

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ І СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА
кафедра телебачення

УДК 791.075.2

Леонов Костянтин Володимирович

МОДУС НАЦІОНАЛЬНОГО В УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Галузь знань 02 “Культура і мистецтво”

Спеціальність 021 “Аудіовізуальне мистецтво та виробництво”

другий (магістерський рівень) вищої освіти

Ступінь: магістр

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Мархайчук Наталія Віталіївна

Харківська державна академія культури

завідувач кафедри телебачення

Науковий рецензент:

кандидат культурології

Бедрина Надія Сергіївна

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

старший викладач кафедри

Харків - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА	
МЕТОДИ	8
1.1. Історіографія питання та теоретичні проблеми дослідження.....	8
1.2. Джерела та методи дослідження.....	33
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	37
РОЗДІЛ 2. МОДУС НАЦІОНАЛЬНОГО В НАРАТИВІ УКРАЇНСЬКОГО	
КІНЕМАТОГРАФУ.....	
2.1. Хорор в українському кінематографі: історичний аспект.....	40
2.2. Елементи модусу національного в українських фільмах жахів	45
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	54
РОЗДІЛ 3. ЕТНОГРАФІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ МАТЕРІАЛЬНОГО ТА	
ПРЕДМЕТНОГО СВІТУ.....	
3.1. Жанр хорору в українському кінематографі (кінонартив та кіномова)...57	
3.1.1. «Штольня» - спроба показати перший український хорор.....	59
3.1.2. «Синевир». Проблематика поєднання хорору, 3D-графіки та українських традицій.....	62
3.1.3. «Тіні незабутих предків». Проблематика сюжетності та використання принципів американського хорору.....	65

3.1.4. «Брама». Новаторський аспект стрічки.....	68
3.2. Елементи модусу національного в кінонарративі українських фільмів жахів	72
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	76
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Фільми жахів - це тривожні фільми, які намагаються глядача вивести на емоцію огиди та жаху. Такі фільми створені, щоб викликати інтенсивний страх. Вони можуть включати випадки фізичного та психологічного насильства. Часто головними героями таких фільмів є психічно хворі та злі персонажі, це можуть бути історії про жахливих чудовиськ чи зловмисних тварин. Жанр часто перебиває науково-фантастичні фільми, адже дуже часто в таких картинах використовується як наукові експерименти, так і фантастичні сцени, які в реальному житті неможливі.

Незважаючи на такий досить специфічний жанр, Україна на початку 2000-х також дуже зацікавилась саме хорором. Цей жанр набуває формування в нашій країні і вітчизняний кінематограф використовує його по своєму, добавляючи свою невелику інтерпретацію за допомогою української етнографії, щоб зацікавити і утримати глядача.

Тим самим українські режисери підкреслюють всі традиції та звичаї нашої країни, але зовсім незвичайним способом - через екран.

Фільм Любомира Левицького «Штольня» (2006 р.) - перший український україномовний трилер з елементами хорору. Саме він вважається першим незалежним комерційним фільмом, який побудований на чисто українських реаліях та традиціях і знятий він українською мовою для широкої глядацької аудиторії.

В 2007 році в українських Карпатах, де, мабуть, наші традиції чи не найбільшим шляхом дотримуються і донині, брати Альошечкіни знімуть "Синевир", який набув шаленої популярності та розголосу не лише в нашій країні, а й в країнах-сусідах. Перший український фільм в стилі жахів, фентезі та хорору, який знятий чи не по всіх правилах голлівудського кінематографу.

В 2013 на українських екранах з'явиться картина “Тіні незабутих предків” Любомира Левицького, де гармонійно будуть поєднанні суміш карпатських легенд про мольфарів, чаклунство. Що і “Синевир”, що і “Тіні незабутих предків” позиціонують себе як перші фільми українського хорору.

На протязі 2017 року Україна мала змогу побачити черговий фільм жанру хорор - “Брама”. Фільм досить цікавий, чудово підібрані головні герої. Також у фільмі досить багато українських традицій, а присутній в ньому хорор показується завдяки сюжету фільму, адже події відбуваються в зоні Чорнобильської АЕС.

Незважаючи на достатньо велику кількість фільмів знятих в жанрі хорор, сценаристи та режисери не зупиняються на досягнутому, а намагаються “переплюнути” попередні картини, добавляючи в свою стрічку більше нового, але незмінним залишається одне - використання українських традицій та особисте бачення кожного автора, як їх подати глядачеві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана на кафедрі телебачення і відповідає комплексній темі Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і науковому напрямку «Аудіовізуальне мистецтво в контексті сучасної культури» кафедри телебачення ХДАК.

Мета роботи полягає у виявленні основних національно-означених елементів (як увиразнення модусу національного) в українських фільмах жахів та їх співвідношення із принципами хорору.

Для досягнення кінцевої мети нами був вирішений наступний ряд **завдань**:

- систематизувати наукові та публіцистичні праці з означеної теми та виявити ступінь вивченості проблеми;

- дослідити розвиток хорору як явища світового та вітчизняного кінематографу та простежити основні тенденції розвитку сучасного “українського хорору”;

- охарактеризувати основні прийоми та принципи хорору у вітчизняному кінематографі,

- виявити основні національно-означені елементи в українських фільмах жахів 21ст. та обґрунтувати доцільність їхнього використання.

