокультурні трансформації (глобалізація, технічний прогрес, медіавізація, тощо) призвели до того, що антиутопія стала невід'ємною частиною свідомості глядача.

Тому *актуальність зазначеної проблеми дослідження* зумовлена необхідністю вирішення наступних протиріч:

- протиріччям між зростаючою популярністю антиутопій як ознаки постмодерного мислення та відсутністю наукового визначення місця документальної антиутопії як новітньої жанроформи у структурі аудіовізуального мистецтва та культури в цілому;
- протиріччям між сучасним станом мистецтвознавчого аналізу новітньої аудіовізуальної морфології та браком опису морфологічних новоутворень **в сучасній документалістиці**;
- протиріччям між існуючим смисловим парадоксом (документальне кіно передбачає фіксацію реальності, а явище антиутопії завжди використовується як застереження від соціально-політичних катастроф) та відсутністю системних наукових досліджень зазначеної проблеми.
- протиріччям між наявністю у сучасній документалістиці жанроформи антиутопії та браком мистецтвознавчих розвідок щодо специфічних морфологічних рис «антиутопічного документального фільму», його сутності, змістів та осмислення його режисури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Магістерська робота виконана відповідно до комплексної науково-дослідної програми Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний № 0109U000511), згідно з планом наукових досліджень ХДАК на 2016-2020 рр., затвердженим ученою радою ХДАК (протокол №3 від 28.10.2016 р.) і є складовою загальної теми «Проблеми історії та

теорії культури». Магістерська робота також відповідає загальному науковому напрямку факультету кіно-,телемистецтва ХДАК: «Аудіовізуальне мистецтво та комунікативні стратегії в контексті сучасної культури».

Мета і завдання дослідження. *Мета* магістерської роботи полягає у мистецтвознавчому і культурологічному аналізі антиутопії як жанроформи в сучасній кінодокументалістиці.

Для реалізації та досягнення зазначеної мети магістерської роботи необхідне вирішення наступних наукових завдань:

- виявити стан досліджуваної проблеми;
- сформулювати методологічний інструментарій дослідження;
- дослідити та конкретизувати термінологічну систему сучасної кінодокументалістики у науковому дискурсі;
- дослідити та охарактеризувати специфіку трансгресування документальності у аудіовізуальній культурі початку XXI століття;
- виявити морфологічний генезис антиутопії як жанроформи в сучасній кінематографічній документалістиці;
- дослідити сутнісні смисли антиутопії в сучасній кінематографічній документалістиці;
- охарактеризувати змісти антиутопії як жанроформи в сучасній кінематографічній документалістиці;
- проаналізувати структуру антиутопії в літературному просторі та ігровому кінематографі; визначити типи антиутопічної оповідності;
- порівняти структурні елементи, форми прояву та технології втілення антиутопії в ігровому та документальному кіно;
- проаналізувати режисерський, операторський та звукооператорський інструментарій реалізації антиутопії в сучасній документалістиці;

- виявити художню своєрідність явища антиутопії в документалістиці.

Об'єкт дослідження – явище антиутопії у документальному кінематографі ХХІ ст.

Предмет дослідження – смисли, зміст, структура та технології втілення антиутопії як жанроформи в документальному кінематографі.

Методи дослідження.

Методологічною основою дослідження є комплекс наукових підходів і методів, застосування яких уможливило уникнути фрагментарності щодо вивчення зазначеної проблеми. Застосування *мистецтвознавчого* та *культурологічного підходу* дозволили розкрити сутність та особливості антиутопії в сучасній кінодокументалістиці.

На культурологічному рівні в роботі досліджується явище антиутопії в сучасній культурі, аналізуються культурні та соціальні чинники появи викривлених (катастрофічних) уявлень про майбутнє людства та особистості.

На мистецтвознавчому рівні популяризація цього жанру тісно пов'язана з літературними працями Є.Зам'ятіна, О.Хакслі, Дж. Оруела, Р. Бредбері. Антиутопізм у документальному кіно як явище не отримав всебічного огляду у сучасному науковому дискурсі.

У дослідженні використані наступні загальнонаукові методи аналізу:

- *метод системного аналізу* - для формування уявлення про антиутопії як певну систему постмодерного і пост- постмодерного мислення;
- *метод генетичного аналізу* - для виявлення генетичних зв'язків антиутопії як системи мислення в культурі і мистецтві, виявлення сутнісних смислів та змістів антиутопії в документалістиці;
- *метод порівняльного аналізу* - для порівняння жанру антиутопії у різних видах мистецтва;

- для формування понятійного апарату дослідження був використаний *метод термінологічного аналізу*;
- для художньої інтерпретації жанру антиутопії у сучасній документалістиці було використано *метод герменевтичного аналізу*.
- *метод текстуального аналізу* був застосований для встановлення специфічних ознак у документальних фільмах, аби виявити образно-символічні змісти та режисерські, операторські та звукорежисерські стратегії побудови антиутопічних документальних фільмів.

Спеціальні методи аналізу були використані при дослідженні антиутопії як жанру сучасної кінематографічної документалістики:

- *метод морфологічного аналізу* дозволив виявити морфологію сучасної документалістики та її новітні жанрові утворення;
- *метод образно-стилістичного аналізу* дозволив дослідити зазначені художні особливості зазначеного жанру;
- *метод аналізу візуального матеріалу* був застосований при роботі з конкретною фільмографією з зазначеної проблеми.

Особистий внесок здобувача. Дослідження магістерської роботи досліджено самостійно, висновки та результати отримані магістрантом особисто. Публікації за темою магістерської є одноосібними.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що магістерська робота з позицій культурології та мистецтвознавства є першим комплексним дослідженням антиутопії в сучасній кінодокументалістиці. В магістерській роботі

Уперше:

- комплексно досліджено специфіку, структуру та сутність антиутопії як жанроформи у в сучасному аудіовізуальному мистецтві;
- здійснено порівняльний аналіз антиутопії в ігровому та неігровому кінематографі;

- здійснено комплексне обґрунтування художніх особливостей антиутопії в документальному кіно.

Удосканалено:

- теоретичні знання стосовно явища антиутопії в культурі

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження сучасної кінодокументалістики;
- дослідження морфологічної системи сучасного аудіовізуального мистецтва;
- визначення умов виникнення антиутопії в кінематографі;
- характеристика типологічних ознак антутопічних художніх творів;
- виявлення ознак антиутопічної оповідності.

Практичне значення отриманих результатів в тому, що вперше на рівні магістерської роботи зібрано та проаналізовано досвід вивчення жанрових та формотворчих трансформацій документальних аудіовізуальних творів початку XXI століття. Основні положення та висновки магістерського дослідження можна використовувати у практиці аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Отримані матеріали можуть бути використані у навчальному процесі під час розробки навчальних посібників, у подальших наукових дослідженнях; при розробці окремих тем у навчальних дисциплінах з аудіовізуального мистецтва та культурології. Наукові результати можуть вдосконалити зміст та структуру дисциплін «Аудіовізуальне мистецтво в сучасній культурі», «Цифрове телебачення і медіа-комунікації: сучасні дискурсивні практики», «Світові теорії ЗМІ та медіа практика», «Аудіовізуальна культура» та інших.

Апробації результатів магістерської роботи. Основні положення, матеріали та результати магістерської роботи викладені та оприлюднені на всеукраїнських науково-теоретичних конференціях.

Публікації.

1. Возняк С. А. Антиутопія в кінематографі: західноєвропейський досвід і тенденції розвитку в Україні / С. А. Возняк // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2017 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. — Харків, 2017. — С. 221-222.

2. Возняк С. О. Феномен утілення жанрів антиутопії та утопії в документальному кінематографі / С. О. Возняк // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26-27 квіт. 2018 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. — Харків, 2018. — С. 225-227.

3. Возняк С.О. Формування креативної документалістики в сучасному кінематографі України / С.О.Возняк // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2019 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології ; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. — Харків, 2019. — С. 283-284.

4. Возняк С.О. Аналіз сучасного документального кіно: елементи художнього в документальному / С.О.Возняк // Теорія і практика актуальних наукових досліджень. Матеріали ІV науково-практичної конференції (м. Дніпро, 22-23 лютого 2019 року). — Херсон: Видавництво “Молодий вчений”, 2019. — Ч. 1. — С.7-9.

5. Возняк С.О. Морфологічні ознаки антиутопії у художньому

кінематографі XXI століття / С.О.Возняк // Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та інновацій. Матеріали науково-практичної конференції (м. Ужгород, 28-29 червня 2019 року). – Херсон : Видавництво «Молодий вчений», 2019. – 164 с. — 10-12 С.

Структура магістерської роботи зумовлена поставленими метою та завданнями. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, літератури та додатки. Загальний обсяг магістерської – 108 сторінок. Основний зміст вкладено на 81 сторінках. Список використаної літератури містить 111 джерел, в тому числі 9 іншомовних.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія проблеми. Джерельна база

Історія дослідження явища антиутопії в культурі налічує кілька десятиліть. Невелика кількість наукових розвідок у цій сфері мистецтвознавства обумовлена тим, що антиутопія ніяк не розглядалась як певне морфологічне новоутворення, породжене тими культурними ситуація, які складались протягом ХХ- початку ХХІ ст..

В цілому масив історіографії з означеної проблеми можна поділити на кілька груп джерел. За ознаками носія інформації з теми, джерела можна поділити на: автореферати дисертаційних досліджень, статті, монографічні видання, інтернет-джерела, фільмографію та літературні твори антиутопістів. За змістовними ознаками публікації з зазначеної проблеми можна поділити на:

- Загально довідкову літературу з проблеми;
- Загально-теоретичні публікації, в яких антиутопія розглядається з позицій філософії та соціології;
- Публікації, в яких антиутопія розглядається як жанр літератури;
- Публікації антиутопістів.

Окрему групу становлять публікації з питань розвитку аудіовізуальної культури та кінодокументалістики.

Генеza антиутопічної думки сягає кількох тисячоліть. Але системно антиутопія досліджується з початком ХХ століття. Ідеї ідеального чи неідеального суспільства виникли ще у Аристотеля “Політика”, а згодом у Платона в діалозі “Держава”, де він аналізує ідеальний державний устрій. Вперше слово “утопія” ввів Томас Мор, у однойменному творі “Утопія” [59]. Його ідеї ввібрав в себе італійський письменник Т.Кампанелло “Місто Сонця” (1623) [41], а згодом філоф Френсіс Бекон у “Новій

Атлантиді” [14]. Вперше термін “антиутопія” використав Дж.Стюарт Міль у ХІХ столітті у Великобританії як опозиція до “утопії”, але він мав політико-економічний контекст. У літературу цей термін ввели Глен Неглі і Макс Патрік у середині ХХ століття, у антології утопій “У пошуках утопії”. Сам термін набув поширення у 60-ті у радянській а згодом і в англійській літературі. Вважається що термін (з англ.) anti-utopia та (з англ.) dystopia мають однакове позначення, деякі науковці все ж таки відрізняють їх за призначенням, де дистопія - перемога сили розуму над силами добра, тобто повна протиположність утопії, а антиутопія - тільки заперечення існування утопії. У науковому дискурсі найпоширенішим є позначення “антиутопія”, а термін “дистопія” використовується як синонім [107]. Надалі ми будемо використовувати термін “антиутопія”. Як правило, антиутопію асоціюють з жанром літератури, але його вивчають як явище у політології, економіці, соціології, філософії та філології.

У філософії антиутопію досліджують як ціннісно-орієнтовану форму соціального прогнозування, це праці М.Білоковильського [13], Ч.Кирвель [47], В.Виноградов [25], С.Сізов [75].

У соціології антиутопія вивчають як наявність дихотомії утопії та антиутопії, виокремлення характерних рис явища утопічної свідомості, взаємодоповнюючий та синкретичний характер утопії і антиутопії знаходять відгук у працях Б. Ланіна [51],[52], Л.Тульчинського і М.Епштейна [79], В.Чалікової [90],[91], О. Козьміна [45], М. Шадурського [93].

Т.Чернишева [92], О.Павлова [64], Д. Шишкін [96], С. Шишкіна [95], Ж. Бодрійяр [17], М.Бахтін [12] вивчали антиутопію, як спосіб пізнання дійсності. З точки зору Т.Чернишевої - антиутопія «вже була в класичній утопії, бо критика реального, сучасного автору суспільства завжди була другим планом у будь-якій утопії» [92, с.79]. С. Шишкіна стверджує, що антиутопічне мислення сформувалось ще 2500 років тому, коли була

створена перша форма держави, як інституту. Ж. Бодрійяр вважає, що антиутопія вже існує в дійсності “Те саме сталося з нашими мріями, що знаходилися під радикальним знаком антикультури, повалення смислу, диструкція розуму і кінця репрезентації - вся ця антиутопія, яка викликала в Європі стільки теоретичних, політичних, естетичних і соціальних конвульсій, так ніколи у дійсності й не реалізувавшись, втілилася тут, в Америці антиутопія нерозсудливості, де-територізації, невизначенності суб’єкта і мови, нейтралізація всіх цінностей, кінець культури”[17, с.175-176].

М.Бахтін досліджуючи карнавал та псевдокарнавальність, виокремив у псевдокарнавальному наративі домінанту - пародіювання відносин. Де пародія - це наслідування, якому притаманне викривлення (сатирично-іронічна імітація) предмету пародіювання. Цю тезу наслідував Ланін, та визначив псевдокарнавальність, як одну з рис антиутопії [12].

М.Храпченко вивчав антиутопію з точки зору мистецтвознавства та літературознавства. “Зріла антиутопія втілює в особливій формі субстанціональний конфлікт людини та середовища, який не може бути “подолений і гармонізований в рамках зображуваної дії”(89, с. 225).

У літературознавстві та філології увагу приділяють аналізу роману-антиутопії де, перш за все, вивчаються його жанрові ознаки, стиль. До українських дослідників, які досліджували антиутопію як жанр літератури, належать О. Лазаренко, Л. Немировська, С. Безчетников, Л. Скуратовська О. Білько, О.Козьміна [45], О.Воробйова [25] до західноєвропейських - А. Гарднер, Є. Шацький, Ф. Полак, Г. Морсон [60], Ф. Боумен, Р. Девіс, Ф. Мануель, Р. Ріс, Г. Вудкок, Р. Сандерсон, та ін., та російських - О. Багалієва [6], Е. Баталов [11], Є. Коломійцева [46], О. Зверев [37], К. Буличов, С. Залигін.

О.Козьміна [45] досліджувала межі трактування роману-антиутопії в літературі та історико-політичному контексті авторської дійсності. А

О.Вороб'їова [25] вважає, що антиутопія реалізується в межах утопії і є найбільш адекватною формою художнього втілення загальнолюдського бажання до колективного вдосконалення світу.

Цікавими для вивчення є безпосередньо праці письменників-антиутопістів Е.Зам'ятін [36], Р.Бредбері [18], О.Хакслі [86], С. Б'орджесс [20], К.Воннегут [24], Дж.Оруел [63] та інші. Аналіз даних творів уможливив виявити характерні риси антиутопії: наявність страху, псевдокарнавальність, ієрархізація, винищення індивідуальності, диктатура та контроль, сатира на утопічний проект.

Антиутопія розвивалась у ігровому кіно та набула певних ознак, за якими можна зазначити приналежність її до антиутопічного жанру. Дану тему досліджували К.Разлогов [70], Г. Й'єффета [39], С. Жижека [34],[35],[103], Д. Рашкоффа [72], М. Роуландса [74] [66] вивчали антиутопію на екранах, як призму відтворення соціуму.

Першим фільмом, який реалізував ідеї антиутопізму став "Метрополіс" німецького режисера Ф.Ланга у 1926 році. **З тих пір режисери не зверталися до мотивів попередження до початку 70-х.** У 1971 році Стенлі Кубрик виводить на екрани фільм "Заводний апельсин", **який оголошує кінець людському розуму у недалекому майбутньому.** Вже у 1979 році виходить "Безумний Макс" Дж.Міллер, 1981 "Той, хто біжить по лезу" Р.Скотт, "Бразилія" Т.Гілліам. Та справжнім проривом став фільм братів Вачовських "Матриця". Г.Йєффет у книзі "Візьми червону пігулку: Наука, філософія і релігія у "Матриці"[39] проводить аналіз фільму та реалізації в ньому ідей Ж.Бодрійяра "Симулякрів і симуляцій".

Уже після "Матриці" фільми антиутопії стали популярними та касовими, як правило це екранізації. Найбільш відомі це трилогія "Голодні ігри", "Інтерстеллар", "Дивергент", "Той, що біжить по лезу 2049", "Крізь сніг", "Судна ніч", "Дитя людське" та інші.

Культурі постмодерну притаманні такі тенденції, як межовість, синтез, гібридність, комбінування, що сприяє творенню нових форм та жанрів у культурі та мистецтві. Базою для вивчення теми антиутопії та антиутопічного мислення в добу постмодерну стали праці М.Бахтіна [12], Ж.Бодрійяра [17], Ю.Лотмана [56], Ж.Лакана [50], М.Фуко [85], С.Жижека [34],[35],[103], Ж.-Ф. Ліотара [55]. Зазначимо, що як правило досліджуються утопічні ідеї та утопічне мислення, і в працях досліджуються негативні тенденції розвитку антиутопічні, як противага утопії.

Звертаючись до теоретичної бази з документалістики, перш за все необхідно відзначити перші фільми “Прибуття потягу”, “Политий поливальник”, “Вихід з фабрики” братів Люм’єрів у 1895 році, саме з них почалося існування кінематографу та зародження його виду - документального кіна. Базовими вважаються надбання Р.Флаєрти, Д.Вертова, Дж.Грірсон.

Аналізуючи джерела, що вивчають історію аудіовізуального мистецтва та становлення документалістики можна розподілити на декілька частин. До першої частини відносимо джерела культурологічного та мистецтвознавчого характеру: Б. Балаш, який вивчав етапи розвитку та надбання кінематографу [8]; А.Базен розкривав методи кінематографу та його цінності [7]. Звернемося до сучасників, які вивчають історію кінематографа - З. Алфьорової [2], К. Разлогова [108], А. Красінського [48].

До другої групи віднесемо джерела, які розробляють питання кіномови документального кіно. Це праці М. Рабігера “Режисура документального кіно” [68], Г.Франка “Карта Птолемея” [31] та інших.

До третьої групи віднесемо художні джерела або фільми. Для кожного розділу було обрано комплекс фільмів. У другому розділі було досліджено екранізації фільмів-антиутопій, а саме “Голодні ігри” Г.Росс, “Той, хто

біжить по лезу 2049” Д.Вільньова, “Інтерстеллар” К.Нолан. У третьому підрозділі досліджено антиутопічні документальні фільми “Смерть робітничого” М.Главоггера, “У проміннях сонця” В.Манського, “Погляд тиші” Д.Оппенхаймер, “Правда Сноудена” Л.Потрайс, “Океани” Ж.Перрен.

Аналіз фахових джерел з теорії та практики розвитку документального кінематографу дозволяє стверджувати, що наразі проблема антиутопії в документальному кінематографі практично не досліджувалась.

1.2. Методологія дослідження

Методологічною основою дослідження є комплекс наукових підходів і методів, застосування яких уможливило уникнути фрагментарності щодо вивчення зазначеної проблеми. Застосування *мистецтвознавчого* та *культурологічного підходів* дозволили розкрити сутність та особливості антиутопії в сучасній кінодокументалістиці.

На культурологічному рівні в роботі досліджується явище антиутопії в сучасній культурі, аналізуються культурні та соціальні чинники появи викривлених (катастрофічних) уявлень про майбутнє людства та особистості. Ідеї, які фундують науковий дискурс цієї проблематики, містяться у працях Б. Ланіна [51], В. Чалікової [91], Ж. Бодрійяра [17], М.Бахтіна [12]. Тема антиутопізму в сучасному науковому дискурсі постає у сферах літератури, соціології, філософії, культурології, філології. Це М. Шадурський [93], О. Козьміна [45], Б. Ланін [52], О. Жолковський [33], В.Чалікова [90].

На мистецтвознавчому рівні популяризація цього жанру тісно пов'язана з літературними працями Є.Замятіна [36], О.Хакслі [86], Дж. Оруела [63], Р. Бредбері [18], які згодом були екранізовані практиками кіно М. Редфордом, Ф.Трюффо, Л.Лібманом. Антиутопізм в аудіовізуальному мистецтві вивчався Г. Й'єффетом [38], С. Жижеком

[34],[35],[103], Д. Рашкоффим [72], М. Роулэндсом [74]. Можна констатувати, що антиутопізм у документальному кіно як явище не отримав всебічного огляду у сучасному науковому дискурсі.

Складність об'єкту та предмету дослідження вимагає інтегрального наукового інструментарію дослідження. На підставі висунутих завдань дослідження було обрано наступний методологічний інструментарій.

Відповідно методологічну основу дослідження становлять такі загальнонаукові методи аналізу:

- метод системного аналізу - для формування уявлення про антиутопію як певну систему постмодерного і пост- постмодерного мислення;
- метод генетичного аналізу - для виявлення генетичних зв'язків антиутопію як системи мислення в культурі і мистецтві, виявлення сутнісних смислів та змістів жанроформи антиутопію в документалістиці;
- метод семіотичного аналізу - дослідження кінематографу, як знакової системи, аби виявити його мову.
- метод порівняльного аналізу - для порівняння жанру антиутопію у літературі та ігровому кінематографі, та у ігровому і неігровому кіно;
- для формування понятійного апарату дослідження був використаний метод термінологічного аналізу;
- для художньої інтерпретації жанру антиутопію у сучасній документалістиці було використано метод герменевтичного аналізу.
- метод текстуального аналізу був застосований для встановлення специфічних ознак у документальних фільмах, аби виявити образно-символічні змісти та режисерські, операторські та звукорежисерські стратегії побудови антиутопічних документальних фільмів.

Спеціальні методи аналізу були використані при дослідженні антиутопії як жанру сучасної кінематографічної документалістики:

- метод морфологічного аналізу дозволив виявити морфологію сучасної документалістики та її новітні жанрові утворення;
- метод образно-стилістичного аналізу дозволив дослідити зазначені художні особливості зазначеного жанру;
- метод аналізу візуального матеріалу був застосований при роботі з конкретною фільмографією з зазначеної проблеми.
- метод текстуального аналізу був застосований для встановлення специфічних ознак у документальних фільмах, аби виявити образно-символічні змісти та режисерські, операторські та звукорежисерські стратегії побудови антиутопічних документальних фільмів.

У роботі був задіяний метод Ріка Олтмена синтаксисо-семантичного аналізу, він дозволяє проаналізувати жанр, виявити не тільки наративні особливості, а й властивості, притаманні власне кінематографу. Концепція дослідження полягає в аналізі жанру через складові синтаксичні та семантичні, де синтаксис - це базові риси, притаманні всім фільмам, які підпадають під певний жанр, а семантика - це змінний набір рис. Сам Рік Олтмен вивів по п'ять рис в кожному з рівнів, в якому:

Семантичний рівень:

- Формат;
- Довжина;
- Персонажі;
- Гра акторів;
- Саундтрек.

Синтаксичний рівень:

- Стратегія;
- Пара і розповідь;

- Музика і розповідь;
- Розповідь і музичний номер;
- Зображення і звуковий ряд [100].

У нашому дослідженні заявлених рис недостатньо, аби виявити повний набір ознак та особливостей антиутопічного документального кінематографу ми розширили їх згідно з нашими потреба.

Фільм, як художня форма та витвір мистецтва завжди має ідею, тобто вищий сенс, що повинен зрозуміти глядач. Отже, у такому разі фільм глядачу щось повідомляє та комунікує з ним, а отже в ньому можна виділити зміст (ідею) та абстрактну систему, яка дозволяє акт комунікації. Під абстрактною системою ми розуміємо набір унікальних ознак, притаманних антиутопічному документальному фільму (морфологічні ознаки, типологію, естетику та ін.) або мову. Наш аналіз базується на розщепленні твору на елементи, окремому їх вивченні, але хочемо зазначити, що “інформація (зміст) не може існувати або бути переданою поза рамками структури” [10, с.19]. Таким чином, методика вивчення окремо ознак антиутопічного документального кіна необхідно розуміти як загальний комплекс (ідей) який не існує поза межами своєї структури. “Саме вивчення того, що ж означає “мати значення”, що таке акт комунікації і яка його суспільна роль, і складає сутність семіотичного аналізу” [10].

Отже, сутність культурологічного дослідження полягає у структурно-функціональному підході до аналізу антиутопії в документалістиці, яка має літературну першооснову. Семіотичний підхід до вивчення антиутопічного документального фільму дозволив виокремити системи, що схожі на мовленнєві, але притаманні виключно кінематографу. Дослідити фільм як єдину структуру, в якому нерозривно існують зміст та художні особливості і поза нею вони не мають ту ж цінність, яку несуть в системі.

Методи мистецтвознавства дозволили всебічно проаналізувати ознаки предмету з точки зору наповнення літературного та аудіовізуального простору.

М.Каган [40] аналізував внутрішню побудову мистецтва, та визначив за його формоутворенням три класи: просторові, часові, просторово-часові. Кінематограф же інтегрує в собі всі ознаки і стає новим, синтетичним видом мистецтва. Ознаки документального кіно вже активно використовуються у ігровому кіно. Завдяки набору цих ознак та стилістично-композиційних елементів документальне кіно може асимілюватися з іншими видами кінематографа. Ми використали формальний метод аби виявити саме специфіку жанроформи антиутопії в документальному кінематографі. Акцентуємо увагу на таких інструментах дослідження, як формат, символ, драматургічна організація, композиція, образний ряд. Цей метод уможливив проаналізувати матеріал у сучасному аудіовізуальному просторі професійно.

Визначаючи морфологічні основи жанроформи антиутопії в документальному кіно доречним буде застосувати методу інтерпретації твору. Такий метод направлений на аналіз твору в контексті логічних зв'язків художньо-естетичної діяльності і культури.

Отже, для вивчення об'єкту та предмету дослідження на основі культурологічного та мистецтвознавчого підходів було застосовано загально-наукові методи дослідження та спеціальні.

1.3. Понятійний апарат та гіпотеза дослідження

Дослідження понятійного апарату зазначеної теми обумовлено метою та завданнями дослідження.

Існує безліч понять та трактувань поняття “документальне кіно”, його функцій та призначення, це зумовлено завданнями, які поставали перед документалістикою з моменту її зародження. Першочергово єдиним видом документалістики була хроніка, що за аналогією майже не

відрізнялась від фотохроніки. Перші зміни в ній відбулися завдяки Жовтневій революції, змінилася назва хроніки на соціальну хроніку, яка була засобом політичної інформації. Наступний етап зумовлений відходом від подієвого підходу до життєвого матеріалу, та пошуком нових форм. Її знайшов Д.Вертов і поняття хроніка було вже недостатнім, тому з'явився термін “документальне кіно”.

Одним з трактувань документального кіно належить А.Тарковському “Кінематограф повинен фіксувати життя її ж методами, оперувати образами реальної дійсності” [77, с. 204].

Р.Клер визначав цей термін так “... Документальні фільми, мабуть готують народження фільма, який буде створений лише з одних тільки зображень і нічим не буде забор'язаний іншим мистецтвом [44, с.49] ... фільми документальні це прості рухливі фотографії, що відображають дійсність [44, с.85]”.

Для Д.Вертова “мистецтво кіно складається перш за все в умінні бачити і документально показувати життя в його розвитку, в боротьбі нового зі старим” [30, с.147].

В.Пудовкін стверджує, що “кінематограф збирає елементи дійсності для того, аби створити з них нову дійсність” [68, с.54]. У “Нарисах теорії кіно” Гінзбурга С., який досліджує досвід провідних майстрів мистецтва і історію створення художніх творів визначає, що “Правда документального фільма визначається історично-об'єктивним відбором кіноспостереження, що має в своїй основі достовірне розуміння ходу розвитку історичного процесу Документальне кіно, лишаючись строго документальним за своїм матеріалом, здатно також передавати правду дійсності , як і спотворювати її” [30, с.160]. За думкою З. Кракауера є розмежування між “реалістичним” спрямуванням та “створеним”: мається на увазі існування двох шкіл - Люм'єра та Мельєса. “Фільми Люм'єра ... точно і безперечно виражають істину задачу кіно. Кіно - це динамізм фізичного життя в його

проявах, це динамізм натовпу та його хвилювань” [5, с.272]. Досліджуючи кіноісторію З.Кракауер зазначав, що “Гріффіт не обмежувався зображенням життя, таким, яким воно є, а перед Г.-В. Пабстом не стояло ніякої іншої цілі”, ця теза підтверджує наявність декількох підходів до створення документального фільму [48, с.173].

М.Рабігер у книзі “Режисура документального кіно” також аналізує поняття документальне кіно, документальний фільм і вважає, що це “кут реальності через призму людського характеру. ... тобто документальний фільм розглядає реальність з точки зору особливостей людського сприйняття” [68, с.16].

Дж.Грісон визначив кінодокумент, як “творчу інтерпретацію дійсності” [56]. А Д. Вертов передбачав “... майбутнє документального кіно заснованого на широкій фіксації фактів і організації їх засобами монтажу у осмислені кіносюжети, нариси, фільми, які повинні нести глядачу не неупереджену інформацію, а цілеспрямовано діяти на його свідомість, емоційно його заряджати” [32, с.70]. Д. Вертов був близький до істини. Такі документальні фільми дійсно з’явилися і отримали назву - креативна документалістика. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі креативну документалістику позначають як вид, напрямок або підхід, та досі немає чіткого визначення. Це загальний термін на позначення незвичних або “неформатних фільмів”. Креатив - це творча, новаторська діяльність. У нашій роботі будемо розглядати цей термін, як напрямок у аудіовізуальному мистецтві, в якому застосовується креативний підхід в створенні екранного твору.

М. Ренов же виокремлює, що документальне кіно ділиться на чотири модальності:

- Виразити
- Розслідувати або аналізувати
- Запевняти або просувати

- Фіксувати, розкривати або зберігати [106].

Звичайно, що таке розмежування умовне, і один фільм може містити домінуючу та другорядні модальності. М.Рабігер склав таблицю з найпоширенішими жанрами неігрового кіно та визначив наявність головних модальностей в них [68], (Мал.16).

Б.Ніколса у “Вступі у документалістику” поділяв неігрове кіно за категоріями :

1. Поетичне
2. Репортажне
3. Пояснювальне
4. Рефлексивне
5. Залучаюче
6. Перформативне [105].

А от Е.Барноу у “Історії нехудожнього фільму” класифікує документальне кіно за його функціями, він виділяє наступні:

- 1) Адвокат
- 2) Горнист
- 3) Репортер
- 4) Пророк
- 5) Поет
- 6) Сподвижник
- 7) Дослідник
- 8) Промоутер
- 9) Хронік
- 10) Партизан
- 11) Оглядач
- 12) Живописець
- 13) Обвинувач [101].

В дослідженні був використаний термін «креативна документалістика» як різновид неігрового кінематографу. Це напрямок у документалістиці, в якому застосовується креативна побудова композиції, новаторські прийоми та незвичайне авторське втілення задуму. Головний принцип у таких фільмах - відвертість у зйомці реального життя і оголеність почуттів. Креативну документалістику неможливо позначати як жанр, адже вона може бути з елементами драми, комедії або трагедії; не є окремим видом кінематографу, адже входить до загального виду - неігрове кіно. Звернення до креативної документалістики не є випадковим, адже інтерес до незвичайних документальних фільмів зростає, а це спонукає авторів шукати нові і нестандартні шляхи втілення свого задуму.

Повертаючись до теми дослідження, необхідно надати визначення терміну «антиутопія», для цього звернемося до ширших понять, а ніж трактувань антиутопії, як жанру літератури. Перш за все у соціології, як метод пізнання та передбачення дійсності та філософії.

В.Філатов у статі вивчав “антиутопію”, як можливість трактування дійсності і надав цьому терміну наступне визначення: “Антиутопія, метод пізнання та передбачення, де моделювання сценарію майбутнього поєднуються з критичним осмисленням теперішнього” [82, с.84].

За М.Білоковильським, «антиутопія - це критична розповідь про соціум, яке побудовано згідно з утопічними принципами, яке зберігає всі характерні для утопії прийоми, але суттєво змінює ракурс розглядання соціуму: не претендує на розмову про соціум від імені всього соціуму, а виокремлює небезпечну, з точки зору автора, тенденцію, яка будучи поширена на все соціальне ціле, стає об'єктом аналізу антиутопічного твору» [13, с.16-17]. Це трактування соціальної філософії.

Американський дослідник Г.Морсон визначив “антиутопію”, як антижанр “Особливий вид літературного жанру - антижанр ... Специфіка антижанрів в тому, що вони встановлюють пародійні відносини між

антижанровими творами і традиціями іншого жанру, висміюваного жанру” [60, с.233].

Е. Баталов вважає, що “антиутопія” утворилась внаслідок негативної утопії. Баталов розрізняє антиутопію та негативну утопію, де остання - це зображення небажаного світу, при чому негативна утопія може бути або не бути контрутопією [11]. “Антиутопія не просто суперечка з утопією. Це радикальне заперечення утопії: заперечення навіть можливості побудувати досконале суспільство, і значущості орієнтуватися на втілення ідеалу, який би мав загальнозначущий характер” [11, с.157].

Е. Фромм вважає, що “антиутопія” або негативна утопія протистоїть утопії та виражає “відчуття безпорадності і безнадійності сучасної людини схоже на те, як раніше утопія виражала відчуття самовпевненості і надії людини, що жила у післясередньо-віковий період” [102, с.259].

З Г. Морсоном погоджується В. Чалікова “Антиутопия —это карикатура на позитивную утопию, произведение, задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще” [91, с.10].

О. Жолковський у своїй праці “Блукаючі сни та інші праці” вивчає інтертекст та нові варіації його прочитання, досліджує антиутопічні тексти. Він визначає, що “Антиутопія проникнена розчаруванням в ідеї суспільства, побудованого на раціоналістичному запереченні Бога, свободи, волі, протиріччя людської природи і т.д., проте береться забезпечувати суцільну гармонію” [33, с.173].

Також, для нашого дослідження необхідно надати визначення терміну “абсурд”. Під абсурдом ми розуміємо доведення до нісенітності якого-небудь положення тим, що логічно розвиваючи це положення, у підсумку приходять до безглуздості, яка явно викриває внутрішні протиріччя самого положення [69].

Науковою гіпотезою дослідження є припущення, що з процесом морфологічного трансгресування, на рівні жанроформи та її режисури, в документальному кінематографі виявляються ознаки ігрового кіно, а саме: риси антиутопії ігрового кінематографу проявляються в режисурі креативної документалістики (наявність катастрофи (проблеми), яка прогресуючи загрожує людству; наявність героя (їв), які не можуть вплинути на ситуацію, що склалась як ідеологічна, тощо).

Висновки до розділу 1

1. Дослідження історіографії та термінологічного апарату роботи дає підставу стверджувати, що в сучасному мистецтвознавстві існує нестача узагальнюючих досліджень з естетики документального кінематографу взагалі, і проблеми антиутопії, зокрема. Тематика наукової роботи зумовила розподіл джерельної бази дослідження на декілька груп, фундаментом яких стали загальнотеоретичні наукові твори з історії та теорії аудіовізуальної культури, кінематографа та його жанрів та видів. У джерелах було визначено що антиутопія досліджується у всьому світі як явище, як пізнання реальності та засобом мислення, і має безліч підходів до її аналізу в соціології, філософії, філології, кінематографі. Щодо кінематографу, було досліджено його історію виникнення та розвитку антиутопічного жанру в ігровому кіно. Було виявлено декілька джерел, а саме Г.Йеффет та К.Разлогов, які досліджують антиутопічні прояви в ігрових фільмах. Виявлено, що у теоретичних роботах, що спрямовані на дослідження документального кінематографу бракує робіт з антиутопії як такої.

2. Об'єкт та предмет дослідження обумовив його методологічний інструментарій. Завдяки культурологічному підходу проведено загальний аналіз предмету дослідження. Були застосовані методи системно-генетичного та структурно-функціонального аналізу. Використання зазначених методів уможливило формування уявлення про антиутопії як певну систему постмодерного і пост- постмодерного мислення та виявлення генетичних зв'язків антиутопії як системи мислення в культурі і мистецтві, виявлення сутнісних смислів та змістів антиутопії в документалістиці. Для дослідження особливостей жанру антиутопії в документальному кінематографі необхідно був застосований метод порівняльного аналізу. Цей метод дозволив порівняти ознаки антиутопії в

літературі та ігровому кінематографі, а потім порівняти ігрове та документальне кіно, встановити відповідності чи відмінності їх жанрових ознак. Важливим для нашого дослідження став метод семіотичного аналізу завдяки якому фільм вивчався як знакова система. Для художньої інтерпретації жанру антиутопії в сучасній документалістиці та глибшому аналізі місця антиутопії у аудіовізуальному просторі було задіяно метод герменевтичного аналізу. В роботі також було застосовано метод термінологічного аналізу для формування понятійного апарату дослідження. У роботі був задіяний метод синтаксисо-семантичного аналізу, який дозволив проаналізувати жанр, виявити не тільки наративні особливості, а й властивості, притаманні власне кінематографу. Завдяки мистецтвознавчому підходу був досліджений предмет дослідження. Спеціальні методи аналізу були використані при дослідженні антиутопії як жанру сучасної кінематографічної документалістики: морфологічного аналізу, образно-стилістичного, аналізу візуальних матеріалів.

3. Важливим аспектом для наукової роботи є дослідження термінологічного апарату. Встановлено, що наразі понятійний апарат аудіовізуальної сфери все ще не має чітких меж у науковому дискурсі, що робить предмет дослідження новим та актуальним для подальшої розробки морфології документального кіно. Виявлені інструментальні поняття: «креативна документалістика», «антиутопія», тощо, які дозволи сформулювати гіпотезу дослідження.

4. Концепція дослідження полягає в аналізі жанру через складові синтаксичні та семантичні, де синтаксис - це базові риси, притаманні всім фільмам, які підпадають під певний жанр, а семантика - це змінний набір рис.