Об’єкт дослідження: кінематограф України 21 століття.

Предмет дослідження: національно-означені елементи (як вираження модусу національного) в українських фільмах жахів.

Хронологічні межі роботи окреслені метою і завданнями дослідження і охоплюють період 21 ст.

Концепція магістерської роботи спирається на взаємодію загальнонаукових підходів та спеціальних **методів**, які використовуються у мистецтвознавчих дослідженнях.

Серед найважливіших підходів до вивчення поставленої у праці проблематики вирізняємо, насамперед:

- *метод аналізу і синтезу*, що дав можливість послідовно застосовуючи сукупність прийомів та закономірностей, узагальнюючи філософську, психологічну, літературу з метою вивчення стану і теоретичного обґрунтування проблеми;
- *метод порівняння* для зіставлення об’єктів з метою виявлення схожості та різниці та узагальнення;
- *історико-культурологічний* метод, який враховує соціокультурний контекст українських фільмів жахів;
- *семантичний* – задіяний для розкриття специфіки кінонарративу українських хорrorів;
- *системний* для цілісного підходу у дослідженні проблеми;

- *аналітичного методу* для повноцінного розкриття мною піднятої теми та інші.

Наукова новизна роботи полягає в осмисленні українських фільмів жахів під кутом зору увиразнення модусу національного, виявлення його елементів в кінонарративі.

Практичне значення роботи. Дане дослідження стане у нагоді викладачам та студентам факультетів кіно- і телемистецтва, культурології, театрального мистецтва тощо.

Апробація основних результатів дослідження відбулася шляхом виступу на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (квітень, 2019, ХДАК; «Сторожова вежа» в аспекті української національної ментальності»)

Структура роботи обумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 87 сторінок, з яких 80 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ

1.1 Історіографія питання та теоретичні проблеми дослідження.

Перші фільми жахів - сюрреалістичні, тривожні твори, суміш безлічі різних форм мистецтва, реконструйованих на новому носії, яке прийшло правити ними всіма. Естетично вони звертаються на вплив художників-експресіоністів та духових фотографів 1860-х років. Оповідний стиль походить від оповідань, розіграних театром «Гранд Гіньял», які, в свою чергу, були взяті з готичної літератури. Вони також звертаються до фольклору та легенд Європи і перетворюють монстрів, знайомих з дитинства, у фізичну форму з душею.

Практика використання подвійних експозицій або накладень на зображення привидів у кадрі з фільму була популярна з 1860-х років не тільки серед спіритуалістів (які, можливо, вважали, що образи справжні, що мріють про їх віру в загробне життя), але й серед сценічних музикантів та їх публіки, які захоплюються факерами як розвагами.

Аудиторія дев'ятнадцятого століття із задоволенням дивилася на привидів з екрану, які були раніше на фотографіях, тому було природно, що методи накладення будуть перенесені на нову технологію, щоб розповісти фантастичні та химерні казки кіномовою.

Хоча перші рухливі картини мали тенденцію до екшн та комедії, ранні режисери також використовували фотографічні хитрощі, щоб досліджувати більш темні історії з психологічною та надприродною тематикою, відомі як перші фільми жахів - хоча вони не були б названі такими до 1930-х років. Їм довелося подолати обмеження, накладені технологією, і розповісти історію, достатньо потужну, щоб змусити глядачів призупинити свою невіру. Опис

Горького мерехтливих образів, «занурених у монотонний сірий», говорить про це все.

Темряву та тіні, такі важливі риси сучасного жаху, неможливо було показати на фоні фільмів із низькою контрастністю, наявними в той час, тому деякі послідовності, наприклад, у "Носферату", де ми бачимо вампіра, що стрибає серед надгробних плит у тому, що видається широким денним світлом, здається подвійним сюрреалістичним для сучасної аудиторії, спокійно очікуючи чорного та яскравого світла. Тим не менш, ці ранні записи до жанру жахів встановили багато кодексів та конвенцій, які можна визначити і сьогодні.

На жаль, крихкість ранніх фільмів та частинний підхід до архівації означають, що багато ранніх фільмів жахів були втрачені назавжди. Деякі, однак, вижили.

Припускається, що створення жанру впало прямо на п'яти приходу звуку, маючи на увазі, головним чином, те, як звучать фільми жахів. Були відкладені відгуки про "речі, які набувають удару в ніч", і визнання, що потрібен звук, перш ніж жертви можуть бути почуті криком. Такі спостереження говорять про те, що звукові фігури на екрані мають важливе значення в жанрі, а крики та різке вимкнення кадру є особливо корисним для звуків та ефектів фільму жахів. Невидимі удари та чутні крики - хоча ніхто не заперечує, що такі звуки є інгредієнтами фільму жахів, як ми його знаємо, визнати стільки ж - це не те саме, що визначити основний вплив приходу звуку на початкову постановку жанру. Цей вплив був упущений, можливо, тому, що він виявляється більше у тому, як виглядають перші звукові фільми жахів, ніж у тому, як вони звучать.

Основні історії фільмів сприймаються як належне, що з появою звуку фільми миттєво стають реалістичнішими. Більшість "реального світу" тепер було включено в загальний сенсорний пакет. Поширене припущення, як пише Рудольф Арнхейм у нарисі «Фільм Звук: теорія та практика» (Columbia

University Press, 1985), що «відчуття присутності подій надзвичайно посилюється звуком голосів та інших шумів» [1, с. 45].