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ЕСТЕТИКИ АНТИУТОПІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ

2.1 Антиутопія як доктрина сучасності. Антиутопічне мислення в мистецтві

У літературі ХХ-ХХІ століття простежується розквіт антиутопічних та постапокаліптичних творів. Цей інтерес зумовлений попитом суспільства на подібні історії, бо це зрозумілий, впізнаваний зв'язок з реальністю та дозволяє зробити прогнозування майбутнього. Перш за все вплив мали твори Е.Зам'ятіна [36], О.Хакслі [86], Дж.Оруела [63]. Але “така активізація жанру протягом останніх п'яти десятиліть зумовлена і тим фактом, що за своїми художніми ознаками антиутопія органічно відповідає світобаченню сучасної людини, втіленням якого у мистецтві є постмодернізм” [81, с.180]. Індустріалізація зруйнувала традиційні відносини між людьми, перетворивши особистість за висловом Х. Ортеги-і-Гассета у “людину маси” [62, с. 12].

Як писав Б. Ланін “Якщо не експлікувати жанрові ознаки антиутопії, то і самого жанру нема” [52, с.154]. Згідно з анатомією антиутопії Б. Ланіна, можна охарактеризувати антиутопічні прояви в літературі наступним чином:

1. Суперечка з утопією або утопічною думкою;
2. Псевдокарнавал (на відміну від класичного карнавалу, що змальований М.Бахтіним, в основі лежить амбівалентний сміх, а в основі псевдокарнавалу - амбівалентний страх. Страх завжди безумовний і абсолютний. Сутність страху в антиутопічному тексті заключається в створенні особливої атмосфери, яку прийнято називати “антиутопічним світом”);
3. Карнавальні елементи (проявляються у просторовій моделі- від площі до міста, так і в театралізації дії.)
4. Герой антиутопії завжди ексцентричний (він діє за законами атракціону, що стає сюжетним прийомом антиутопії. “Атракціон

стає ефективним як засіб сюжетоутворення саме тому, що в силу екстримальності утвореної ситуації змушує розкриватися характери на межі своїх духовних можливостей, у самих потаємних людських глибинах, про яких самі герої могли навіть не знати” [88, с.200]);

5. Ритуалізація життя (конфлікт у даному випадку виникає тоді, коли особа відмовляється від своєї ролі в ритуалі);
6. Чуттєвість та скабрєзність (Пристойність героя та безучасність свідчать про наявність його особистого приватного життя, що неможливе в умовах антиутопії. Тому пропагується скабрєзність у всьому (штучне запліднення), та викривлено виглядає “дозволена” любов);
7. Алегоричність (завуальовано реалізує інтереси певних груп, стає впізнаваною пародією на відомих діячів, шаржує соціальні стигми, тощо);
8. Утопію і антиутопію неможна не порівнювати. (їх відмінності можливо відстежити лише порівнюючи);
9. Антиутопія і наукова фантастика (антиутопія використовує фантастику як прийом);
10. Антиутопія зичить у наукової фантастики трансформації часових структур (прийом “погляд у майбутнє” зумовлений продемонструвати неминучість та закономірність розвитку подій, що описуються);
11. Простір антиутопії завжди обмежений (по-перше простір завжди замкнений; по-друге - розміщений вертикально; по-третє - архетипічний конфлікт гори та низу);
12. Страх є компонентом антиутопії та формує його внутрішню атмосферу.

Утопічні ідеї створення рівного суспільства відходять на другий план, нова людина більше не тяжіє до неосяжних утопічних просторів, а

навпаки, конструює можливі варіанти розвитку людства. Це пов'язано з науково-технічним прогресом, нові знання дали поштовх до роздумів про майбутнє, це породило страхи, такі як поглинення комп'ютерами світу, втрата сакрального, духовного в людині. “Що відбувається з людиною нового часу?” - ставить питання Р.Гвардіні, та відповідає “Людина збентежена, вибита з колії та вразлива до сумнівів і питань. З невідомою раніше силою прокидаються первісний ефект: страх, насильство, жадібність, бунт проти порядку. ... Можливість досягти згоди з собою і впоратися з питаннями свого буття раніше забезпечувалась надійність старого традиційного стану світу; тепер вона зникає ” [28].

Відображення антиутопічної картини у постмодернізмі можна простежити у ознаках самого постмодерну, які самі по собі антиутопічні - “глибинне розчарування у навколишній дійсності, культ свободи особистості, критичний аналіз здобутків минувшини і сучасності в усіх сферах людського існування” [81, с.180].

Вважається, що першим сформував концепції постмодернізму Ж.Ліотар, який стверджував, що людина ділить час не тільки на епохи, а відчуває час і себе в ньому парадоксально, не всеосяжно. Кожному часу властиві свої ідеали, відтворена своя картина світу. Світобачення реалізувалось довгий час через утопічне мислення, та з початком ХХ століття відбулось переосмислення. Відтепер песимістичне світобачення (мається на увазі антиутопічне) та сама характеристика доби постмодернізму. Аналізуючи працю Ж.Бодрійяра “Симуляція і симулякри” для нашого дослідження цікавим та актуальним є теза “Симуляція - ... породження моделей реального без оригіналу та реальності”. Ця теза дозволила нам обґрунтувати гіпотезу та пояснити дифузю антиутопії з документальним кіно. Ж.Лакан [50] зазначав, що людина трапила у павутину між “бажаннями” та “неможливим реальним”, це означає, що наші бажання ніколи не будуть реалізовані повністю, тобто

зможуть існувати довгий час. Головна теорія Ж.Лакана ґрунтується на ідеї “Дзеркала”, коли людина бачить себе у дзеркало, вона усвідомлює себе та відбувається розкол, між існуючим реальним та ідеалом, до якого крокує людина. Бажання не стануть реальними через “...розповсюдження популярної культури, дурних телевізійних розваг, безглузлого споживання і т.д., щоб перетворитися ... у легкокерований натовп, нездатний до серйозної рефлексії і твердої моральної позиції” [34].

Слідуючи за думками науковців ми можемо зробити висновок, що “неможливе реальне” - це і є симулякри і симуляції, яких не існує в реальності. У ХХІ столітті не було зміни поглядів з утопії на антиутопії, відбулись зміни у соціо-культурних відносинах та установках (дві війни, індустріалізація, колективізація, масова культура). Жанр утопії трансформувався в антиутопію через процеси глобалізації, розвиток мас-медіа, які створюють симулякри, які неодмінно стають об’єктом загального бажання. Люди існують у псевдореальних бажаннях і потрапляють у об’єктиви документалістів, які, як колись натуралісти відтворюють дійсність. “... на нашому власному підкоренні інтегральним технологіям, пригнічуючій віртуальній реальності, фактичному господству мереж та програм, які вже окреслюють інволюційний, старіючий профіль людського роду взагалі. Людського роду, що став “глобальним” [103, с.22].

Хитке становище сучасного суспільства, відсутність чіткого напрямку та стратегій розвитку у майбутньому призвело до ескейпізму, це життєва філософія, концепція якої базується на втечі від реального. Філатов І. у своїй праці “Антиутопія ХХ століття як метод передбачення майбутнього” виявив *функції антиутопії з точки зору рефлексії автора над дійсністю і його осмислення її у творі:*

- функція рефлексії: в першу чергу це осмислення її автором у творі, в контексті сприймаючої їм історичної дійсності. Рефлексія також

здійснюється над феномен соціального часу. ... У антиутопії рух соціального часу після затвердження “ідеального суспільства” триває, а предметом вивчення є його направленість - в умовах, коли раніше спрямовані на досягнення утопії сили суспільства не знаходять собі адекватного застосування або перерозподіляються у невиробничій сфері. А це у кінці призводить до дестабілізації системи суспільства утопії або загибелі [82].

-пізнавальна функція: пізнання суспільства та його побуту, вимір системи цінностей. Підвищену зацікавленість антиутопія проявляє до вивчення психології особистості;

-прогностична функція: протягом всієї своєї історії антиутопія виступала як специфічна, ціннісно-орієнтована форма соціального прогнозу;

-ідеологічна функція: відображає і пропагує бачення проблеми з певною авторською точкою зору. Антиутопія, як правило, виражає консервативну або загальнолюдську-гуманістичну ідеологію;

-охоронна функція: протидіє пошуку моделі нової поведінки, тобто в антиутопії зазвичай міститься заклик до протидії зусиллям реформаторів. [82].

Отже, антиутопічне мислення - породжено симуляційними бажаннями через процеси глобалізації та масовізації, притаманними добі постмодернізму. Антиутопічні тенденції у культурі обумовлені її провідною роллю у процесі сприйняття дійсності автором, які рефлексуючи на історичний час відтворюють та інтерпретують його дійсність. Стає необхідно встановити в наступному підрозділі виявити ознаки антиутопічної естетики, які притаманні ігровому кінематографу.

2.2 Ознаки антиутопічної естетики в ігровому кінематографі

Для аналізу проявів антиутопічної естетики в ігровому кінематографі необхідно охарактеризувати основні прояви антиутопії в літературі.

Отже, маючи ряд ознак, що характеризують антиутопію в літературі проведемо аналіз ігрових фільмів-антиутопій та визначимо естетику.

Антиутопічну естетику об'єднує ряд синтаксисо-семантичних елементів, які у купі виявляють макро- і мікро рівні наративу. Синтаксисо-семантичний метод аналізу оповідних структур, який використовується в дослідженні, належить Р. Олтмену. До семантичних ознак дослідник відносить змінні позиції, притаманні антиутопії, в залежності від уїбридних творень антиутопії з триллером, бойовиком, драмою, тощо. А синтаксичні ознаки постають константою, вони притаманні будь-якому антиутопічному фільму.

Аналізуючи списки фільмів-антиутопій [111] для аналізу ми обрали найкасовіші фільми з найвищою глядацькою оцінкою, відзняті в період з 2006 року по 2019 р та стали культовими фільмами нашого часу. А саме “Той, що біжить по лезу 2049”, “Голодні ігри”, “Інтерстеллар”.

Було сформовано *типологію на змістовному макро рівні*, а саме

1. Соціальні “Той, що біжить по лезу” (а також “Дитя людське”, “Еквілібріум”)
2. Політичні “Голодні ігри” (а також “Дивергент”, “Таємниця семи сестер”, «V — значит вендетта», “Облівіон”)
3. Екологічні “Інтерстеллар” (а також “Крізь сніг”,)

Розглянемо можливі семантичні ознаки, притаманні антиутопії в художньому кінематографі.

Почнемо з *формату* фільму. Маємо на увазі технічну довжину стрічки та бінарні утворення жанру “Антиутопія/Трилер”, “Антиутопія/Бойовик”, “Антиутопія/Наукова фантастика”, “Антиутопія/Фантастика”, тощо. Така бінарність обумовлена добою постмодерну, якому притаманна гібридність, розмиття границь жанрів та їх компіляція. Так на думку В.Вельша “Установка на плюралізм - головна відмінна риса постмодерністського напрямку в культурі, вона веде до краху Цілого, що

проявляється у заохоченні різноманітності, множинності” [22]. Бінарних утворень у антиутопії немає з такими жанрами, як мелодрама, мюзикл, біографічні фільми, вестерн, музика, спорт. Тому що, зазначені фільми належать до іншої морфологічно-видової категорії. Зазначимо, що антиутопія містить у собі елементи постапокаліптики, кіберпанку, соціальної фантастики, утильпанку. Впровадження елементів зазначених жанрів реалізує функції, які застосовуються і викривають сутність і зміст антиутопії. У даному випадку вони являють собою інструментарій для антиутопічних фільмів.

Довжина. Фільми-антиутопії завжди повнометражні, це зумовлено тим, що у короткометражному фільмі неможливо продемонструвати суть проблеми, показати атмосферу та розкрити характери персонажей, їх мотиви та досягнення конкретної мети, шлях боротьби, тощо.

Протагоніст. Головний герой – це людина з маси, яка так само як і інші персонажі, він виконує регламент, встановлений Антагоністом. Спочатку він погоджується з запропонованими умовами, але потім проживає трансформацію протягом усього сюжету. Конфлікт зароджується у момент незгоди героя з соціальним устроєм.

Антагоніст і навколишній світ. Це група людей або одна людина, наділена владою та має вплив на усі сфери життя Персонажей. Спочатку їх влада тотальна та непорушна.

Персонажі. Другорядні персонажі не виділяються з загальної маси, вони живуть в утопічному світі та підкорюються державі.

Оповідь. Історія розгортається у конкретній державі, границі якої чітко окреслені, вона має свій уклад життя та слідує утопічним ідеям (Мал.58). Оповідь завжди розгортається завжди у майбутньому Її мешканці згодні з політикою держави та виконують задані їм функції. У такому соціумі з’являється людина (протагоніст), яка мислить інакше, та приходить до висновку, що державний контроль та їх ідеї - не сприяють покращенню

життя соціуму. Тож, головний герой протидіє системі, яка втілюється у Антагоністі-герої або Антагоністі-державі. Навколо ідей протагоніста формується коло однодумців, які підтримують його. Антиутопія - це завжди опис майбутнього, та аналіз склавшого режиму.

Завершується антиутопія перемогою вищої ідеї, і не завжди це вирішення основного конфлікту. Антиутопія завершується вирішенням надзадачі.

Гра акторів. У фільмах-антиутопіях від акторської гри вимагається максимальна реалістичність, адже перед головними героями стоїть складна задача довести, що людству загрожує небзпека, або соціум опинився у критичній ситуації свого розвитку. Тож, глядач повинен перейнятися проблемами героїв, та повірити в реалізацію їх ідей. У фільмах-антиутопіях застосовуються трюки та елементи бойовика, тобто бійки. Це вимагає від акторів навичок боротьби, каскадерства та роботи з піротехнікою.

Прийом наративу. Основним двигуном наративу є руйнація сталої системи, яка реалізується головним героєм шляхом виведення із строю основних важелів впливу Антагоніста.

Саундтрек. Не займає головну роль в оповіді, як правило, – це популярний мотив, або сторений на замовлення музичний супровід, який у подальшому буде асоціюватися у глядача з фільмом.

Атмосфера. Фільм побудований так, аби глядач відчував напругу та вболівав за героя. Це підкріплюється очевидно не справедливим устроєм, та абсурдністю ситуації в якій він опинився. Глядачу запропоновано протиставлення добра і зла, в якому необхідно, аби ідея та ціль героя перемогли. Режисери часто звертаються до метеорології, яка також підкріплює антиутопічні мотиви. Це може бути дощ, сніг, туман, пилові бурі тощо.

Локація. Дія відбувається у місті майбутнього, яке предстає нам у вигляді багатоповерхівок, і окрім них немає нічого живого (природнього), місто

насичене галограммами, інтерактивною рекламою, а люди пересуваються на дронах, що літають (Мал.59,60). Або, дія розгортається у штучному просторі, який повністю підконтрольний Антагоністу, та він встановлює правила цього штучного світу (“Голодні ігри”, влада поміщає гравців у штучний світ, який вона може змінювати чи додавати елементи). Місце дії чітко окреслене, але це може бути будь-де, наприклад у фільмі “Крізь сніг”, дія відбувається у потязі, що рухається по коліям.

Колір. У фільмах-антиутопіях превалює комплементарна кольорова схема. За основну кольорову схему візьмемо схему запропоновану І.Гете (Мал.1.1) [58]. Комплементарна кольорова схема - це схема, в якій два кольори поєднуються тоді, коли знаходяться один напроти одного у кольоровому колесі. Це пов'язано зі сприйняттям комбінації кольорів глядачем. Для глядача буде гармонічним поєднання холодного та теплого кольору. Сучасний кінематограф тяжіє до так званої корекції “Orange&Blue”. Тобто, комбінація помаранчевого та блакитного (синього) кольору. Це зумовлено тим, що передньоплановий об'єкт, частіше, є людиною. А вона у кольоровій палітрі проявляється як об'єкт помаранчевого кольору. Тому фон роблять блакитним, він виступає як протилежний на кольоровій схемі колір.

Але, є фільми, в яких колір є акцентом. Так наприклад у фільмі “Той, що біжить по лезу” є акцентний колір - жовтий. Він є у кожному кадрі, він лейтмотивом пронизує оповідь (Мал.55,56,57). “Жовтий - викликає неймовірне потрясіння і зберігає цей вплив до відомого ступеню потемніння” [58, с.353].

Синтаксичний рівень

Наративна стратегія. Звернення антиутопії до фантастики, хоча не є її різновидом. Фантастика у даному випадку має певні функції:- розкрити кризову (Абсурдну) ситуацію, в якій опинилося людство; - дати художній прогноз суспільству.

Герой та оповідь. Для аналізу героїв звернемося до теорії архетипів К.Юнга, який пояснює архетип, як “першообраз, що проявляється через образ чи символ, який являє собою “архаїчні образи, в незалежності від зовнішнього сприйняття” [108]. Згідно з його думкою, усі образи, які ми бачимо являються типовими та мають незмінний набір ознак, притаманних певному об’єкту чи предмету. Наділяючи певними ознаками об’єкт, суб’єкт їх зчитує та звертається до свого попереднього досвіду (до емпіричного) та узгоджує образ з першообразом. Тож, базуючись на теорії К.Юнга, ми можемо співставити образ протагоніста антиутопії в літературі та дослідити його набір ознак в ігровому кіно. Зазначимо, що К.Г.Юнг розрізняє два архетипи, які мають свою підсистему, а саме - Аніма і Анімус, як прояв жіночого та чоловічого, від них виходять підсистеми, наприклад Аніма (матір, героїня, дитина тощо), Анімус (Герой, Воїн, Шут та ін).

Для виявлення характерних рис, звернемося до першої антиутопії нового часу Є. Замятіна “Ми” [36]. Ознаки головного героя:

1. Герой знаходиться у загальній масі, відсутнє власне “Я”;
2. У героя є власний номер;
3. Час та дія героя чітко регламентована державою;
4. Пізнання себе, як людини, з інакшим поглядом на утопічні ідеї держави, протест;
5. Пошук або долучення до своїх ідей однодумців, бунт проти порядку;
6. Перемога або поразка ідей головного героя, але еволюція яку пройшов герой залишиться його невід’ємною частиною.

Отже, згідно з переліком архетипів К.Юнга, можна зробити висновок, що це архетип “Маленька людина” та “Герой”. У даному випадку, відбувається трансформація героя від одного архетипу до другого. Для Антагоніста, Герой виконує архетипічну роль Дитини, яку

необхідно доглядати, але вона має і іншу сторону - бентежність, спонтанність, неухважність до соціально-важливого.

Натомість у кінематографі ХХІ столітті постають риси страждаючого героя у жорсткому соціумі, набуваючи міфологічні риси. “... повне пригнічення всього непередбачуваного, що уходить коріннями за психологічне, часові або просторові межі держави. Така диктатура соціального “Понад-Я” означає, звісно, не гармонію, а сховане розщеплення особистості, що стає явним, коли у Героя антиутопії починаються пошуки” [33]. Подолати таку ситуацію намагаються персонажі, архетипічно близькі герою - “маленька людина” і герой-праведник. Героїні, в образах яких знаходять втілення жіночий архетипічний першообраз, опиняються здатними трансформувати оточуючий світ, повертаючи в нього гуманістичні ідеали [94].

Антагоніст та оповідь. Для аналізу негативного персонажу звернемося до розширеної типології архетипів, яку запропонували послідовники теорії К.Юнга, К.Марк та К.Пірсон. Вони виділяють такий архетип, як “Правитель”. Згідно з К.Марк та К.Пірсон, “Правитель” - це той, хто бере на себе відповідальність; живе згідно з власними критеріями цінностей [57]. Доповнюючи це поняття та накладаючи на антиутопічні твори в літературі і ігровому кіно, додамо, що це лідер, який встановлює власні правила, та наділяє себе ексклюзивними властивостями, з якими погоджується суспільство. Такий архетип не обов’язково виступає у якості конкретної людини, у антиутопічних творах таку роль часто виконує Держава. Головне бажання такого архетипу - це тотальний контроль. Ціль - утопічна ідея кращого устрою суспільства. Найголовніший страх - втрата контролю, анархія. Але такий архетип має інший бік, через власний страх, “Правитель” схильний до тиранії, маніпуляцій та авторитарності. Приклади з літератури: Є.Замятін “Ми” [36], Дж.Оруел “1984” [86], Р.Бредбері “451 градус по Фарінгейту” [18] тощо. Приклади з художнього

кінематографу: “Той що біжить по лезу”, “Голодні ігри”, “Крізь сніг”, “Дитя людське” тощо.

Особливості наративу. Згідно з думкою Дж.Оруела, антиутопія стає можливою лише після того, як “утопія була дискредитована”. Глядач виявляє і пізнає антилюдське та антиіндивідуальне в утопічній системі через внутрішній стан героя. Саме завдяки його відчуттям, виявляється антиутопічне в утопічному устрої держави.

Персонажі. Інші персонажі антиутопії повинні виконувати у антиутопічному творі певну функцію, а саме:

- вести регламентоване життя, згідно з позиціями держави (“Таємниця семи сестер”);
- мати номерний знак (“Той, що біжить по лезу”), або ім’я, що присвоєне людині згідно з його функцією в суспільстві, рідше - власне ім’я (“Голодні ігри”);
- визнавати владу державу, та розділяти її ідеї (пропагувати їх);
- бути в опозиції з протагоністом.

Бінарні позиції. “Соціум/Система”, “Держава/Я”, “Життя/Смерть”, “Рівність/Мессія”, “Щастя/Регламент”

Цілепокладання. Відчуття страху.

Музика та оповідь. Додає напруження музичний супровід, як правило, це звуки, рідше - мелодія.

Провевши синтаксисо-семантичний аналіз, узагальнимо його на прикладі ігрових фільмів-антиутопій.

“Той що біжить по лезу”, “Голодні ігри”, “Інтерстеллар” - можна вважати фільмами-антиутопіями за такими ознаками:

Семантичний рівень:

1. Формат. Фільми жанру антиутопії - гібридні. Містять елементи фантастики, кіберпанку, бойовика, психологічної драми, триллера,

наукової фантастики. Не проявляється у комедіях, мелодрамах, мюзиклах, біографічних фільмах.

2. Довжина. Завжди - повний метр
3. Протагоніст. Людина із системи
4. Антагоніст та навколишній світ. Керуюча верхівка або людина, що має владу. Завжди - надсила, яку на перший погляд неможливо перемогти.
5. Персонажі. Сіра маса, виконує свою функцію без вагань
6. Оповідь. “Центральний конфлікт розгортається між рядовим Героєм і одним з правителів - Інквізитором і доповнює внутрішнє протиріччя кожного з них” [33].
7. Гра акторів. Комбінація реалістичної гри та виконання складних трюків
8. Прийоми наративу. Зламати систему
9. Саундтрек.
10. Атмосфера. Сіра погода (дощ, сніг, туман, суховій)
11. Локація - місто майбутнього, чітко відмежоване, як правило - немає живих елементів (їх повне знищення)
12. Колір - акцент на яскравий теплий колір в кадрі, але тотальний колір фільму - у переважно холодній тональності.

Синтаксичний рівень:

1. Наративна стратегія. Кризова (Абсурдна) ситуація, в якому опинилося людство
2. Герой та оповідь. Передбачає появу антигероя, який несе в собі усі риси традиційного героя: готовність принести себе в жертву, виклик існуючому порядку за для оновлення світу, він - вісник свободи. Прикладом слугують фільми “Дивергент”, “Голодні ігри”. [3]

3. Антагоніст та оповідь. Містить в собі образ Правителя, або антагоністом виступає держава. Несе у собі утопічні програми та ідею тотального контролю
4. Особливості наративу. Аналіз внутрішнього стану героя, через опис якого і відбувається пізнання антилюдської, антиіндивідуальної сутності утопізму.
5. Персонажі. Соціум чітко регламентований, поділ людей за ступенем або функціями
6. Бінарні позиції. “Соціум/Система”, “Держава/Я”, “Життя/Смерть”, “Рівність/Мессія”, “Щастя/Регламент”
7. Цілепокладання. Відчуття страху
8. Музика та оповідь. Додає напруження музичний супровід, як правило, це звуки, рідше - мелодія.

Таким чином, нам вдалося окреслити ознаки антиутопії в ігровому кіно через порівняльний аналіз з літературними творами, та завдяки синтаксисо-семантичному аналізу встановити жанрові ознаки притаманні лише в кіно. Надалі необхідно встановити ряд ознак у документальному кінематографі.

2.3 Ознаки антиутопії в документальному кінематографі

Як вже зазначалося вище, антиутопія у ХХ столітті розглядалась, як застереження від можливої небезпеки чи катастрофи. Зараз її сприймають як спробу усвідомити теперішнє. Уявне майбутнє не так турбує глядача, як дискомфортне теперішнє, та аби його проаналізувати, необхідно дистанціюватися. Розглянемо антиутопію в межах документалістики, адже саме вона фіксує дійсність. Документалістика завжди розкриває нові грані актуальних проблем, але вони завжди гостросоціальні.

Сучасне суспільство несе в собі частину смислів, які наявні в антиутопії: загроза світових війн із застосуванням ядерної, хімічної, бактеріологічної зброї; соціальні маніпуляції та зомбіювання свідомості,

масові хвороби та епідемії; голод та злидні; перенаселення та генетична катастрофа; тоталітарна держава і корупція; залежність людей від машин і хімії; отруєна вода та їжа; синтетичні продукти, одяг та ін.

Аналізуючи сучасні документальні фільми, зазначимо, що наразі режисери (автори екранного твору) схильні до експериментів. Документалістика перестала існувати як кінодокумент, тобто відійшла від своїх першозадач (просвітництво, пропаганда, хроніка, дослідництво). З'явилися терміни - креативна документалістика, авторське кіно, "справжня документалістика". Фактично всі вони мають одне і те саме тлумачення. Саме у таких фільмах можна дослідити ознаки антиутопічного. Це викликає дисонанс та парадокс, адже однією з її ознак є звернення до майбутнього та спроба його спрогнозувати, а документалістика все ж таки інтерпретує сучасність. Вони мають різні хронотопи. Але, антиутопія у сучасності - стала доктриною мислення. А документалістика - інструмент пізнання світу. Завдяки такому парадоксу, стало можливим їх співіснування. Сенси якими оперувала антиутопія, знайшли відгук у неігровому кіно. Режисери шукають злободенні теми, які торкаються кожного, які звертаються до страхів кожної людини. Те, що антиутопія прогнозувала п'ятдесят років тому стало повсякденним зараз.

Теми документальних фільмів:

1. Екологічні катастрофи;
2. Тоталітарна держава;
3. Втрата цінностей;
4. Дія патогенів на довкілля;
5. Бідність;
6. Поглинення промисловістю природи;
7. Та ін.

Із зазначених фільмів стає зрозумілим, що теми документальних фільмів дублюють теми жанру антиутопії. Співставимо ознаки антиутопічного у літературі та виявимо ці ознаки в документалістиці.

Наведемо тези та підтвердимо їх причетність до документалістики:

1. У антиутопічних творах завжди наявні негативні тенденції у житті людей певного устрою, це пов'язано з чіткою класовою градацією або наслідками катастрофи (наприклад екологічної чи техногенної).

Дане твердження може бути підтвержене, оскільки креативна документалістика ХХІ століття у своїй більшості фіксує негативні явища, а саме життя людей, які належать до певного класу, виконують задану їм функцію (працюють на роботі з низькою заробітною платньою, але не звільняються, адже звикли до неї та/або не мають альтернативи, аби прогодувати родину) та у соціумі втрачені моральні цінності. Наприклад - фільми М.Главоггера “Слава блудниці”, “Смерть робітничого”.

2. У антиутопічних творах завжди наявна тоталітарна держава, яка контролює усі сфери життя.

Ця ознака характерна для будь-якого антиутопічного твору, документальне кіно не є виключенням. Державний устрій репрезентується як система тоталітарна та диктативна, вона контролює життя соціуму та має певні права. Наприклад, фільм В.Манського “У проміннях сонця”.

3. У антиутопічних творах завжди відсутня описовість побуту або життя, немає опису сім'ї або це поверхнево.

Креативна документалістика зосереджена навколо людини, її проблем, а саме навколо своїх героїв (явищ). Важливим стає не опис життя, а відтворення чуттєвого світу героя, його переживань, емоційного стану тощо. Це також один з елементів антиутопії.

4. У антиутопічних творах завжди ексцентричний герой (по Б.Ланіну [52]).

Документалістика не має такого масового глядача, як наприклад ігрове кіно, але навіть наявного глядача потрібно зацікавити. Зацікавити тим, що має відлуння у ньому самому. Тож, герой документального фільму повинен бути відкритим та щирим. Його особливою властивістю є те, що він діє за законом атракціону, робить абсурдні речі, але життєві. Наприклад фільм Д.Лавриненка “Where are you from?”.

5. У антиутопічних творах простір завжди обмежений.

Документальний фільм зосереджений навколо якоїсь людини або соціальної групи, де розгортається дія. Що відбувається за межами їх проблем, не цікавить ні режисера ні глядача. Тому, фільм має певні географічні межі. Наприклад, фільм С.Буковського “Головна роль”.

6. У антиутопічних творах завжди присутнє відчуття жаху.

Креативна документалістика тяжіє до ексцентризму, який здатен шокувати глядача. Режисер фіксує повсякденність, не звичну для пересічного громадянина, і побачене лякає його. Такий ефект можна дослідити на прикладі фільмів “Погляд тиші”, “Смерть Робітничого” М.Главоггера.

Таким чином, ми підтвердили першу частину нашої гіпотези, та встановили, що ознаки антиутопічної естетики в ігровому кінематографі наразі присутні у документальному. Та у своїх проявах породжують жанроформу антиутопію у документалістиці, таке новоутворення потребує дослідження, для розширення знань морфології документального кіно.

Висновки до розділу 2.

1. При аналізі антиутопії як доктрини сучасності, було встановлено риси антиутопічного мислення в мистецтві: в період глобалізації у людини виникає безліч симуляційних бажань, породжених засобами мас-медіа, які дозволяють людині за теорією Ж.Лакана прагнути до ідеалу, але через постійний попит на масовість - так його і не реалізувати.

2. Виявлено, що антиутопічна естетика в ігровому кінематографі (фільми “Голодні ігри”, “Через сніг”, “Матриця”, “Дивергент”, “Той, що біжить по лезу”, “ «В» значить Вендетта”, “Дитина людства” та інші) має наступні компоненти: наявність диктаторського режиму; наявність «герметизованого» суспільства; суттєве «розшарування» між елітарною верхівкою та бідними верствами населення; наявність абсурдної ситуації, в якій опинилися головні герої; заборона вільнодумства. Синтаксично-семантичний аналіз антиутопічних проявів в ігровому кіно довів, що гібридність; повнометражність; наявність людини із системи; антагоніста та його впливу на соціум; у соціуму є функції, номерний знак; центральний конфлікт між протагоністом (Героєм) та антагоністом (Правителем); комбінування реалістичної акторської гри з трюками; наративний прийом- зламати систему, йти проти неї; завжди є саундтрек; наявність дії в модернізованому місті майбутнього, як правило, після катастрофи; наявність екстремальних погодніх умов; наявність «холоної» кольорової гама фільму – це ознаки анти утопічної естетики на цьому рівні. На синтаксичному рівні виділили такі ознаки: завжди кризова ситуація; Протагоніст виступає як антигерой; антагоніст - або система або людина; особливість наративу - через внутрішній стан героя пізнається антиутопізм; банірні опозиції; відчуття страху; музика та зображення не вступають у протидію.

4. Визначено тематику, що притаманна документальним фільмам та

їхспівзвучність темам антиутопій, а саме Екологічні катастрофи; Тоталітарна держава; Втрата цінностей; Дія патогенів на довкілля; Бідність; Поглинення промисловістю природи

5. Визначено, що риси антиутопії характерні для креативної документалістики та підтверджено наступні тези: 1. у антиутопічних творах завжди наявні негативні тенденції; 2. у антиутопічних творах завжди наявна тоталітарна держава, яка контролює усі сфери життя; 3. у антиутопічних творах завжди відсутня описовість побуту або життя, немає опису сім'ї або це поверхнево; 4. у антиутопічних творах завжди ексцентричний герой; 5. у антиутопічних творах простір завжди обмежений; 6. у антиутопічних творах завжди присутнє відчуття жаху.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ЕСТЕТИКИ АНТИУТОПІЇ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХІ СТ.

3.1 Морфологічні (жанрові) ознаки антиутопії в сучасній документалістиці. Типи антиутопічної оповідності.

Як відомо морфологія - вчення про форми, тобто вивчення складових частин, їх взаємодія між собою та їх співвідношення до цілого. Класифікацій антиутопій у документальному кінематографі відсутні, тож використовуючи оглядовий матеріал (документальні фільми) виокремимо документальні фільми з елементами антиутопії за *типологією на змістовному макро рівні*

1. Політичні (“Сноуден”).
2. Соціально-економічні (“У промінях сонця”, “Смерть робітничого”).
3. Екологічні (“Океани”, “Російський дятел”).

Така класифікація є базовою та початковою, але не може бути опорною у нашому дослідженні. Це зумовлено тим, що фільми мають основні та другорядні мотиви, так у фільмі “Сноуден” фігурує основний мотив - політичний, проте він не виключає наявність соціального мотиву. Тож, стверджувати, що він відноситься тільки до фільмів про політику неможливо. Як вже зазначалося вище - бінарність це прояв постмодерну та є його характерною рисою.

Найбільш точно можна класифікувати фільми-антиутопії за темою, якої торкається автор. Антиутопія це завжди вплив на людину через її страх. Таким чином можна класифікувати антиутопічні документальні фільми за тематикою:

1. Забруднення планети матеріалами, які не розкладаються
2. Втрата норм та ціннісних орієнтирів у суспільстві
3. Відсутність рівних прав
4. Бідність та рабство
5. Тотальний контроль усіх сфер діяльності державою

6. Знищення природних об'єктів або фауни
7. Відсутність захисту від агресорів (оточення)
8. Залежність від інтернету та соціальних мереж.

Аби виокремити саме антиутопічний документальний фільм, проаналізуємо синтаксичний рівень:

1. Наративна стратегія - абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой або змінити, на його думку. Режисер пропонує ситуацію, яка стоїть у протиріччі з картиною світу глядача, вона дисонує з його принципами, та вважається, що подібна ситуація недопустима у його оточенні. Це простежується у фільмі "Смерть робітничого" М.Главоггера. Він пропонує глядачу 5 новел, які об'єднують небезпечна праця та відсутність умов для життя. Перша новела розповідає про шахтарів з Донбасу, де кожного дня чоловіки та жінки вирушають до залишених копанок біля териконів, в яких є вугілля, яким можна обігрітися взимку, адже поруч немає іншої роботи. Друга новела - видобувачі сірки в Індонезії. Чоловіки добувають сірку, та якщо ти підслизнешся, то тебе вже ніколи не знайдуть, бо внизу - паровий вулкан. Третя новела - скотобійня в Нігерії. Ця частина шокує найбільше. Суспільство живе за рахунок вбитих на продаж тварин. Найжахливіше те, що для них це монотонна праця, яка веселить їх. Біля вбитих тварин та їх крові бігають діти, відсутні хоча б якісь санітарні умови. Бруд та кров - повсякденне буття людей, вони пишаються тим, що в них є така робота, і вони можуть бути в ній найкращими. Четверта новела - підприємство з утилізації кораблів у Пакістані. Кожен чоловік що там працює ненавидить свою роботу, дуже мало платять, вони не бачать своєї родини місяцями, але повертаються туди, бо це єдине, що вони вміють робити. П'ята новела - сталелетійний завод в Китаї. Молоді хлопці працюють у небезпечних умовах, більше того умов безпеки немає, але це все що вони вміють. Тотальна ідея безвихідності та сумлінне ярмо, яке герої не можуть подолати, адже опанувати нову професію не так складно,

як вони уявляють на перший погляд, заважає їм змінити своє життя у кращу сторону. Відсутність освіти одна з проблем таких соціальних груп.

Висновок: абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой

2. Герой та оповідь. Герой у документальному фільмі - це людина, історія якої (або життєва ситуація) турбує глядача, він ототожнює себе з героєм, йому ситуація близька або герой шокує глядача та змушує спостерігати за його життям впродовж фільму. Герой на відміну від героя у художньому кіно не приносить себе в жертву заради загального порядку, він викриває неприпустимі ситуації для суспільства, шокує його, але не завжди потребує власного порятунку. Так, у фільмі "Погляд тиші", хлопець працюючи лікарем спілкується з вбивцями, які пропагували в свій час ідеологію покарання комуністичного порядку та всіх до нього причетних та наразі відтворюють сцени вбивства на камеру, щоб зробити з цього окремий фільм. Хлопець привертає увагу суспільства до цієї проблеми, що поряд живуть люди, для яких вбивство та насилля це розвага. Він не потребує порятунку себе, а намагається винести це на суд глядача. У фільмах М.Главоггера часто немає конкретного одного героя, за яким глядач спостерігає увесь фільм. Його герої - групи людей, схожі за своїм соціальним статусом та однаково ставляться до свого буття.

Висновок: протагоніст у антиутопічному документальному фільмі - людина, яка робила або робить помилки у своєму житті, знаходиться у ситуації, неприйнятній для суспільного загалу, але цього не розуміє, вважаючи своє життя нормою. За системою архетипів К.Юнга - "Славний мальць"

3. Антагоніст та оповідь. У документалістиці антагоністом виступає режим, який виправданий ідеологією. Тобто держава пропонує обставини, які асоціюються у героя з нормою, але не є нормою для загального соціуму. Є випадки, коли антагоністом виступає не держава, а ідея. Наприклад у фільмі "Океани" є ідея вбивства підводних савців за для

заробітку. У такому випадку, глядача шокує сам процес, а не запропоновані обставини.

Висновок: Антагоніст завжди диктує правила, яким герой неодмінно слідує.

4.Особливості наративу. Антиутопізм пізнаємо через ситуацію, в якій опинився герой, його дії спрямовані на досягнення мети, і як правило, вони засуджуються суспільством. Тобто, герой у своїх намірах досягнення цілей виконує ряд дій, які суперечать загальним нормам суспільства, тому у глядача з'являється відчуття та враження абсурду та саркастичного відтворення дійсності. У таких умовах відбувається пізнання краху утопії, та відчуття занепаду суспільства та тотальної антиутопічної дійсності. Таке відчуття підсилює читування символів або інтертексту.