Коментар до звукових фільмів підтримує цю точку зору. Однак дані також свідчать про те, що під вигуками реалізму протікав протилежний струм відчуттів. Зокрема, щось здавалося не так зі статусом людської фігури на звуковому фільмі. Ця фігура може здатися примарною, або дивною для сприйняття, заснованим на поверненні на перший план загального усвідомлення глядачами штучної природи кіно.

У дослідженні, проведеному Урі Хассоном та ін., мозкові хвилі спостерігалися за допомогою функціональної магнітно-резонансної томографії. У цьому дослідженні було використано метод суб'єктивного кореляційного аналізу (ISC) для визначення результатів. Було показано, що учасники аудиторії, як правило, фокусуються на певних гранях та на певній сцені одночасно і схильні сидіти якомога нерухомо під час перегляду фільмів жахів [2, с. 76].

В іншому дослідженні, проведеному Гленном Спарком, було встановлено, що аудиторія, як правило, переживає процес передачі збудження, який викликає фізіологічне збудження у членів аудиторії. Процес передачі збудження посилюється на почуття, пережиті одразу після перегляду фільму хорор, зокрема, коли серцевий ритм, артеріальний тиск та дихання у слухачів зростають. Учасники аудиторії, які мали позитивний відгук про фільм жахів, мали почуття, схожі на щастя чи радість, які під час фільму посилювалися. Крім того, учасники, які мали негативний відгук про фільм, зазвичай відчували емоції, які вони асоціюють з негативними переживаннями в їхньому житті. Лише близько 10% американського населення насолоджуються фізіологічним поривом, відчутим відразу після перегляду фільмів жахів. Населення, яке не любить фільми жахів, може зазнати емоційних наслідків, якщо оточення нагадує їм певні сцени.

У дослідженні Джейкоба Шелтона детально було досліджено багато способів, якими маніпулюють члени аудиторії за допомогою фільмів жахів. Негативний простір - це один із таких методів, який може зіграти певну роль у викликанні реакції, змушуючи очі віддалено спочивати на чомусь у кадрі - стіні чи порожній чорній порожнечі у тіні. В ідеальному фільмі жахів ідеальний баланс негативного та позитивного простору.

Інший метод - це підрив класичних тропів жахів - "стрибок стрибка". У класичних фільмах жахів стрибок відлякує одразу після того, як людина закриває дзеркало у ванній кімнаті з їх відображенням чи іншими подібними ситуаціями. Крім того, саме тоді, коли відлякування стрибків не викликає, аудиторія відчуває більше занепокоєння та дискомфорт, тому що вони не знають, коли це станеться, а можуть лише це передбачити [3, с. 36].

Сенс дзеркал у фільмах жахів полягає в тому, що вони створюють зорову глибину, яка створює напругу. Члени аудиторії вбудували страх перед дзеркалами через використання їх у класичних фільмах жахів. Навіть якщо не вдасться відбити стрибок у дзеркальній сцені, люди все ще продовжують боятися дзеркал, незважаючи ні на що. Дзеркала ілюструють подвійність персонажів та "реальну" версію себе. У будь-якому випадку, дзеркала в цілому викликають занепокоєння аудиторії.

Щільне обрамлення - це ще одна застосовувана техніка, в якій цілу сцену можна створити з крупним планом. Жорстке обрамлення може бути жахливим, оскільки воно викликає занепокоєння, не дозволяючи глядачеві бачити, що безпосередньо відбувається навколо головного героя. Напруженість невідомості у фільмі в стилі хорор спирається на невідомість та напругу аудиторії, яка переглядає фільм даного жанру.

1970-ті роки почали нову еру для фільмів жахів з переходом від «класичного» до сучасного жаху. Фільми жахів стали більше акцентувати увагу на агресивності та безжалісності героїв, а також більше акцентували увагу на художніх якостях та суспільній тематиці. Ця епоха фільмів жахів

була розцінена як «золотий вік», який перетворив жанр, зробивши його «дорослим», показуючи, що жах може бути художнім.

Ця епоха змінила звичне налаштування для фільмів жахів, використовуючи щоденні налаштування. Поряд із цим відбулася зміна від зосередження уваги на перемозі зла щоразу до того, щоб мати деякі випадки, коли добру не вдається досягти успіху.

Наприкінці 1980-х жанр жахів зазнав, так би мовити, поразення на ринку телебачення. Більшість глядачів схилилися до безпечних жанрів, таких як мильні опери, ситкоми та вигадані розповіді про реальні події і будь-який контент жаху, який виходив у ефір по телебаченню, страждав від цензури мережі, рекламних та комерційних перерв, низьких бюджетів.

Ідеї 1960-х років почали впливати на фільми жахів у 70-х роках, коли молодь, яка займалася контркультурою, почала дуже плідно досліджувати навколишнє середовище, яке тісно пов'язано з усім містичним та паранормальним.