Висновок: Дії героя йдуть в розріз із загальними нормами, що створює образ абсурду та сарказму

5.Персонажі. Головний герой асоціює себе з певною соціальною групою, наприклад, як у фільмі Главоггера “Смерть робітничого”, робочий клас, а саме шахтарі, видобувачі сірки, або у “Погляді тиші”, головні герої асоціюють себе з вершителями (ототожнення себе з Богом, мати силу залишати або забирати інше життя). Сформуємо основні архетипи персонажей у документальній антиутопії. Можна виділити три системи архетипів, які формуються за певною функцією, перша система має функцію “Залишити пам'ять по собі”, друга система має функцію “Структурувати світ”, третя “Ідентифікація себе зі світом”. Отже, архетипи першої системи, це Бунтар, Герой, Шукач; другої системи - Вчитель, Правитель, Мудрець; третьої - Славний Малий, Шут.

Висновок: персонажі регламентовані, належать до певного класу або групи людей.

6.Бінарні опозиції. Документальна антиутопія оперує до людських страхів та протиставлення умовно “Добра і Зла”. Під умовним протиставленням

маємо на увазі порівняння загально-соціального та особистого підходу до життєвих ситуацій. Так наприклад, у фільмі "Погляд тиші" загально-соціальним (Добро) - стає хлопець, який збирає історії месників та розповідає їх світу, аби звернути увагу на порушення загальних норм, правил та ціннісних орієнтирів суспільства; особистим (Злом) виступе група людей, вони ідентифікують себе у своєму мікрокосмі через надією - вершителі, адже їх вища ціль - вбивати зарди вищої ідеї, зрозумілої лише їм.

Висновок: протидія Добра і Зла, де Зло є вищою силою, а Добро - протидія їй, як правило без вирішення конфлікту.

7.Цілепокладання. Відчуття тотального занепаду цивілізації, у глядача постає питання "Чи дійсно я живу у цивілізованому та модернізованому суспільстві, а не у первісному віці?". Антиутопічний документальний фільм має на меті викликати страх. У філософії страх - це функція, яка дозволяє людині бачити недосконалість світу, та сприймати його об'єктивно або суб'єктивно. Згідно З.Фрейдом є страх реальний та невротичний, реальний - свідомий, побачений або зрозумілий людині, невротичний - той, що лежить поза свідомістю, страх перед небаченим.[41] У нашому випадку, режисер викликає страх у глядача через ідею, яку він втілює через фільм, штовхаючи глядача на певний висновок або на прогнозування майбутнього після переглянутого фільму, трактувати його як антиутопію, або крах загальноприйнятої системи. Страх в антиутопії спрямований на майбутнє, аналізуючи неприйнятну ситуацію зараз, ми розуміємо її наслідки надалі.

Висновок: відчуття страху притаманне антиутопічним документальним фільмам, яке спрямоване в майбутнє;

8.Дійсність. Важливим є те, яка реальність оточує головного героя. Маємо на увазі, що режисери відтворюють дійсність, державного або світового устрою, в якому при початковому прагненні до ідеального існуванні для всіх

жителів складаються негативні тенденції розвитку. Тобто, реальність така, що підлягає сумніву сама можливість позитивної реалізації будь-якого інтелектуального проекту по відновленню середовища існування або вирішення проблеми.

Висновок: дійсність така, яку неможливо змінити або вплинути на ситуацію.

9.Ідеологія та міфотворчість. Взагалі міфологія, як частина ідеології вивчається античними авторами, наприклад Платон описуючи свою теорію ідеальної держави пропонує використовувати міфи як повчальні історії, які спрямовані на моральне виховання мешканців. І ідеологія і міфологія відносяться до раціонального. У запропонованому Платоном випадку, міфологія перестає бути сакральною, а “стає матеріалом для ідеології” [65], інструментом соціального контролю. Використання ідеологією міфів важливий елемент антиутопічного документального фільму. “Ідея завжди шкідлива, якщо не контролюється “здоровим глуздом” і “почуттям” ... реальність диктує міфу свої декорації і свій соціальний статус” [10, с.81...с.94]; Морфологічно (жанрово) антиутопія реалізується через певні оповідні структури: «очевидний сюжет», «менш очевидний» та «сюжет неочевидний», в яких в тій чи іншій мірі проявляється естетика антиутопії.

Під **очевидним сюжетом** ми маємо на увазі документальні фільми з найбільшою кількістю антиутопічних ознак (6-8), а також ідея режисера очевидна для глядача. Такі фільми найлегше розпізнати та класифікувати. До них належать: “Смерть робітничого”, “Російський дятел”.

Так у фільмі “Смерть робітничого” одразу задіяно три теми: 1. Втрата норм та ціннісних орієнтирів у суспільстві; 2.Відсутність рівних прав; 3.Бідність та рабство. Із морфологічних ознак: наявність бінарної опозиції “Добра і Зла”; картина світу героя відрізняється від загальноприйнятої;

антагоністом виступає режим держави, а саме ідеологія, яка виправдовує режим; ситуація абсурду та безвихіддя, на яку герой не може (або не хоче) вплинути; страх за майбутнє; дії героя йдуть в розріз з загальними принципами; дійсність показана без можливості вирішення конфлікту.

До **менш очевидних** належать фільми з середнім показником ознак (3-5) - “У проміннях сонця”, “Погляд тиші”.

У фільмі “У проміннях сонця” закладена тема - Тотальний контроль усіх сфер діяльності державою. До морфологічних ознак належать - абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой або змінити, на його думку; антагоніст диктує правила, яким герой неодмінно слідує; персонажі регламентовані, належать до певного класу або групи людей; відчуття страху притаманне антиутопічним документальним фільмам.

До **неочевидних** відносимо фільми, з найменшою кількістю ознак антиутопії (1-2) - “Океани”

У фільмі “Океани” - теми 1.Знищення природних об’єктів або фауни; 2.Відсутність захисту від агресорів (оточення). До морфологічних ознак можна віднести: відчуття страху, Антагоніст диктує правила, за якими живе океан.

Підпиваючи тези, можна визначити стратегію виявлення антиутопічного у документальному кіно:

1. Виявити типологію на змістовному макро рівні (Політичні, Економічні, Соціальні)
2. Визначити тематику (або декілька тем)
3. Виявити тип оповідної структури від очевидного до неочевидного сюжету.
4. Дослідити морфологічні ознаки
5. У антиутопічних документальних фільмах відсутні апокаліптично-фантастичні сюжети (науково-популярні фільми, навчальні фільми,

мок'юментарі не розглядаються як фільми з рисами антиутопії, бо належать до іншої морфологічно-видової категорії);

6. У антиутопічних фільмах домінує спрямованість у майбутнє, а не минуле.

Отже, у даному підрозділі ми застосували метод морфологічного аналізу та встановили морфологічні ознаки антиутопії в документальному кіно. До них належать Наративна стратегія - абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой або змінити, на його думку; протагоніст у антиутопічному документальному фільмі-людина, яка робила або робить помилки у своєму житті, знаходиться у ситуації, неприйнятній для суспільного загалу, але цього не розуміє; Антагоніст завжди диктує правила, яким герой неодмінно слідує; Дії героя йдуть в розріз із загальними нормами, що створює образ абсурду та сарказму; персонажі регламентовані, належать до певного класу або групи людей; протидія Добра і Зла, де Зло є вищою силою, а Добро - протидія їй, як правило без вирішення конфлікту; відчуття страху притаманне антиутопічним документальним фільмам, яке спрямоване в майбутнє; дійсність така, яку неможливо змінити або вплинути на ситуацію. Використання ідеологією міфів важливий елемент антиутопічного документального фільму. Також було визначено морфологічні оповідні структури, через які, антиутопія реалізується – очевидний, менш очевидний і очевидний сюжет. Вони визначаються певною кількістю ознак.

Надалі стає необхідним визначити особливості антиутопічної естетики в залежності від її типу.

3.2 Естетика екологічної, політичної та соціальної антиутопій у документалістиці: смисловий та змістовний комплекси.

У попередньому підрозділі вже визначили типологію антиутопічних документальних фільмів, тож необхідно проаналізувати смисли і змісти кожного виду окремо, аби виявляти їх дифузні прояви один в одному.

Спираючись на теоретичні засади Ю.Лотмана, ми можемо виявити первинні, вторинні та множинні змісти та смисли. Значення виникає у тих випадках, коли ми маємо хоча б два різні структурні ланцюги. У звичних термінах одну з них можна виявити як план смислу, а іншу - як план змісту [56]. Ця теза позначає розкодування смислу первинного. Передбачається, що існують два бінарні протиставлення, що належать єдиній системі значення.

До вторинних смислів належать ті, які мають бінарну опозицію з іншої системи. Так Ю.Лотман наводить приклад співставлення слова “Щит” та “Сир”, які при розкодуванні мають сенс - “Місяць”. До множинних смислів належать співставлені не дві опозиції, а багато самостійних, при цьому смисл буде складати не еквівалентну пару, а розгалуження рівноеквівалентних елементів з різних систем. [56]

У фільмі “Смерть робітничого” М.Главоггер, як і в інших своїх фільмах (“Слава блудниці”) вивчає вплив глобалізації та модернізації на життя бідних людей, у країнах, які знаходяться у кризовому стані. Прослідкуємо смислові рівні у фільмі “Смерть робітничого” М. Главоггера спираючись на зміст.

Зміст: 5 новел про роботу XXI століття. Перша новела “Герої”, відбувається в українському Донбасі, де безробітні чоловіки та жінки відшукують покинуті проходи у закритих шахтах та самостійно видобувають вугілля. Кожен день ризикуючи життям, вони ходять туди, як на роботу, але замість зарплатні приносять додому вугілля. Друга новела “Духи” розповідає про життя індонезійських робітників, які видобувають сірку на схилі вулкану Іджен, але при цьому уся площа вкрита паром і хоча б один невірний рух призведе до опіків або смерті. Третя новела “Леви” розповідає про нігерійську бійню у місті Порт-Харкорт, де кожен годину забивають свійських рогатих тварин, діти і люди копирсаються у крові та залишках тварин, там же вони обпалюють

тварин та відправляють на продаж. Четверта новела “Брати” розповідає про пакістанське місто Гадані. Де на узбережжі розгортається підприємництво з утилізації кораблів. Робітничі розповідають про важку та ненависну роботу, до якої вертаються знову і знову, бо це все, що вони вміють. П’ята новел “Майбутнє” розповідає про китайських металургів з заводу Ляоніна. Все це супроводжується танцем похилого китайця, який вологим пензлем малює ієрогліфи на площі, які висихають.

Фіналом слугує декілька кадрів про парк розваг у німецькому місті Дуйсбурге, який створили на місті металургійного заводу.

Скорочений зміст: процес праці заради праці. У людей немає ніяких умов для роботи, але кожен день вони йдуть туди. У фільмі неважливі фактичні герої, важливо лише - не зупиняти процес праці.

Смисловий комплекс: Робітники з Китаю, Нігерії, України, Індонезії та Пакістану щоденно ризикують життям, аби існувати. У фільмі зовсім не важливо чи безпечно це, головне - акт виконання роботи, а от поборений страх наповнює їх життя сенсом, відчуттям виконаного обов’язку. “однією з постійних рис будь-якої мілкобуржуазної міфології є нездатність уявити щось Інше. Іншість - найнепринятніше поняття для “здорового глузду” [10, с.88].

У фільмі відбувається дискредитація образу робітника, який склався у період індустріалізації, саме тому фільм починається з пропагандистської хроніки. Як ми вже визначили, однією з морфологічних ознак антиутопічного документального кіно - є держава з ідеологією. Режисер бере за основу міфологічний символ “Праці” зарадянських часів та образ робітника, як Героя, що вершить подвиг. І цей міф стикається з реальною картиною сучасності, де праця - це повсякденний обов’язок, полишений усіляких прикрас, і тим паче - подвигу. Праця для бідняків з різних куточків світу - засіб виживання. У кожній новелі відсутня іронія, режисер відтворює радянський міф на сучасність. Важливо відзначити, що

у фільмі задіяна різна фізична праця, але з одного боку ми бачимо маргінальні постіндустріальні форми роботи, що регресують (українська і пакістанська новели) до примітивної ручної праці, і первинна обробка, що ніколи не підводилась до індустріального рівня (індонезійська та нігерійська новели) [110]. Тобто героїзує маргінальне.

У фіналі режисер підводить глядача до висновку, що бінарною опозицією для “Героїчної праці” є “Праздність (синоніми - відпочинок, суєтність, лінощі)”. І паразитуюче виробництво може бути або пам’яткою або платформою для розваг.

У першій новелі порівнюється робітничий рух шахтарів за часи Радянського Союзу, коли шахтарі були в пошані, коли був Стаханівський рух, змагання за найбільший видобуток і наші дні. Це відноситься до вторинного смислу, є бінарні позиції Стаханов (Постаменти) та портрети сучасних шахтарів, обірваних, брудних і бідних, усіма полишених. Стаханов, як символ шахтарського руху, почесної роботи на противагу “шахтар ХХІ ст” як символ чорної роботи, ризику та бідності.

Епізод у Китаї, де чоловік з пензлем малює водою ієрогліфи, які висихають має декілька рівнів символізації. Це можна розцінювати, як первинний символ - бінарні опозиції “Важка праця” - “Легка праця”, та вторинний - “Праця” - “Втрачене життя”, робота важлива доті, доки їй самій надають сенс, адже її можна не робити, або змінити, бо пройде час і ієрогліфи висохнуть, як і життя людини, а бійня як була так і буде існувати.

До множинних смислів можемо віднести образ Праці, важкої та знеціненої. У даному фільмі зміст - це дійсність, як узагальнений образ в якій є Антагоніст - держава, її ідеологія, яка виправдовую режим, наявність бідності, як одного зі страхів сучасного суспільства, а смисл - кожна новела, яка репрезентує своє відношення до роботи, описує її різновид та описує дійсність зі своєї суб’єктивної точки зору.

Підсумовуючи, можна зазначити головний меседж фільму, який закладений у назві фільму “Смерть робітничого” і сформулював тезу С.Жижек “Праця у постіндустріальному світі непристойна та закрита”.

Зміст фільму “У проміннях сонця” В.Манського. Це документальний фільм про восьмирічну дівчинку Зін Мі, що живе у столиці КНДР. Вона готується вступити до лав дитячої організації у День Сонця, це свято приурочене до дня народження Кім Ір Сена. Батьки дівчинки звичайні люди, але у фільмі приділяється багато уваги сімейним традиціям та цінностями. Справжній фільм ми можемо бачити між ігровими епізодами, у проміжках між ними кадри справжньої Кореї.

Скорочений зміст: пропаганда ідеології партії, від ідеології до осмислення анти(утопічного) режиму

Смисловий комплекс: Глядачу пропонується пізнати Північну Корею у її утопічній дійсності. Є герої, які створили утопію для соціуму, є соціум- який безмежно вдячний своїм визволителям, у країні панують мир та злагода, всі щасливі. До моменту поки корейський наглядач не входить у кадр та не виправляє батьків дівчинки, як правильно вклати її спати. Або команда “Стоп” та той же кореець просить переформулювати фразу та відіграти сцену ще раз. Марєво розсіюється та пізнаємо брехливе буття. В. Манський пропонує утопію, яка утотожнюється антиутопією, роблячи висновок, що утопії у XXI столітті не існує.

Як і у фільмі М.Главоггера стикаємося з ідеологією та героїзацією, але на відміну від подвигів шахтарів, у фільмі В.Манського, героїзується “Культ особистості” у вигляді династії Ким-ів (Ір Сен та Чин Ін). Ці герої для глядача - Антагоністи. Морфологічно антиутопічний Антагоніст це держава або людина, що має владу, нав’язує свою волю іншим заради загального утопічного майбутнього. У фільмі В.Манського держава пропонує обставини, які асоціюються у героя з нормою, але не є нормою

для загального соціуму. Тобто Північна Корея пропагує свою ідеологію через міфи заради утопії, доведені до абсурду.

У приклад можна привести епізод з виставкою квітів. Але це не будь-які квіти, у них особливі назви кимирсенії та кимчинирії, звично на честь Ким Ір Сена та Ким Чин Іна. На цю виставку люди збираються як наче сім'ями, але образ сім'ї у Північній Кореї відсутній, він є формою без змісту. Сім'я Зін Мі виглядає на фоні мас іншою.

“У промінях сонця” превалює ірраціональний елемент, коли ідеологія використовує міфологію заради творення утопічної дійсності. Міфотворчість зараз це конкретно сформована діяльність, а не реакція соціуму, тому міф це одна зі складових ідеології. “У промінях Сонця” ідеологічні міфи абсурдні, це розуміє глядач.

Яскравим прикладом реалізації ідеології через міф, став фінальний епізод фільму, режисер питає Зін Мі “Про що ти мрієш?”, дівчинка замислюється, бо мріяти, це щось особисте, індивідуальне, і це не піддається дитячому розуму. Дівчинка через декулька хвилин починає плакати, і тоді їй режисер пропонує продекламувати вірш, Зін Мі розповідає клятву, яку вона завчила, аби вступити у рух на кшталт радянських піонерів, але сльози не зупиняються. Ця сцена максимально розкриває образ “Режиму”, символ “Культу особистості” та антиутопічність міфотворчості Північної Кореї.

Підводячи підсумок можна зазначити, що фільм демонструє акт вбивства особистості, унікальності та індивідуальності. Ідеологія створює формальні символи та образи загальноприйняті, які не мають змісту, це образ Сім'ї, Утопії, Рівності, Благополуччя. А от символи та образи що завуальовані, без форми та мають зміст - Партія над усе, Лідери - герої, які шануються як Боги, індивідуальності не існує, лише загальна маса.

У фільмі “Погляді тиші” герої розповідають про те, як знущалися над людьми, як карали їх заради помсти, ідеологічних принципів, у як

вони вірили і вірять до останнього. Вони відчували себе героями, коли вбивали. Цінність людського життя їм невідома. Але, режисер навмисно показує героїв у похилому віці. Ті, що вбивали та відчували себе вершителями чиєїсь долі, в решті зістарілись та стали слабкими. У фільмі показаний бридкий дід, який не може ні ходити ні бачити, його тіло обм'якло та стало непридатним для життя.

Зміст: Рухає сюжет головний герой (Протагоніст) Аді, який веде розслідування та розмовляє з тими, хто причетний до вбивства індонезійців-комуністів у 1965 році. Серед вбитих - брат Аді. Сам Аді намагається з'ясувати усі деталі гибелі брата, він не допитує похилих людей, він працює офтальмологом та підбирає окуляри, які дозволять краще бачити. Він не звинувачує вбивць, а, як і годиться висококваліфікованому журналісту, залишається спокійним та безпристрасним.

Смисловий комплекс: Назва фільму “Погляд тиші” - підкреслює “тишу” у кожному епізоді. Тиша є символом замовчення проблеми, тихим спогляданням Аді на вбивць брата та мільйона інших людей. Епізод з двома фурами, що їдуть вночі і лише жовті фари висвітлюють їх силует, глядач не чує їх двигунів, повна тиша ночі, саме на цих вантажівках у 1965 році перевозили людей на смертну кару. Режисер знаходить безліч варіантів прояву тиші - мовчазний діалог, тихі летючі миші, стрікотіння цикад у джунглях, тихий пейзаж Зміїної річки, де вбивали полонених. Режисер Д.Оппенгеймер розкриває Антагоністів у діалозі з Протагоністом, він надає першим не просто ролі, як у попередньому фільмі “Акт вбивства”, присвячений все тим же вбивцям, а розкриває їх життя, думки та вподобання, їх радість від скоєного, це рушить їх героїчне амплуа, та навпаки розкриває їх психічний розлад та безглуздя. Це підкреслює діалог, де вбивці розповідають, що аби зберегти розум у бійні, необхідно “пити солодку та солону кров”.