Дві головні проблеми підштовхнули жах у цей період: по-перше, жанр жахів вичерпався з поширенням кінофільмів, що не припиняються; по-друге, підростаюча аудиторія, яка пирувалась кров'ю та захворюваністю минулого десятиліття, виросла, а замість глядачів фільми образного характеру були захоплені вибухом науково-фантастичних та фантастичних фільмів, була велика можливість спецефектів з досягненнями, створеними на комп'ютерних зображеннях.

Фільми жахів - це тривожні фільми, призначені для того, щоб на протязі показу глядач міг лякатися, панікувати, дані фільми викликають страх і тривогу, часто в жахливому, шокуючому фіналі, в той час хорор вміє зачаровувати і розважати одночасно. Фільми жахів ефективно зосереджувалися на темній стороні життя, заборонених тем для обговорювання в суспільстві та дивних і тривожних подіях. Вони мають справу з нашою найбільшою первозданною природою і її страхами: нашими

кошмарами, вразливістю, нашим відчуженням, в деякій мірі огидою, нашим жахом невідомого, страхом смерті, втратою ідентичності [4].

Деякі піджанри фільму жахів включають низькобюджетний жах, бойовик, комедійний жах, жах катастрофи, святковий жах, драма жахів, психологічний жах, науково-фантастичний жах, надприродний жах, готичний жах, природний жах, жах зомбі, жах від першої особи та інші [5].

Перші зображення надприродного на екрані з'явилися у кількох коротких німих фільмах, створених французьким кінорежисером - піонером Жоржем Мелієм наприкінці 1890-х років. Найвідоміший з цих ранніх надприродних творів - це 3-хвилинний короткометражний фільм "Le Manoir du Diable" ("Замок з привидами" або "Будинок диявола" (1896)). Даний фільм часто зараховують як перший в історії фільм жахів. У замку з привидами, з'являється вселенський диявол, де він переслідує відвідувачів.

Саундтрек звучить як дивна маленька колискова пісня, яка дещо відбирає від усього цього жах - він насправді робить гарну робочу музику. Але є веселі спецефекти 19 століття, деякі з перших, що з'явилися у фільмі. Люди з'являються і зникають у хмарах диму, а кажани раптом приймають людські форми! З менш лякаючої сторони, є досить багато чоловіків у кумедних капелюхах, і демон тисне людей на зад - ось що насправді змушує фільм зібратися разом до перегляду.

Іншим популярним фільмом жахів Мельєса є "La Caverne" (1898), що буквально перекладається як "Проклята печера". Фільм розповідає історію жінки, що спотикається над печерою, населеною духами та скелетами людей, які там загинули. Мельєс також зробив інші короткометражні фільми, які зараз історики вважають комедіями жахів. "Une nuit" (1896), що в перекладі - "Страшна ніч", розповідає історію людини, яка намагається виспатися, але закінчує боротьбу з гігантським павуком. Інший його фільм, «L'auberge ensorcelée» (1897), або «The Bewitched Inn», містить історію про гостя

готелю, який бачить різну потойбічну силу, і вони над ним знущаються і мучають.

У 1910 році Едісон Студі в США випустив першу зняту версію класичного готичного роману Мері Шеллі 1818 року “Франкенштейн”, популярну історію вченого, що створює огидну, в той же час дивовижну істоту завдяки науковому експерименту.

Вперше адаптований до екрана режисером Дж. Серлом Доулі, його фільм “Франкенштейн” (1910) був навмисно розроблений, щоб деакцентувати жахливі аспекти історії та зосередити увагу на містичних та психологічних елементах історії. І все ж, скупий характер його вихідного матеріалу зробив фільм синонімом жанру фільму жахів.

Сполучені Штати продовжували знімати фільми за готичною повістю 1886 р. Дивний випадок доктора Джекілла та містера Гайда, класичної казки про лікаря чи вченого, чия злість людини з’являється після контакту з магичною формулою.

Хоча слово “хорор” для опису жанру фільму не використовувалося до 1930-х (коли Universal Pictures почали випускати свої початкові фільми про монстрів), більш ранні американські постановки часто поклалися на теми жаху та готики. Багато з цих ранніх фільмів вважалися темними мелодрами через їх запасних персонажів та важких емоційних сюжетів, які були зосереджені на романтиці, насильстві, напруженості та сентиментальності.

У 1923 році Universal Pictures почали випускати фільми жахів і переважно з готичними елементами. Класичні монстри Universal Pictures 1920-х років демонстрували жахливо деформовані персонажі, такі як Квазімодо, Фантом та Гвінплайн.

Першим фільмом із серіалу став “Горбатий Нотр-Дам” (1923) із головним героєм Лоном Чейні як горбатим Квазімодо. Фільм був адаптований з однойменного класичного французького готичного роману, написаного Віктором Гюго в 1833 році, про жахливо деформованого дзвонара в соборі

Нотр-Дам. Фільм підняв Чейні, вже відомого актора, який зіграв цього персонажа, до статусу повноцінної зірки в Голлівуді. І саме цей фільм встановив хорошу планку в даному жанрі для подальших картин.

Тенденція вставити елементи мряки в американські мелодрами до жаху була популярною у 1920-х роках. Режисери, відомі тим, що поклалися на ту саму мряку у своїх фільмах протягом десятиліття, ними були Моріс Турнер, Рекс Інгрем та Тод Браунінг.

Фільм "Маг" (1926) містить один з перших прикладів "божевільного лікаря", який, як кажуть, мав великий вплив на версію Франкенштейна про Джеймса Кіта.

У 1927 році Тод Браунінг зняв Лона Чейні у своєму фільмі жахів "Невідоме". Чейні грав гравця карнавального ножа під назвою Алонсо Безрукий та Джоан Кроуфорд в ролі карнавальної дівчини, на якій він сподівається одружитися.

"Терор" від "Warner Bros. Pictures" 1928 року - це перший всемовний фільм жахів, зроблений за допомогою системи звучання на диску Vitaphone. Фільм розповідає просту історію про гостей у старій англійській садибі, яку переслідує загадковий вбивця, відомий лише як "Терор". Сюжет зосереджений на звуці, при чому більша частина фільму відбувається в атмосфері моторошної органної музики, скрипучих дверей та виючого вітру. Фільм був погано сприйнятий аудиторією та мав велику кількість критичних відгуків. Джон Маккормак, доповідаючи з Лондона для "The New York Times" після прем'єри фільму у Великобританії, написав: "Загальна думка лондонських критиків полягає в тому, що "Терор" настільки поганий, що він майже самогубний. Вони стверджують, що він монотонний, повільний, тягне, стомлює і від нього нудить".

У 30-х роках Universal Pictures продовжували створювати фільми, засновані на готичному жаху. У цьому десятилітті студія зібрала кілька

знакових фільмів-монстрів з історії кінофільму, серед яких “Дракула”, “Франкенштейн”, “Мумія”, “Невидима людина” та “Людина-вовк”.

Кожен фільм, у якому брали участь ці монстри, продовжували б робити продовження, і кожен головний герой даних картин один з одним у кінематографічному всесвіті.

У 1930 році Universal Pictures випустила таємничий фільм «Кіт повзе». Це був звуковий рیمейк попереднього фільму студії "Кіт і канарка" трьох років тому. Одночасно Universal також випустила іспаномовну версію фільму під назвою “La Voluntad del Muerto” (“Воля мертвого чоловіка”). Режисером фільму був Джордж Мелфорд, який пізніше режисуватиме іспанську версію “Дракули”.

У квітні 1935 року відбулася прем'єра фільму “Наречена Франкенштейна”. Науково-фантастичний фільм жахів став першим продовженням хіта Франкенштейна 1931 року. Він вважається одним із найбільших та найважливіших продовжень історії кіно, і багато шанувальників та критиків вважають це вдосконаленням оригінального фільму. У фільмі доктор Франкенштейн, підхоплений ще більш розумним вченим, будує свого монстра напарника, якого часто називають нареченою чудовиська. Візажист Джек Пірс повернувся, щоб створити макіяж для Монстра та його нареченої. Під час зйомок Пірс модифікував макіяж Монстра, щоб вказати на те, що травми Монстера зцілились у міру просування фільму. Пірс створив макіяж нареченої з великим внеском від квітів, особливо щодо знакових зачісок нареченої, що базувалася на єгипетській королеві Нефертіті. Кінцева зачіска нареченої, з білими блискавичними прожилками з кожного боку, стала знаковим символом як персонажа, так і фільму [19, с. 245].

У 1940-х роках Вал Леутон став відомим діячем у кінематографі для створення фільмів із низьким рівнем бюджету для RKO Pictures, серед яких «Люди з кішками» (1942), «Я гуляв із зомбі» (1943), «Леопард-людина»

(1943), «Прокляття котячих людей та викрадач тілом» (1945) режисера Роберта Уайза, фільм, який Національний реєстр кінотеатрів США вважає «культурно-історичним чи естетично значущим».

Декада також бачить продовження послідовних випусків фільмів жахів, напруженості та науково-фантастичної діяльності Universal Pictures. Пізніше це стане відомим як культовий класичний серіал “Universal Classic Monsters”, який розпочався у 1920-х і пізніше розповсюдиться у 1950-х. У цьому десятилітті Лон Чейні - молодший, став провідним актором фільму-монстра студії, витіснивши провідних зірок попередніх десятиліть Карлоффа та Лугоші на велику відстань з точки зору кількості головних ролей, які вони зіграли.

Paramount Pictures також знімали фільми жахів у 40-х роках минулого століття, найпопулярнішим з яких є "Незвані". Сучасні дослідники кінофільму відзначили цей фільм, як перший фільм в історії, який зобразив привидів як справжніх людей, а не ілюзії чи непорозуміння, які відігравали свою роль суто для комедії. У ньому зображені різні надприродні явища, включаючи знеособлені голоси, марення та володіння над своїм тілом та розумом. Найкращим внеском жанру жахів 40-х років буде "Картина Доріана Грея" Альберта Левіна, який був відомий своїм цікавим використанням кольорових вкладишів для показу пристрасного портрета Доріана [13, с.123].

У 1945 році Велика Британія випустила антологію фільмам жахів - «Мертва ніч». Сюжет фільму базується на тому, що у будинку гості розповідають щонайменше п'ять надприродних казок, остання з яких найбільше запам'яталася. В останньому оповіданні фільму під назвою "Манекен Черевомовця" зображено героя, якого мучила злісна маріонетка.

Популярність жанрів кіно 1940-х років здебільшого мала кіно нуар, мелодрама та загадковість. Тоді, напевно, можна було б зазначити, що деякі таємничі та трилерні фільми можна вважати жанровими внесками десятиліття.