Роль Аді - тихе споглядання розумного та зрілого чоловіка.

Символічним є образ лічинки метелика, яка співставляється з кадрами бридких старців, мати Аді намагається заклинати лічинок перетворитися в метеликів, та марно. Вони залишаються несуразними та некрасивими, як і старці, що з віком втратили колишню силу та перетворилися на тих же потвор, які волочуть своє існування. Символ неперетворившихся метеликів можна віднести до множинного символу цього фільму, це і образ старців, і образ системи, і образ батька Аді, який впав у забуття та вважає себе 16-річним хлопцем (тобто ніяк не може подорослішати, трансформуватися).

Символічним є у фільмі окуляри, для перевірки зору. Для чого людині очі? Аби бачити зерно проблеми, бачити правду. Режисер натякає, що правда закладена у людському тілі. Він приділяє цьому цілий епізод, з детальним описом старого тіла батька Аді. Фіксація на тілі та тілесності обговорюється багатьма науковцями, пропонується безліч трактувань у філософії, соціології, психології, біології, мистецтві та інших науках. Понівечене тіло старця як символ відбитого на ньому життя, воно правдиве у своєму прояві, бо його неможливо зфальсифікувати. Навіть назва “Погляд тиші”, описує слово “look”, примушуючи звернути увагу на правду, на те, про що мовчать, те, що не підвласно словам чи діалогу. “Художня думка реалізує себе через “зчеплення”- структуру- і не існує поза нею, що ідея художника реалізується в його моделі дійсності” [78, с.269].

Отже, проаналізувавши анти утопічні документальні фільми на рівні художньої форми, ми можемо виокремити наступні ознаки антиутопії:

- наявність диктатури з боку держави або верхівки суспільства, втрата індивідуальності,
- зневага до людського ресурсу,
- наявність ідеології, в яку вірять герої,

- наявність конкретно окресленого місця дії,
- неможливість мислити інакше (герої вважають режим, в якому вони існують - нормальним).

Необхідно зазначити, що висновки, які робить глядач сформовані насамперед режисером, і можна підсумувати, що антиутопічні мотиви в фільмах - це результат обробки режисерами матеріалу, який втрачає будь-яку документальну цінність, адже створений через призму суб'єктивного бачення. Існування фільму зумовлено трьома ключовими елементами - темою, ідеєю, конфліктом. Документальний фільм відрізняється від хроніки наявністю конфлікту, якоїсь протидії між людиною і людиною, людиною і групою, людиною і соціумом. Отже, документальний фільм – це фільм з очевидним конфліктом, який необхідно вирішити або звернути на нього увагу. Втім, сучасний документальний фільм-антиутопія виявляє і ознаки ігрового фільму, демонструючи певну морфологічну трангресію. Також у цьому підрозділі ми застосували метод образно-стилістичного аналізу та метод аналізу візуального матеріалу. Таким чином було встановлено смислові комплекси фільмів, визначено рівні символізації режисерами понять та явищ, на рівні художньої форми ми встановили наступні ознаки – наявність диктатури, знецінення людського ресурсу, ідеологічна пропаганда, місце дії має межі, ситуація не може бути інакшою. З'ясувавши змістовно-смисловий комплекс необхідно встановити інструментарій та стратегії режисерського, операторського та звукорежисерського комплексів створення анти утопічної естетики.

3.3 Режисерський, операторський та звукооператорський інструментарій реалізації антиутопії в сучасній документалістиці (на прикладі фільмів М.Главоггера “Смерть робітничого”, В.Манського “У проміннях Сонця”, Ж.Перрен “Океани”)

Для того, щоб виявити комплекс інструментів екранної виразності у антиутопічних документальних фільмах, розглянемо кожен окремо. *Під*

режисерським комплексом маємо на увазі аналіз виду структури екранного твору (новелічна структура або звичайна), режисерські прийоми, монтажні тропи та тип монтажу (паралельний, тематичний, послідовний, перехресний, асоціативний). Під зображальним комплексом маємо на увазі операторські прийоми зйомки, побудови композиції кадру, вид освітлення та інше. Під звуковим комплексом маємо на увазі звуковий та музичний супровід фільму.

Режисерський комплекс фільму “Смерть робітничого”.

Фільм має складну побудову, це п'ять новел, які мають свою композицію, вона лінійна. У антиутопічному документальному фільмі завжди лінійно розгортається дія. Це пов'язано з тим, що поступово викладений сюжет притаманний документалістиці, адже упорядкований хронологічно матеріал виглядає достовірно для глядача, а ніж заплутаність подій. На думку самого режисера кожна новела унікальна сама по собі, і цим викликає довіру глядача та посилює загальне враження від фільму.

Необхідно акцентувати увагу на застосуванні режисером монтажних тропів. Аби дати визначення монтажним тропам та їх значимості, звернемося до семіотики кіно. Семіотика кіно - галузь семіотики, що вивчає знаки, які притаманні кінематографу на всіх його рівнях. Ми звертаємося до семіотики при аналізі монтажних тропів, бо вони у кіно народжують глибинні смисли, та являють собою знакову систему кінематографу . Появу тропів зумовило вивчення семіотиками кінематографа як мовну систему.

“The semiotics of the cinema can be conceived of either as a semiotics of connotation or as a semiotics of denotation” [104,с.97]. “Семіотика кінематографа може розглядатися як семіотика канотації та денотації”, що пов'язані з аналогією “означающее и означаемое”, таку градацію запропонував французький теоретик М. Метц. Де денотативне “означающее и означаемое” для глядача - пряме, тобто те, що він баче та

чує, а конотативне - це коли “означаємое” шире “означающего”. Застосування тропів у кіномові забезпечує ту саму конотацію та денотацію, де при сприйнятті зв'язку двох “означаємых” з набором однією або більше семантичних рис утворюється “означающее”.

У фільмі “Смерть робітничого” ми виявили такі тропи, як антитеза, метонімія та рефрен. Де Антитеза - контрастне зіставлення протилежностей; Метонімія - встановлення зв'язків за схожістю, тобто асоціація за схожими ознаками; Рефрен - повтор, що підсилює виразність або силу впливу.

Антитезу ми просліджуємо з перших кадрів фільму, співставлення руху шахтарів радянських та сучасних. Іронічним виглядає відтворення постаментів шахтарів (Мал.1 і Мал.3) новим поколінням (Мал.2,4,5). Контрастом слугує усе в цій сцені, від вигляду шахтарів (тоді і зараз) до пошани їх праці (тоді) і пригніченим (зараз).

Метонімія існує як лейтмотив твору. Режисер вводить кадри-портрети, у кожній з новел є портрет робітничого, вони всі різні, займаються різною працею, але схожими їх робить відношення до своєї роботи та безвихідна ситуація навколо. Ілюструє режисер робітників на місці роботи ми приведемо приклад портретування шахтаря з Донбасу, скотобійника в Нігерії, металурга з Китаю (Мал. 6,7,8).

Рефрен режисер застосовує у першій новелі про шахтарів. Треба зазначити, що рефрен одночасно існує з антитезою. Режисер навмисно повторює безліч варіацій інтерпретації шахтарями пам'ятника Стаханову. Такий симбіоз викликає і іронію і страх одночасно.

Зображальний комплекс фільму “Смерть робітничого”. Композиційна побудова кадру: акцентні кольори в кадрі, світлові плями, перспектива. Все це впливає на виразність та художність документального фільму.

Для режисера антиутопічного документального кіно притаманне уведення в кадр неприродних чітких ліній, геометричного розмежування. Це зумовлено сприйняттям глядачем лінії в кадрі. Ми читаємо текст зліва направо, отже діагоналі у тому ж напрямки сприймаються швидше, а от навпаки з права на ліво, повільніше. Так режисер може розтягувати або розширювати екранний час, також цей прийом режисери використовують аби підвести глядача діагоналлю або лінією горизонту до основного об'єкту в кадрі.

Наприклад, у новелах оператор фільму навмисно знімає кожен кадр або з наявною діагоналлю або з чітко окресленою лінією горизонту. (Мал. 9,10,11,12).

Режисер звертається до компонентів, які створюють ілюзію глибини. “Глибина простору - це ілюзія тримірного світу на площині двомірного екрану. ... глядач буде бачити на екрані двомірне зображення, але сприймати його як реалістичне уявлення нашого тримірного виміру” [19, с.32]. Таким компонентом є перспектива. Є декілька видів перспектив, їх відмінність полягає у кількості точок з'єднання. У фільмі “Смерть робітничого” оператор застосовує перспективу з однією точкою сходу (Мал. 13,14,15). “... лінії, що протягуються вздовж верхньої і нижньої границі площини, зустрічаються або перетинаються в одній точці, називаються “точкою сходу” [19, с.35].

Важливим, з точки зору операторського рішення є використання акцентного кольору. У фільмі “Смерть робітничого” епізод про скотобійню має акцентний червоний колір на фоні темних кольорів (Мал.19,20). Таким прийомом часто користувалися фламандські художники, які писали м'ясні чи рибні лави. Так, наприклад, у картині А.Карраччі “Лавка м'ясника” (Мал.17) кольорова гамма основна - темних кольорів, а акцент - лише червоний колір. Таким прийомом користувався Ф. Снейдерс, у його роботі “М'ясна лавка”(Мал.18). Такий прийом

дозволяє художнику поступово розкривати елементи картини, тобто глядач фокусується на яскравій плямі, далі звертає увагу на найбільший об'єкт в кадрі, а потім розглядає інші деталі.

Звуковий комплекс фільму “Смерть робітничого”.

Мінімальний музичний супровід, використання інтершуму, звуків та синхронного чи закадрового голосу. У документальному кіно, як правило музика не відіграє головної ролі, адже для режисера у даному випадку головне, що скаже або зробить герой. у “Смерть робітничого” - не використовується (тільки шум та інтершум) музичний супровід. Режисер зосереджує глядача на зображенні, оскільки музичний супровід буде нав'язувати певний настрій епізоду чи сцені, яке не потрібно. Аби створити невимушене враження, яке формується під час перегляду, необхідно виключити усе зайве.

Режисерський комплекс фільму “У промінях Сонця”.

Так у фільмі В.Манського “У промінях сонця” наявний елемент нібито ігрових зйомок, насправді все знято документально (Мал.29), за допомогою титрів режисер пояснює, що КНДР запропонувала сценарій, за яким знімальна група повинна знімати фільм, а органи місцевої безпеки вилучали матеріали зняті протягом дня. За допомогою фрази режисера перед кожним новим епізодом “Начали” відчувається фальшивість усього, що відбувається на екрані. Гіперідеальний образ громадянина, соціуму, сім'ї, держави асоціюється з штучною репрезентацією та обманом глядача. Епізод з уроком історії має ідеологічний та патріотичний настрій, діти раз за разом прослуховують та відтворюють усно та письмово хто їх вороги та як потрібно себе вести по відношенню до них, у класах обов'язковий атрибут - портрети керівників держави (Мал.32); кожна школярка виглядає як всі, відсутня власна унікальність. Виховання дітей націлене на вороже ставлення до інших національностей та надмірне ставлення до них.

Епізод з сімейним обідом має іронічний характер через співставлення

декількох дублів однієї і тієї самої сцени. А також кадри, де герої повторюють сценарій, хоча насправді - це документальний фільм, і його не повинно бути.

Режисер показує Північну Корею у неприглядному світі. Знімальна група вимушена знімати один за одним дублі якісно зважені та вивірені, але правда постає між епізодами зйомок, коли з вікон готелю показують “справжню Корею” (Мал.33,34). Так в одному з проміжкових епізодів показано, що людський ресурс знецінений - на зупинку під’їжджає тролейбус, натоп, що його оточив, очевидно не вміститься, буде дуже тісно. Умов для людей немає (Мал.23). Хоча на противагу є епізод, де на зупинку під’їжджає тролейбус і у кожного є можливість вільно сісти або стати не стісненим, але глядач вже розуміє, що це організована зйомка (Мал.21).

Усі масові зйомки спрямовані на чітке врегулювання людей. Усі йдуть один за одним або парами. Це породжує образ нації, як маленьких дітей, яких необхідно виховувати, чим і займається держава. Також це один з елементів антиутопії, регламентація населення (Мал.35,36,37).

Монтажні тропи. Антитеза, гіпербола, метафора, оксіморон, рефрен. Де Гіпербола - художнє перебільшення. Метафора - розкриття одного явища через інше. Оксіморон - співставлення через контраст.

Антитеза. Контрастне співставлення протилежностей можна побачити як лейтмотив всього фільму. Ми на екрані бачимо щасливу родину, але насправді її не існує. Батькам показують, як красиво в кадрі покласти дитину спати. Прогулянки разом також штучні, ми це бачимо в перервах між зйомками, коли підходить режисер і дає завдання героям. Взагалі ситуація цієї родини розкриває як насправді ставиться партія до людей.

Гіпербола. Усі кадри, зняті загальним планом з картинами або постаменами вождів перебільшені. Вони порівнюються з божественними

створіннями, яким необхідно вклонятися, яким треба молитися. Хоча це звичайні люди, яким дали перебільшеного значення (Мал.38,39).

Метафора. Образ, який породжує епізод з тролейбусом описує життя цілої країни. Люди штовхають тролейбус до тих пір, поки він не зможе зачепитися за лінію напруги. Метафоричними є епізоди, де камера спостерігає за життям з вікна, виходить ефект кадру в кадрі за рахунок рамки, що утворює, наприклад, вікно. Створює образ замкненого простору, де кожний займає свою нішу.

Оксіморон. Епізод з автобусною зупинкою є контрастним співставленням між дійсністю та екранним вимислом. Те, що було підготовлено для камери (вигадка) - як невелика група людей заходить у автобус, великий і комфортний (Мал.25). У кожного є своє місце і всім зручно. Дійсним же є епізод, який режисер зняв з готелю - великий натовп штовхає автобус, який не може ніяк поїхати, та коли він поїде, зручних місць там вже нема (Мал.26, 27, 28).

Рефрен. Він тут грає важливу роль, завдяки цьому тропу створюється ефект ігрового кіно в документальному. Режисер навмисно ставить декілька однакових дублів підряд, аби звернути увагу, що все, що відбувається в кадрі - заплановано. І лише випадкові кадри, зняті з багатоповерхівки - одиничні.

Зображальний комплекс фільму “У промінях сонця”.

У фільмі частіше використовується загальний та дальній плани. Рідше крупні та середні. Це пов'язано з задачами кожного плану, на загальному і дальньому видно місце дії та можна сформувати загальний опис героїв, характер локації (Мал.21,22,24). На крупних планах знятий епізод, де в класі вчитель навчає дітей (Мал.30,31).. Важливим в цьому епізоді є реакції дітей, їх неупередженість та повна довіра до слів викладача, вони повторюють за нею настанову, визначають ворогів та

формують до них відчуття ненависті. Вражають емоції цих дітей, вони ще маленькі, але з повною наснагою відповідають, що вороги - це японці.

У кадрі обираються ракурси з постаментами або портретами керівництва, які нависають над пішоходами проходячи повз яких кожен має віддати шану та вклонитися. Використовується загальний план, як зображальний засіб передачі почуття безвихідності героїв (Мал.40,41,42). Також використовуються вікна та дзеркала, в яких наче стежать вожді (Мал.43,44).

Оператор обирає ракурси рамки в рамці. Це підсилює ефект знаходження людей в замкненому просторі (Мал.45).

Звуковий комплекс фільму “У промінях сонця”.

У документальному кіно, як правило музика не відіграє головної ролі, адже для режисера у даному випадку головне, що скаже або зробить герой. У фільмі “У промінях сонця” музика використовується на звук у кадрі з радіо або телевізора, Тобто уведення «репортерського» звукоряду, «погашення» неприродних для анти утопічного середовища звуків. Але коли режисер знімає портрет Зін Мі, вводиться лірична мелодія, яка є лейтмотивом усього фільму.

Режисерський комплекс фільму “Океани”.

Фільм розповідає про океанічний світ. Для викриття проблеми винищення тварин та забруднення водного простору було введено попередню історію та героїв, це епізоди ігрового кіно (Мал.46). Аби розмежувати історії пов'язані з океаном та художніми сценами режисер застосував різні кольорові гами. Океан має відтінки синього та зеленого (Мал.47), художні епізоди - помаранчеві. За теорією кольорів І. Гете [58], відтінки синього та відтінки помаранчевого - контрастні, та знаходяться в колі один на проти одного (Мал.1.1) і є комфортними для сприйняття.

Помаранчеві відтінки з'являються не тільки у ігрових епізодах, а й в епізодах з бракон'єрами та забруднені відходами води, тобто все, що винищує океан (Мал.48).

Оскільки у фільмі немає героїв, режисер робить героями тварин. Відкриваючий епізод стежить за ігуаною. Вона веде нас під водою, вона виводить нас на сушу (Мал.49,50). Ми бачимо її ареол. Далі, біля них мешкають черепахи, тепер вони будуть об'єктом спостереження. Якщо тварина входить у воду, то веде до іншого об'єкту безпосередньо у воді.

Зображальний комплекс фільму "Океани".

Оператор підкреслює природність та недосконалість форм. Зграя риб, що кружляє у воді, нагадує сферу, але вона має лише її контур. Кальмар має довгі щупальця, але вони нагадують тканину у воді, що не має форми (Мал.51,52). Втручання у світ природи людини супроводжується застосування геометричних форм, як символу чужорідного тіла (Мал.53,54). Наприклад, ритмічна сітка, що вбиває все живе. Тобто уведення контрастних до природних ліній, плям та зображальних форм.

Звуковий комплекс фільму "Океани".

Цей фільм вирішений на музиці та шумах океанічних тварин. Ігрові епізоди вирішені в якості закадрового голосу або діалогу в кадрі. Для підсилення драматичної конструкції вводиться музика, яка синхронно з дією в кадрі підсилюється або навпаки, затухає. Кульмінаційний епізод з акулою, що помирає - вирішено лише звуках води, а згодом тиші.

Проаналізувавши комплексно документальні фільми можемо виокремити наступні режисерсько-зображальні стратегії антиутопічної постмодерної документалістики:

- Стилізація (документальне під ігрове)
- Пастишизація (застосування іронії)
- Новелічність (декілька історій в фільмі)

- Неприродні лінії, плями та форми
- Мінімізація музичного супроводу (шум/інтершум або лейтмотив)
- Композиційна геометрія (перспектива, діагоналі, кадр в кадрі)
- Переважають загальні та дальні плани
- Портретизація героя в його оточенні
- Лінійна композиція фільму (класична архітектоніка)
- Уведення «репортерського» звукоряду
- Наявні тропи, як антитеза, метафора, гіпербола, оксіморон, рефрен
- Символізація
- Акцентні плями, контрастні кольори
- Превалюють безбарвні та однотонні холодні кольори

Таким чином, ми встановили морфологічні ознаки прояву антиутопічної естетики на семантичному та синтаксичному рівні. Визначили основні стратегії її реалізації в документальному кінематографі.