Ці фільми включають “Спіральну сходи” (1946), яка розповідає історію серійного вбивці, націленого на жінок із «стражданнями», як німий та сліпий; “Сьома жертва” (1943 р.), “Історія жахів” - фільмів-нуар про жінку, що натрапляє на сатанинський культ, шукаючи свою зниклу сестру.

“Пікова дама” (1949) - це фентезі та фільм жахів про літню графиню, яка закладає парі з дияволом і обмінюється душею на вміння завжди вигравати у картах. Уес Андерсон оцінив даний фільм як шостий найкращий британський фільм. Мартін Скорсезе сказав, що “Пікова дама” - це "приголомшливий фільм" і одна з "небагатьох справжніх класик надприродного кіно". А Денніс Шварц назвав це - "майстерно знятою сюрреалістичною атмосферною надприродною казкою» [12, с. 76].

З розвитком технологій тематика фільмів жахів змістився від готики до сучасних проблем. Почав з'являтися популярний піджанр жахів - “фільм про судний день”. У низькобюджетних постановках людство долало загрози, такі як навали прибульців та смертоносні мутації для людей, рослин та комах. До популярних фільмів цього жанру належать «Істота з Чорної лагуни» (1954) та «Блоб» (1958).

Науково-фантастичний, фільм жахів 1956 р. Вторгнення в тіло викрадачів стосується позаземної навали, коли прибульці здатні відтворити копію заміни кожної людини. Вони вважаються найпопулярнішими і найбільш параноїдальми фільмами із золотої доби американського науково-фантастичного кіно.

У 50-х роках з'явилося телебачення і кіношний ринок змінився. Виробники та експоненти знайшли нові, захоплюючі способи зберегти аудиторію в кінотеатрах.

Ось так голлівудські режисери та продюсери знайшли широку можливість використання глядачів за допомогою так званих “гачків”. 1952-1954 роки вважаються "Золотою епохою" 3-D фільмів. У тривимірному стереоскопічному фільмі мозок глядачів прагне повірити в те, що

зображення, проєктовані в кінотеатрі, оживають у повній тривимірній красі. Завдяки цьому посилюється фактор переляку аудиторії. Тим, хто прийшов подивитись 3-D фільм всередині театру, були винайдені такі знайомі для нас одноразові картонні анагліфні 3D-окуляри, які дозволяють їм побачити, як зображення оживають [10, с. 97].

У квітні 1953 року Warner Bros. презентувала трилерові фільми жахів в стилі хорор - «Дім воскових фігур», першу 3D-програму зі стерео фонічним звучанням. Фільм, в якому зіграє Вінсента Прайса, розповідає історію безликого скульптора, який заселяє свій знищений будинок експонатами воскових фігу, вбиваючи людей та використовуючи їх трупи для подальшого покриття воском. «Дім воскових фігур» був фільмом, який видав Прайса як ікону жаху. Успіх цього фільму засвідчив, що зараз у великих студіях застосовується метод повернення глядачів до кінотеатру з новою функцією 3-D проєктування фільмів на великий екран.

Крім технології 3-D, різні форми рекламних трюків використовувались для того, щоб спонукати кінооператорів до перегляду фільмів у театрах.

Один чудовий приклад - під час екранізації 1958 року фільму «Втрачена ракета», науково-фантастичного фільму, в якому вчені намагаються зупинити загадкові ракети від руйнування Землі. Глядачам, які побачили фільм у театрах, було надано "ударні мітки" для спостереження за їх життєвими ситуаціями під час фільму. Їм пообіцяли, що кожен, хто потрапить у коматозний стан під час перегляду фільма, отримає безкоштовну поїздку додому на лімузині [10, с. 135].

1950-ті роки також добре відомі фільмами жахів про гігантських велетенських монстрів. Зазвичай це фільми про катастрофи, в яких головну роль відіграє група персонажів, які борються за своє життя при нападах одного або кількох антагоністичних монстрів, часто аномально великих. Чудовисько часто створюється невдалими експериментами людства, наслідками радіації або знищення середовища проживання. Чудовисько також

може бути з космосу, або було давно на Землі, коли його ніхто ніколи не бачив, або звільнене (або пробуджене) з якоїсь тюрми, де його тримали. У фільмах про монстрів зазвичай чудовисько - лиходій, але може бути метафорою постійного знищення людства.

Велика Британія почала виходити як головний продюсер фільмів жахів приблизно в цей час. Компанія "Hammer" вперше зосередилась на цьому жанрі, насолоджуючись величезним міжнародним успіхом у фільмах із участю класичних героїв жахів, які вперше були показані в кольорі. Спираючись на прецедент Універсалу, багато знятих фільмів були ремейками "Франкенштейна" та "Дракули", а за ними - багато продовжень. Крістофер Лі знявся у ряді фільмів, у тому числі «Прокляття Франкенштейна» (1957), який професор Патрісія Маккормак назвала «першим справді фільмом жахів, який показує кольори крові та кишок». Його найвпливовіша роль була графом Дракулою. Зображення Лі стало архетипним вампіром у популярній культурі. Академік Крістофер Фрейлінг пише про фільм Лі 1958 року: "Дракула представив ікла, червоні контактні лінзи, і все інше - у знаменитій заліковій послідовності - кров бризкала з екрану над гробом графа". Лі також показав в персонажі темну, задумливу сексуальність, і Тім Стенлі заявив, що "Чуттєвість Лі була підривною, оскільки вона натякала, що жінкам може подобатися, як шию кусає щось гостре". Інші британські компанії сприяли бурхливому виробництву фільмів жахів у Сполученому Королівстві у 1960-70-ті роки [19, с. 233].