Висновки до 3 розділу

У третьому розділі було виявлено та систематизовано форми прояву естетики антиутопії в документальному кінематографі ХХІ століття. У першому підрозділі ми визначили морфологічні ознаки антиутопії в сучасній документалістиці та типи антиутопічної оповідності. До синтаксичних ознак ми віднесли: Наративна стратегія - абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой або змінити, на його думку; протагоніст у антиутопічному документальному фільмі-людина, яка робила або робить помилки у своєму житті, знаходиться у ситуації, неприйнятній для суспільного загалу, але цього не розуміє; Антагоніст завжди диктує правила, яким герой неодмінно слідує; Дії героя йдуть в розріз із загальними нормами, що створює образ абсурду та сарказму; персонажі регламентовані, належать до певного класу або групи людей; протидія Добра і Зла, де Зло є вищою силою, а Добро - протидія їй, як правило без вирішення конфлікту; відчуття страху притаманне антиутопічним документальним фільмам, яке спрямоване в майбутнє; дійсність така, яку неможливо змінити або вплинути на ситуацію. Використання ідеологією міфів важливий елемент антиутопічного документального фільму. З'ясовано типологію на змістовному макро рівні, ми виокремили наступні - політичні, соціально-економічні, екологічні. Встановили проблеми, які викриває антиутопічна естетика. Проаналізували синтаксичний рівень жанроформи антиутопії в документальному кіно. Визначили типи оповідності, та критерії їх виявлення.

У другому підрозділі ми системно дослідили смислові та змістовні комплекси документальних фільмів в антиутопічній естетиці, згідно з її типологією. Смисловий рівень формує антиутопічні ознаки через утворення образно-символічного та смислового ряду. Ми встановили, що кожен тип антиутопічного документального фільму формує свої смислові комплекси, в залежності від ідеї твору. Режисери часто звертаються до

міфологічних символів та проводять їх по трьом рівням символізації. Важливим є наявність бінарних опозицій та архетипічних ознак героїв. Викривається міфологічна ідеологія та використовують її смисли, в яких відсутній зміст. Як правило, люди зображуються як сіра маса або задіяний архетип “Маленька людина”. На формотворчому рівні формою для прояву естетики антиутопії у документальному кіно виступає креативна документалістика. Змістовний рівень має декілька рівнів осмислення символічного наповнення та розуміння взагалі сюжету, від поверхневого до глибинного. На наративному рівні наявні структури оповідності: зростання ознак антиутопії в різних типах сюжетів.

У третьому підрозділі ми розібрали режисерський, операторський та звукооператорський комплекси реалізації естетики антиутопії в документальному кінематографі на прикладі фільмів “Смерть робітничого”, “Погляд тиші”, “Океани”. Було проаналізовано фільми різних типів, що дозволило вивести загальний інструментарій, притаманний і іншим фільмам з антиутопічною естетикою. Було встановлено наступні інструменти кіномови: стилізація; пастишизація; новелічність; неприродні лінії; мінімальний музичний супровід, акцент на шумах, голосах; композиційна геометрія; дія на загальних та дальніх планах; портретизація героя; лінеарність; символізація; контрастні плями та холодному фоні. Важливо зазначити, що режисери користуються монтажними тропами, найчастіше це - антитеза, гепірбола, рефрен, оксіморон, метафора.

Отже, у третьому розділі було досліджено морфологію жанроформи антиутопії, її форми прояву у документальному кіно, встановлено її особливості в залежності від типології, виявлено стратегії реалізації антиутопічної естетики в документалістиці.

ВИСНОВКИ

В магістерській роботі відповідно до поставленої мети та окреслених завдань уперше було комплексно досліджені специфіка, структура та сутність антиутопії як жанроформи в сучасному аудіовізуальному мистецтві. Отримані результати дозволили сформулювати наступні висновки:

1. Жанроформа «антиутопія» в документальному кінематографі є новітнім морфологічним відгалуженням в сучасній документалістиці, яке виникло завдяки трансгресіям у видових структурах кінематографу як такого. Історіографічний аналіз проблеми довів, що в науковому дискурсі практично відсутні наукові праці з проблеми. Аналіз фахових джерел дав змогу довести, що елементи антиутопії, як доктрини постмодерністського мислення, можна знайти у працях Г. Йєффета та К.Разлогова та деяких інших.
2. Об'єкт та предмет дослідження обумовив його методологічний інструментарій. Завдяки культурологічному підходу проведено загальний аналіз предмету дослідження. Були застосовані методи загально-теоретичні та спеціальні. Завдяки мистецтвознавчому підходу був досліджений предмет дослідження. Спеціальні методи аналізу були використані при дослідженні антиутопії як жанру сучасної кінематографічної документалістики: морфологічного аналізу, образно-стилістичного, аналізу візуальних матеріалів.
3. Встановлено, що наразі понятійний апарат аудіовізуальної сфери все ще не має чітких меж у науковому дискурсі, що робить предмет дослідження новим та актуальним для подальшої розробки морфології документального кіно. Виявлені інструментальні поняття: «креативна документалістика», «антиутопія», тощо, які

дозволи сформулювати гіпотезу дослідження. Концепція дослідження спиралась на метод синтаксично-семантичного аналізу антиутопії як новітньої жанроформи.

4. Доведено закономірність виокремлення жанроформи антиутопії в документалістиці, як реакції на дійсність, яка сформувалася під впливом постмодернізму, що впровадив нову доктрину мислення - антиутопічну. Визначено, що трансгресування є притаманним антиутопічній жанроформі, яка реалізується через поєднання декількох жанрів.
5. Виявлені морфологічні особливості жанру антиутопії в літературі: Суперечка з утопією або утопічною думкою; Псевдокарнавал; Страх завжди безумовний і абсолютний; Карнавальні елементи; Герой антиутопії завжди ексцентричний; Ритуалізація життя; Чуттєвість та скабрезність; Алегоричність; Утопію і антиутопію неможна не порівнювати; Антиутопія і наукова фантастика (антиутопія використовує фантастику як прийом); Антиутопія зичить у науковій фантастики трансформації часових структур; Простір антиутопії завжди обмежений; Страх є компонентом антиутопії та формує його внутрішню атмосферу.
6. Встановлено що антиутопічна естетика в ігровому кінематографі має наступні компоненти (передусім, в екранізаціях): наявність диктаторського режиму; наявність «герметизованого» суспільства; суттєве «розшарування» між елітарною верхівкою та бідними верствами населення; наявність абсурдної ситуації, в якій опинилися головні герої; заборона вільнодумства.

На основі порівняльного аналізу доведено, що риси, притаманні літературній антиутопії реалізуються в ігровому кіно, але окрім них, у кіно, через наявність своїх художніх засобів (або своєї кіномови) є додатковий арсенал антиутопічних проявів. А саме, це уможливив виявити

синтаксисо-семантичний та текстуальний аналізи. Вони наступні: гібридність; повнометражність; наявність людини із системи; антагоніста та його впливу на соціум; у соціуму є функції, номерний знак; центральний конфлікт між протагоністом (Героєм) та антагоністом (Правителем); комбінування реалістичної акторської гри з трюками; наративний прийом- зламати систему, йти проти неї; завжди є саундтрек; наявність дії в модернізованому місті майбутнього, як правило, після катастрофи; наявність екстремальних погодніх умов; наявність «холоної» кольорової гама фільму – це ознаки анти утопічної естетики на цьому рівні. На синтаксичному рівні виділили такі ознаки: завжди кризова ситуація; Протагоніст виступає як антигерой; антагоніст - або система або людина; особливість наративу - через внутрішній стан героя пізнається антиутопізм; банірні опозиції; відчуття страху; музика та зображення не вступають у протидію.

7. Визначено два рівні прояву естетики антиутопії в документалістиці: макро-, і мікрорівні. *На макрорівні* встановлено типологію за змістовним наповненням антиутопії, а саме розподіл антиутопій на політичні, соціально-економічні, екологічні. Виявлено, що така типологія не є сталою, бо антиутопії як жанроформі притаманна гібридність. З'ясовано типи оповідності, за кількісним показником антиутопічних ознак, а саме: *неочевидні* (1-2 ознаки), *менш очевидні* (3-5 ознак), *очевидні* (6-8 ознак). Охарактеризовано ознаки естетики антиутопії на синтаксичному рівні: Наративна стратегія - абсурдна ситуація, на яку не може вплинути герой або змінити, на його думку; протагоніст у антиутопічному документальному фільмі-людина, яка робила або робить помилки у своєму житті, знаходиться у ситуації, неприйнятній для суспільного загалу, але цього не розуміє; Антагоніст завжди диктує правила, яким герой неодмінно слідує; Дії героя йдуть в розріз із загальними нормами, що створює образ

абсурду та сарказму; персонажі регламентовані, належать до певного класу або групи людей; протидія Добра і Зла, де Зло є вищою силою, а Добро - протидія їй, як правило без вирішення конфлікту; відчуття страху притаманне антиутопічним документальним фільмам, яке спрямоване в майбутнє; дійсність така, яку неможливо змінити або вплинути на ситуацію. Використання ідеологією міфів важливий елемент антиутопічного документального фільму. *На мікрорівні* досліджено змістовно-сміслові комплекси антиутопій різних типів. Доведено, що такі комплекси формуються через образно-символічний ряд, який застосовує режисер. Ми встановили, що кожен тип антиутопічного документального фільму формує свої смислові комплекси, в залежності від ідеї твору. Режисери часто звертаються до міфологічних символів та проводять їх по трьом рівням символізації. Важливим є наявність бінарних опозицій та архетипічних ознак героїв. Викривається міфологічна ідеологія та використовують її смисли, в яких відсутній зміст. Як правило, люди зображуються як сіра маса або задіяний архетип "Маленька людина". На формотворчому рівні формою для прояву естетики антиутопії у документальному кіно виступає креативна документалістика. Змістовний рівень має декілька рівнів осмислення символічного наповнення та розуміння взагалі сюжету, від поверхневого до глибинного. На наративному рівні наявні структури оповідності: зростання ознак антиутопії в різних типах сюжетів. Встановлено, що в «креативній документалістиці» режисери звертаються до монтажних тропів, як елементу кіномови.

- 7 З'ясовано інструментарій, яким користуються режисери, оператори та звукооператори при реалізації естетики антиутопії в документальному кіно. Встановлено наступні інструменти кіномови: стилізацію

документального кінематографу під ігрове; застосування іронії; використання структури новельної оповідності; використання «геометричних» кадрів, з ритмічним зображенням або лінійними перспективами, діагоналями; наявність “репортажного” звукоряду в якому музика є лейтмотивом або відсутня зовсім; превалювання загальних та середніх планів у масштабуванні зображення; наявність поступового, лінійного, розгортання дії; тотальна холодна кольорова гама екранного твору, використовується теплий кольору як акцентного.

- 8 При аналізі антиутопії як доктрини сучасності, було встановлено риси антиутопічного мислення в мистецтві: в період глобалізації у людини виникає безліч симуляційних бажань, породжених засобами мас-медіа, які дозволяють людині за теорією Ж.Лакана прагнути до ідеалу, але через постійний попит на масовість - так його і не реалізувати.
- 9 Визначено, що риси антиутопії характерні для креативної документалістики та підтверджено наступні тези: 1. у антиутопічних творах завжди наявні негативні тенденції; 2. у антиутопічних творах завжди наявна тоталітарна держава, яка контролює усі сфери життя; 3. у антиутопічних творах завжди відсутня описовість побуту або життя, немає опису сім'ї або це поверхнево; 4. у антиутопічних творах завжди ексцентричний герой; 5. у антиутопічних творах простір завжди обмежений; 6. у антиутопічних творах завжди присутнє відчуття жаху.

Висновки магістерської роботи формують базу для подальших розвідок у рамках міждисциплінарних досліджень: у галузі, суміщеній із теорією культури може бути здійснено аналіз впливу історико-культурного контексту на формування анти утопічного мислення як такого; у сфері аудіовізуального мистецтва – для вияву зв'язків різних морфологічних

структур у новітньому морфологічному утворенні – «креативній документалістиці».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. І. *Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності* // Культура України. Випуск 47. 2014. С. 156 – 162
2. Алфьорова З. І. *Історія кінематографа і телебачення: навч. посіб.* Частина 1. Харків: ХДАК. 2007. 87 с.
3. Алфьорова З. І. *Кіберкультура як складова постмодерної культури* // Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві : Матеріали міжнар. наук. конф., 21-22 листоп. 2003 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2003. С. 11-12
4. Андреева С.Л., М.Л.Бедрикова. *Жанрові ознаки антиутопії в повісті Ю. Давидова “Африканський варіант”* // Вісник Томського державного університету. Філологія. 2017. № 49. С.113-134
5. Арістарко Г. *Історія теорій кіно* / Пер. Г.Богемського. Москва: Искусство. 1966. 356 с.
6. Бергалієв А.Т. *Современная советская литературная утопия: герой и жанр*: Автореф. дис. . канд. філол. Наук : спец. 10.СТ.02. - "Литература народоз СССР (созбгокого периода)" Алма-Ата, 1991. 21 с.
7. Базен А.П. *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972. 382 с.
8. Балаж Бела. *Культура кіно*. Державне видавництво Ленінград-Москва. 1925 р. 91 с.
9. Балаш Б.В. *Становление и сущность нового искусства*. Москва: Прогресс, 1968. 250 с.
10. Барт Р. *Міфологія* / Пер.з фр.,вступ.ст.і комент.,С.Н.Зенкіна. Москва: Вид-во ім.Сабашникових, 1996. 312с.
11. Баталов Э.Я. *Социальная утопия и утопическое сознание в США*. Москва: Наука, 1982. 337 с.
12. Бахтін М.М. *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е вид. Москва: Художественная литература. 1990. 543 с.

13. Білоковильський М.С. *Футурологія*. Соціальна філософія: Словарь. Москва: Академічний проєкт, 2006. 650 с.
14. Бекон Ф. *Нова Атлантида*. Утопічний роман XVI-XVII ст., Москва: Художественна література, 1971. 206 с.
15. Берн Ж. *П'ятсот мільйонів бегуми*. Москва: Вече. 1975. 544 с.
16. Боднарчук Т. В. *До питання про модель людини і світу у культурі постмодернізму*. Культура і сучасність. 2011. № 1. С. 93-97.
17. Бодрійяр Ж. *Америка*. СПб: Амфора. 2000. 237 с.
18. Бредбери Р. *451 градус за Фаренгейтом / пер. з англ. Е.Крижевич*. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан. 2011. 208 с.
19. Брюс Б. *Візуальне повествовання. Створення візуальної структури фільма, ТВ і цифрових медіа / Пер. з англ. Ю.Чілікіной; під ред. В.Монетова, М.Казючица*. Друге видання. Москва: ГИТР. 2011. 320 с.
20. Бьорджесс Э. *Механічний апельсин / пер. з англ. О.Буценко*. Київ: РІДНА МОВА. 2017. 192 с.
21. Вайсфельд И.Ф. *Кіно як вид мистецтва*. Москва: Знання. 1983. 143 с.
22. Вельш В. *“Постмодерн”: Генеологія і значення одного суперечливого поняття // Путь*. Міжнародний філософський журнал. 1992. №1. С.109
23. Власов М. П. *Види і жанри кіномистецтва*. Москва: Знання, 1976. 112 с.
24. Воннегут К. *Механічне піаніно (Утопія 14) / пер. з англ. М.Брухнова*. Москва: Издательство АСТ. 2016. 416 с.
25. Воробйова О. *Російська антиутопія XX-XXI століть в контексті світової антиутопії*. Автореф. Дис....

- доктора філол.наук: спец. 10 01 01 - Русская литература. Самарской государственной академии культуры и искусств. Самара. 2009. 49 с.
26. Виноградов В. Г. *Наукове передбачення*. учебное пособие для философских факультетов. Москва: Высш. шк., 1973.
27. Гайденок П.П. *Проблема рациональности на исходе XX века* // Вопросы философии. 1991. №6. С. 3-14.
28. Гвардіні Р. *Конец философии нового времени. Феномен человека*. Антология, Москва, 1993. 41 с.
29. Гейко С. М. *Постмодерністські конотації іронії*. Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2006. № 1. С. 22-27.
30. Гінзбург С. *Нариси теорії кіно*. Москва: Искусство. 1974. с.263
31. Герц Ф. *Карта Птолемея. Записки кінодокументаліста*. Москва: Вид-во Студії Артемія Лебедєва, 2009. 392 с.
32. Дзига В. *У споминах сучасників*. Москва: Искусство. 1976. 277 с.
33. Жолковський О. *Блукаючі сни та інші роботи*. Москва: Наука. 1994. 431 с.
34. Жижек С. *Война в Ираке: в чем заключается подлинная опасность?* Логос. 2003. № 1. С. 34 - 50
35. Жижек С. *Матрица: Истина преувеличений* // Матрица как философия. Екатеринбург, 2005
36. Замятін Е. *Ми*. Москва: Профиздат. 2011. 320 с.
37. Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...» Антиутопия. XX век // Вопросы литературы. Москва, 1989. № 1. С. 45.
38. Зубавіна І.Б. *Екранна культура. Засоби моделювання художньої реальності*. Київ. 2006. 245 с.
39. Йєфсет Г. *Прими красную таблетку: Наука, философия и религия в «Матрице»*. У-Фактория. 2003. 312 с.

40. Каган М. *С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Ч.I.* Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
41. Кампанелла.Т. *Город Солнца* / Пер. с лат. и ком. Ф. А. Петровского. Пер. прил. М. Л. Абрамсон, С. В. Шервинского и В. А.Ещина. Вст. ст. В. П. Волгина. Москва-Ленинград : АН СССР. 1954. 228 с.
42. Клер Р.А. *Кино вчера, кино сегодня.* Москва. 1981. 205 с.
43. Клер Р.А. *Размышления о киноискусстве.* Москва. 1958. С. 15-18
44. Клер Р. *Роздуми про кіномистецтво.* Москва: Мистецтво. 1958. 230 с.
45. Козьміна О. *Поетика роману антиутопії (на матеріалі російської літератури ХХ ст).* Автореф.дис. кандид.філол.наук: спец. 10.01.08 - «Теория литературы. Текстология». Российский государственный гуманитарный университет. Москва. 2005. 20 с.
46. Коломійцева О.Ю. *К вопросу о жанровом статусе литературной антиутопии // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня.* В 10-ти кн. Кн. IX. Тамбов, 2000. С. 54-63
47. Кирвель Ч. *С. Утопічна свідомість: суц-ність, соціально-політичні функції.* Минск : Университетское изд-во, 1989. 192 с.
48. Кракауер З. *Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера* / Пер.з англ. І.Андрущенко. Москва: Искусство. 1977. 384 с.
49. Красинский, А.В. *Кино: игровое плюс документальное* / А. В. Красинский; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. Минск : Наука и техника, 1987. 119 с.
50. Лакан Ж. *Стадия зеркала как образующая функцию «Я»* // Ж. Лакан. Семинары. Т. 1. Москва. 1998.
51. *Ланін Б.А.* *Русская литературная антиутопия ХХ века: дис. ...д-ра филол. наук: спец. 10.01.02 литература народов СССР.* Москва. 1993. 315 с.

52. Ланін Б.А.. *Анатомія літературної антиутопії* // Загальні науки і сучасність. 1993. №5. С.154-163
53. Лем С. *Возвращение со звёзд*. Москва: АСТ, Астрель. 2011. 320 с.
54. Липков А.І. *Проблеми художнього впливу: принцип атракціону*. Москва: Наука, 1990. 240 с.
55. Ліотар Ж.-Ф. Состояние
постмодерна // Институт экспериментальной социологии.
Москва: Алетейя. 1998 г.
56. Лотман Ю. М.
Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб:
Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.
57. Марк М., Пирсон К. *Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипа*. СПб.: Питер, 2005. 336 с.
58. Месяц С.В. *Йоганн Вольфганг Гете і його вчення про колір*. Москва: Круг, 2012. 464 с.
59. Мор.Т Утопія. / пер. з лат. О.І.Малеїн з першого видання 1516 р. Academia, 1935. 238 с.
60. Морсон Г. Границы жанра: Антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление: Анталогия заруб. Лит. Москва: Прогресс. 1991. С. 233–251.
61. Миславский И.И. *Краткий энциклопедический словарь кино*. Харьков, 2007. 215 с.
62. Ортега-і-Гассет Х. *Восстание масс* // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 3-30.
63. Оруел Дж. *1984*. Москва: АСТ. 2016. 352 с.
64. Павлова О. А. *Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект*. Волгоград, 2004. 247 с.
65. Платон. *Собрание сочинений*. В 4 т. Москва: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с.

66. Пудовкін В. С. Збір. Тв. в 3 т. Київ: Мистецтво, 1974-1976. Т. 1. 91 с.
67. Пудовкін В. Кінорежисер і кіноматеріал. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. М.: "Искусство", 1974
68. Рабігер М. *Режисура документального кіно*: 4-вид / пер. з англ. О.В.Маслової, Д.Л.Караваєва, під ред. І.С.Давидової. Москва: ГІТР, 2006. с.543
69. Радянська енциклопедія Т1 / Велика радянська енциклопедія в 66т., ред. О.Ю. Шмідт 1926-1947. Москва, 1926. С. 97—98.
70. Разлогов К.Е. *Утопія і антиутопія в світовому кінематографі* // міжнародний журнал дослідження культури, В-во Ейдос 2012, 4(9) С.112-115
71. Ратников Г. В. *Жанровая природа фильма*. Минск: Наука и техника, 1990. 78 с.
72. Рашкофф Д. *Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание*. Москва: Ультра-Культура, 2003. 368с.
73. Ромм М. Теорія. Критика. Публіцистика. Т.1, Москва: Искусство. 1980. 575 с.
74. Роулендс М. *Философ на краю Вселенной*: НФ-философия, или Голливуд идет на помощь: философские проблемы в научно-фантастических фильмах / пер.з англ., Н.Лебедевой, А. Єфаловой Москва, 2005. 272 с.
75. Сізов С. С. *Утопия и общественное познание. Философско-социологический анализ*. Ленинград: Изд- во ЛГУ, 1988.
76. Соціальна філософія: сл./ сост.-ред.: В.Є. Кемеров, Т.Х.Керимов. Москва: Академічний проект, 2003
77. Тарковський А. Ностальгія.Москва: АСТ, Хранитель. 2008. 494 с.
78. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч.: В 90 т. М., 1953. Т.62. С. 269-270

79. Тульчинский Л., Эпштейн М. и др. *Проективный философский словарь*. Санкт-Петербург: Международная Кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике СПб Научного Центра РАН, 2002. 297 с.
80. Уэллс Г. *Машина времени* / пер.с англ. К.Чуковский, И.Бернштейн, Н. Волжина и др. СПб: АСТ, Полиграфиздат. 2012. 253 с.
81. Федух І. С., с.180, ЖАНР АНТИУТОПІЇ У ПОСТМОДЕРНІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. Випуск дев'ятий. 2015. С.180-18
82. Філатов В.І. *Антиутопія ХХ століття як метод передбачення майбутнього*. 2014. №4. С. 84-86.
83. Фрейд З. Введение в психоанализ. СПб: Алетейя, 1999. 670с.
84. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. 2005. 58 с.
85. Фуко М. Что такое автор? Воля в истине: Пот ту сторону знания, власти и сексуальности. Москва: Магистериум, Касталь, 1996. 448с.
86. Хаксли О. *О дивный новый мир* / пер. С англ.О.Сороки. Москва: АСТ. 2016. 284 с.
87. Хартунг Ю. *Гіпертекст як об'єкт лінгвістичного аналізу* // Вісник Московського університету, Серія 9, Філологія. 1996. №3. С. 61-77.
88. Хафізова Н.А. *Антиутопія і жихливе як тінь культури* // Вісник ПНПУ. Культура. Історія. Філософія. Право. 2017. №4. С.82-89.
89. Храпченко М.Б. *Художественное творчество, действительность, человек*. Москва: Советский писатель. 1976. 369 с.
90. Чалікова В. Зеркала антиутопий // Антиутопии ХХ века. Москва. 1989
91. Чалікова В.А. *Утопія та утопічне мислення* / пер. з англ.,нім.,фр. Та ін.мов, склад.,заг.ред.та передм кфн В.А.Чаліковою. Москва: Прогрес, 1991. 405 с.

92. Чернишева Т. А. *Природа фантастики*. Иркутск: Иркутский университет. 1984. 336 с.
93. Шадурський М.І. *Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова*. Москва: Издательство ЛКИ, 2007. 154 с.
94. Шарапова М.А. *Архетипічні основи образу героя в драматургії радянського кіно (на матеріалі кінематографа 1986-2012року): дис. на здобуття вченого ступеня канд.мистецтвознавства: спец.17.00.03 - кіно-,теле і інші екранні мистецтва/ Всеросійський державний університет кінематографії ім.С.А.Герасімова. Москва. 2013. 157с.*
95. Шишкіна С. Г. *Истоки и трансформации жанра литературной утопии в XX веке*. Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2009. 230 с.
96. Шишкін Д. П. *Миры-утопии в эпоху постмодерна // Ломоносов 2007: материалы XIV международной конференции. Т. IV. Москва: Изд-во МГУ, 2007. С. 123.*
97. Юнг
К.Г. *Архетипи і колективне несвідоме / пер. К.Котюк з першого видання 1969р. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.*
98. Юнг К. *Архетип и символ*. Москва: Ренессанс, 1991. 297 с.
99. Altman R. *The American Film Musical*. – Bloomington: Indiana University Press, 1989. – P. 102–110
100. Altman R. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre // Cinema Journal. No 3(23). 1984. P. 6-18.*
101. Barnouw Erik, *Documentary: a history of non-fiction Film*, 3rd ed. New York: Oxford University Press, 1993
102. *F r o m m E*. Afterword to George Orwell's «1984» // N. Y.. 1962 P. 257-267.
103. LE MONDE DIPLOMATIQUE, Pover Inferno, NOVEMBRE 2002, Page 18 Л О Г О С 1 (3 6) 2 0 0 3 С.20-23

104. Metz, Christian. *Film language: A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press. 1991. 253c
105. Nichols Bill. *Introduction of Documentary*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001
106. Renov Michael, ed. *Theorizing Documentary*, New York; Routledge, 1993
107. Webster Noah. *An American Dictionary of the English Language*. Vol.1. New York: Published by S.Converse. 1828. p. 720

Електронні ресурси

108. Квакін, А.В. *Архетип и ментальность в контексте истории* URL: <http://www.kvakin.ru/Documents/mif.pdf> (дата звернення 07.07.2019)
109. Разлогов К. *История мистецтва світового екрану*. URL: <http://bookash.pro/ru/book/153290/planeta-kino-kirill-razlogov> (дата звернення 18.09.2019)
110. Смірнова В. *Стриптиз праці*.
“Смерть робітничого”. Режисер М.Главоггер. *Мистецтво кіно*. 2006. №9. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/09/n9-article7> (дата звернення 30.06.2019)
111. Фільми антиутопії.
URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Категорія:Фільми-антиутопії> (дата звернення 12.06.2019)



Мал.2



Мал.3



Мал.4



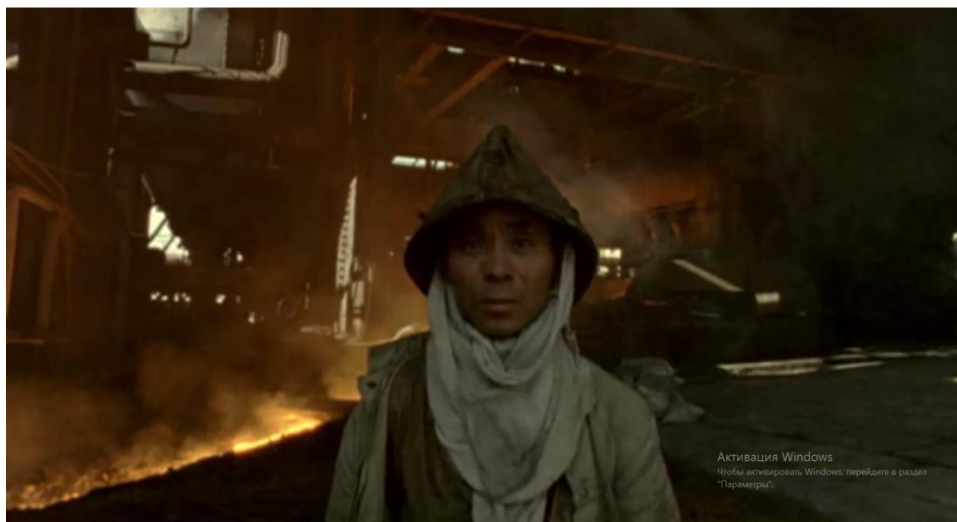
Мал.5



Мал.6



Мал.7



Мал.8



Мал.9



Одному моему другу приснилось

Мал.10



Мал.11



Мал.12



Мал.13



Мал.14



Мал.15

| Жанры нехудожественных фильмов | Фиксирует, раскрывает, сохраняет | Убеждает, продвигает | Анализирует, расследует | Выражает |
|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------|----------------------|-------------------------|----------|
| 1. Аналитический (эссе) | | | • | • |
| 2. Антропологический | • | | | |
| 3. Искусствоведческий | • | | • | • |
| 4. Биографический | • | | • | |
| 5. Cinema verite (фильм, события в котором спровоцированы автором) | • | | • | |
| 6. Городская симфония | • | | | • |
| 7. Сражение (война) | • | | | |
| 8. Гражданский (политически или социально активный) | | • | • | |
| 9. Компиляция (интерпретирующие архивные материалы) | | • | • | |
| 10. Социологический опрос | • | | • | |
| 11. Текущие события | | • | • | |
| 12. Дневник | • | | | • |
| 13. «Прямое» кино (репортажное, не вмешивающееся кино) | • | | | |
| 14. Докудрама | | • | | • |
| 15. Образовательный | | • | | |
| 16. Этнографический | • | | • | |
| 17. Экспериментальный (авангард) | • | | | • |
| 18. Исторический | • | • | • | |
| 19. Побудительный | | • | | |
| 20. Голоса меньшинств (кино феминисток, геев, лесбиянок) | | • | • | • |
| 21. Фальсификация | | • | | • |
| 22. Природа | • | • | | • |
| 23. Убеждающий | | • | • | |
| 24. Политический (агитпроп) | • | • | • | |
| 25. Процесс | • | | • | |
| 26. Пропаганда | | • | | |
| 27. Романтическая традиция | | • | • | |
| 28. Научный | | • | | |
| 29. Социологический | • | | | |
| 30. Спортивный | • | | • | |
| 31. Путешествия и открытия | • | | | |
| 32. Война (последствия) | • | • | • | |

Мал.16



Мал. 17



Мал. 18



Мал.19



Мал.20



Мал.21



Мал.22



Мал.23



Мал.24



Мал.25



Мал.26



Мал.27



Мал.28



Мал.29



Мал.30



Мал.31



Мал.32



Мал.33



Мал.34



Мал.35



Мал.36



Мал.37



Мал.38



Мал.39



Мал.40



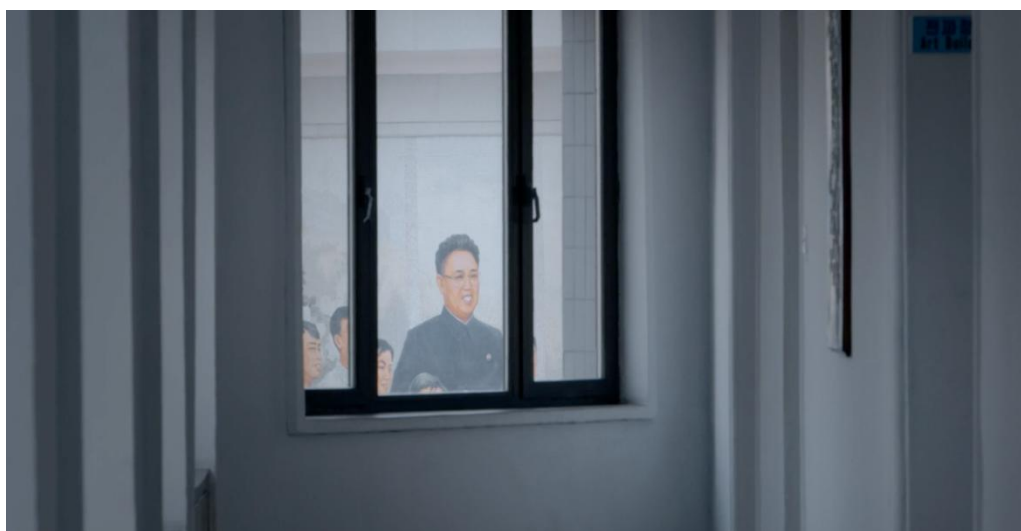
Мал.41



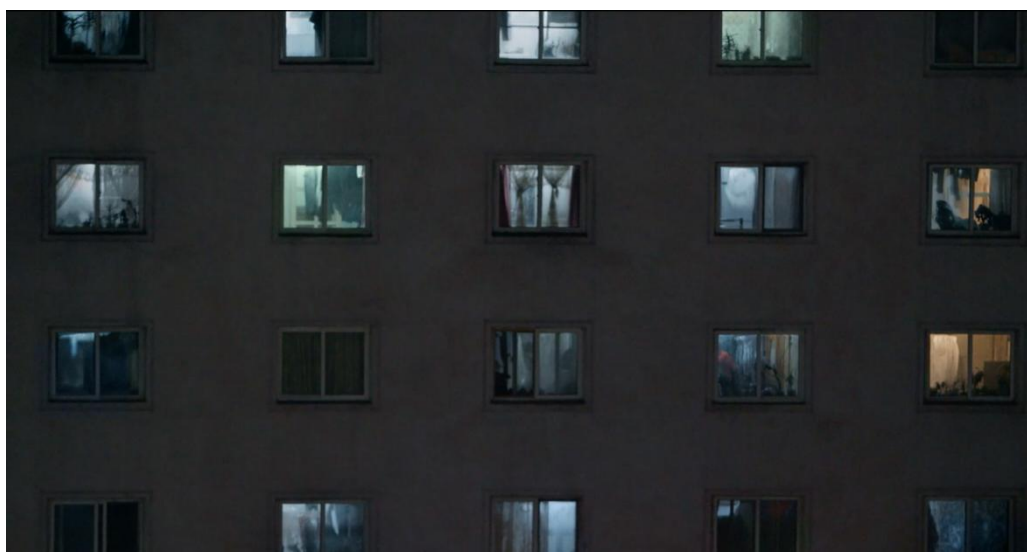
Мал.42



Мал.43



Мал.44



Мал.45



Мал.46



Мал.47



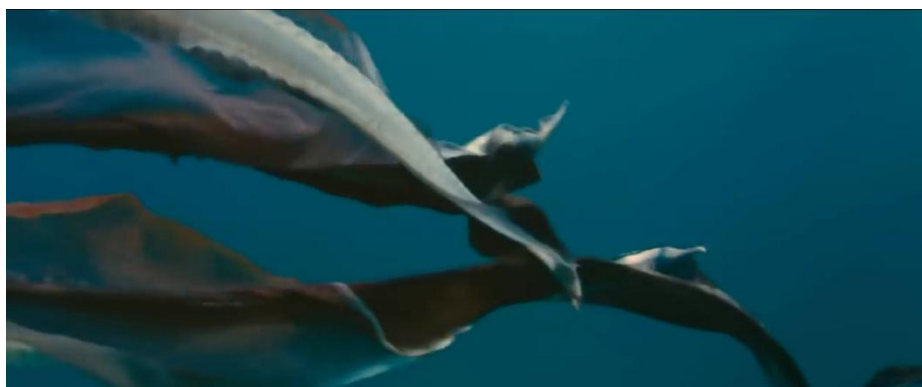
Мал.48



Мал.49



Мал.50



Мал.51



Мал.52



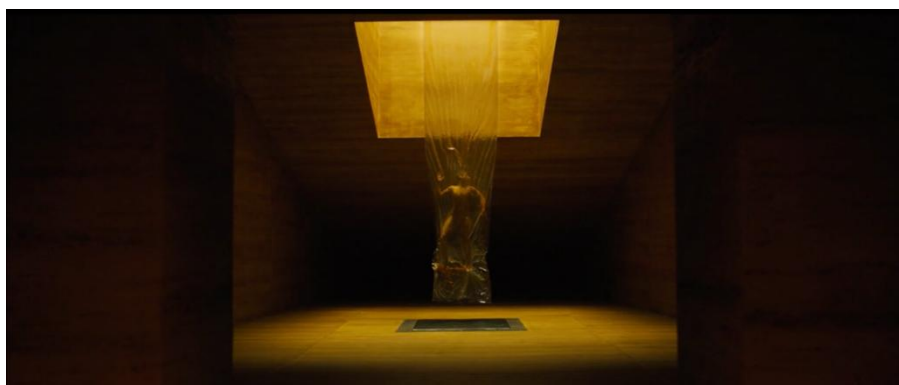
Мал.53



Мал.54



Мал.55



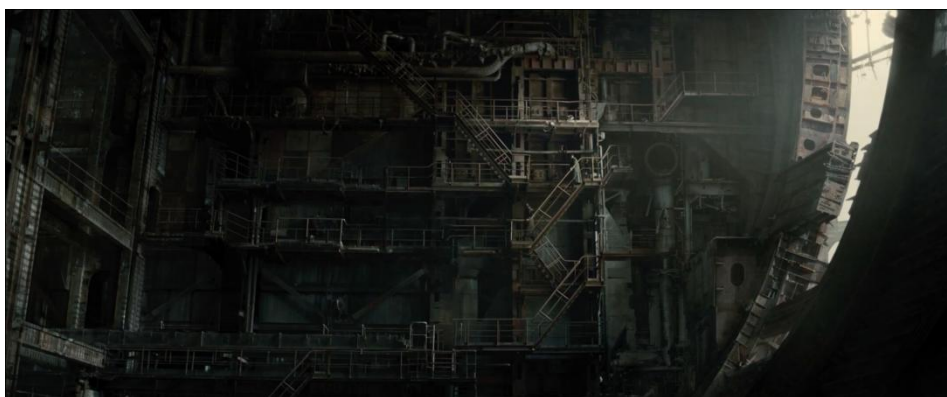
Мал.56



Мал.57



Мал.58



Мал.59



Мал.60