На телебаченні антологічний серіал «Зона сутінків» (1959–1964) став основним у фантастиці жахів. Кожен епізод представляє окрему історію, в якій герої опиняються, що стикаються з часто тривожними або незвичайними подіями, досвідом, описаним як входження в «зону сутінків». Незважаючи на те, що це переважно наукова фантастика, паранормальні та кафкаські події шоу схилили цей жанр до фантазії та жаху. Фраза "зона сутінків" використовується сьогодні для опису сюрреалістичних переживань.

У 60-ті роки в Сполучених Штатах фільми жахів та хорор продовжують використовувати для залучення в кінотеатри. Фільм жахів Вільяма Касла 1960 року «Привиди» був знятий у «Ілюзії-О», де глядачам було надано «надприродного глядача», якого вони могли носити, щоб побачити у фільмі прихованих привидів.

У «13 Привидах» сім'я шукає удачу всередині маєтку померлого лікаря. Їм потрібно було обшукати будинок, щоб знайти статок лікаря але поряд із майном вони також успадкували колекцію окультиста з тринадцяти привидів. У 1961 році замок зробив пан Сардонік. У ній розповідається про людину, обличчя якої замерзло в жахливій усмішці, грабуючи могилу батька, щоб отримати виграшний лотерейний квиток.

Під час просування фільму за допомоги реклами, Касл запровадив "опитування для покарань", де глядачі вирішують, що відбувається з паном Сардонікусом у фільмі. Все, що вони мали зробити, - це провести пальцем "великими пальцями вгору", якщо вони хочуть, щоб містер Сардонікус звільнився, або "великі пальці вниз", якщо вони хочуть покарати його. Нібито жодна аудиторія ніколи не проголосувала за життя через смерть, тому фільм продовжується так, ніби вирок у більшості глядачів був серйозно перелічений [11, с. 259].

У тому ж році Вільям покінчив життя самогубством, яке слідкує за вбивчою жінкою в маленькому каліфорнійському містечку. Під час фільму було показано "переляк переляку", де глядачам показали таймер над жахливою кульмінацією. Глядачам, які занадто налякані, щоб побачити кінець фільму, дають 25 секунд, щоб піти з театру і потрапити в "кут боягуза", де вони змогли отримати повне повернення свого квитка та безкоштовний тест на артеріальний тиск.

Френсіс Форд Коппола у своєму художньому дебюті також використав трюки у екранізаціях для свого фільму про страхіття - трилер «Деменція 13.» Перш ніж ви могли побачити фільм у театрах, вам довелося пройти тест 13

питань, який включав такі питання: “Чи коли-небудь ви робили щось не так, щоб потім відчувати свою провину?”, “Ви коли-небудь були госпіталізовані в заблоковану психіатричну палату чи інший заклад для лікування психічних захворювань?”. Якщо аудиторії не відповіла на жодне питання чи в деякій мірі вагалася з відповіддю, їх би не пустили до театру. У “Деменції 13” примхлива вдова висуває сміливий план отримати в свої руки спадщину покійного чоловіка, яка не знає, що з нею пильнує вбивця з сокирою, який ховається в садибі маєтку.

Фільми жахів 1960-х років використали надприродну справу, що дозволити виразити демонічне походження.

«Невінні» Джека Клейтона (1961) розкривають історію гувернантки, яка боїться, що діти, за якими вона спостерігає, їх тримають привиди, переслідують потойбічні істоти, і все це відбувається в домі, в якому вони живуть. Історія була заснована на романах жахів Генрі Джеймса 1898 року «Поворот вінта». Декілька років пізніше Роман Поланський написав і зняв “Розарійську крихітку» (1968) за мотивами найкращого бестселера Іра Левина. Дуже вражаючий фільм розкриває історію вагітної жінки, яка підкреслює, що зловживаючий культ хоче взяти її дитину для використання у своїх ритуалах. Між тим, привиди були домінуючою темою в японських фільмах жахів, в таких фільмах, як “Квайдан”, “Онибаба” (1964 р.) та “Куронекко” (1968 р.).

Ще одним з найвпливовіших фільмів жахів в стилі хорор був фільм Джорджа А. Ромеро «Ночь живых мертвецов» знятий в 1968 році. Це був шаблон і гідний приклад для всіх майбутніх фільмів про зомбі. Зроблений фільм Ромеро з бюджетом у 114 000 доларів, він створив 30 мільйонів доларів на міжнародному рівні. Вважається, що це первісний справжній фільм про зомбі, де саме у фільмі почалося перехреснуватися психологічна прогностика з кров'ю. Відриваючи епоху від ранніх готичних тенденцій, фільми кінця 1960-х принесли жах в буденне життя [13, с. 200].

1970-ті роки почали нову еру для фільмів жахів з переходом від "класичного" до сучасного жаху. Фільми жахів стали більше акцентувати увагу на агресивності та безжалісності героїв, а також більше акцентували увагу на художніх якостях та суспільній тематиці. Ця епоха фільмів жахів була розцінена як «золотий вік», який перетворив жанр, зробивши його «дорослим», показуючи, що жах може бути художнім.

1970-ті роки були епохою американських фільмів жахів. На відміну від минулого, на який занадто вплинули європейські кінорежисери, американці дали нове життя у жанр хорору та взагалі жахів. Сучасні фільми жахів взяли очікувану роль персонажів у фільмах і змінили їх [10, с. 175].

Ця епоха змінила звичне налаштування для фільмів жахів, використовуючи щоденні налаштування. Поряд із цим відбулася зміна від зосередження уваги на перемозі зла щоразу до того, щоб мати деякі випадки, коли добру не вдається досягти успіху.

Критичний і популярний успіх немовляти Розмарі призвів до виходу більшої кількості фільмів з окультною тематикою в 1970-х роках, таких як "Омен" (1976), де чоловік усвідомлює, що його п'ятирічний усиновлений син - антихрист. Непереможні людському втручання, демони стали лиходіями у багатьох фільмах жахів з постмодерністським стилем та дистопічним світоглядом.

"Не дивіться зараз" (1973), незалежний британо-італійський фільм режисера Ніколя Рога, також був помітний. Його спрямованість на психологію горя була незвично сильною для фільму із зображенням надприродного сюжету жахів.

Ще один помітний фільм - "Плетений чоловік" ("The Wicker Man" (1973)), британський фільм жахів, що стосується практики давніх язичницьких ритуалів в сучасну епоху.

У 70-х роках італійські режисери Маріо Бава, Ріккардо Фреда, Антоніо Маргеріті та Даріо Ардженто розробили фільми жахів про жовтий мармур,

які стали класикою та вплинули на побудову цього жанру в інших країнах. Представницькі фільми включають: «Птах із кришталевим оперенням», «Сіпання нерва смерті» та «Глибокий червоний».

Ідеї 1960-х років почали впливати на фільми жахів у 70-х роках, коли молодь, яка займалася контркультурою, почала досліджувати середовище.

Також у 1970-х роках твори автора жахів Стівена Кінга почали адаптуватися до екрану, починаючи з адаптації “Керрі” (1976), першого опублікованого роману Кінга, до якого ведуть дві жінки (Сіссі Спейсек і Пайпер Лорі) здобув номінації на Оскар. Далі - його третій опублікований роман «Сяючий» (1980) режисера Стенлі Кубрика, який був сплячим у прокаті. Спочатку багато критиків та глядачів мали негативні відгуки щодо “Сяючого”, однак фільм зараз відомий як один з найкласичніших фільмів жахів у Голлівуді. Цей психологічний фільм жахів має різноманітну тематику: "злі діти", алкоголізм, телепатія та божевілля. Цей тип фільму є прикладом того, як ідея жаху Голлівуду почала розвиватися. Вбивства та насильство вже не були основними темами фільмів жахів [10, с 134].

У 1970-х і 1980-х роках психологічний і надприродний жах почав захоплювати кіно.

Ще один класичний голлівудський фільм жахів - “Полтергейст” Тобі Хупера (1982). “Полтергейст” займає 20-те місце в номінації “Найстрашніші фільми”, зроблені колись Чиказькою асоціацією кінокритиків. І “Сяйво”, і “Полтергейст” передбачають жах, який базується на цінностях нерухомості. Зло і жах у всіх фільмах відбуваються там, де відбуваються фільми.

Фільм жахів Стівена Спілберга "Щелепи" (1975), розпочав нову хвилю історій вбивць-тварин. “Щелепам” часто приписують те, що він являється одним з перших фільмів, який традиційно використовує елементи кіно.

Цикл слэш-фільмів розпочався в 1970-х і 1980-х роках зі створення “Хелловіна” Джона Карпентера. “Хелловін” мав вагомий вплив на індустрію жахів і став одним з найважливіших передвісників комерційних фільмів

жахів, набравши 70 мільйонів доларів США за найменший бюджет у розмірі 300 000–325 000 доларів.

Ще один помітний фільм-слеш 1970-х - “Чорне Різдво” Боба Кларка (1974), який відомий своїм сюжетним поворотом і саме він вважається тим фільмом, який шокує своєю кінцівкою.

Наприкінці 1980-х жанр жахів зазнав, так би мовити, поразення на ринку телебачення. Більшість глядачів схилилися до безпечних жанрів, таких як мильні опери, ситкоми та вигадані розповіді про реальні події і будь-який контент жаху, який виходив у ефір по телебаченню, страждав від цензури мережі, рекламних та комерційних перерв, низьких бюджетів [10, с. 187].

Однак, телевізійна версія фільму Стівена Кінга 1990 року ABC отримала рейтинги, надзвичайно рідкісні для телевізійного програми жахів свого часу. Це був найбільший успіх 1990 року для ABC, що набрав тридцять мільйонів глядачів у листопадовому місячному циклі. Більшість його складових включали зірки, не популярні в жаху, включаючи актора Тіма Керрі, а обмеження щодо стандартів та практик мовлення на показ графічного вмісту вплинули на те, що він був дуже орієнтований на розвиток персонажів і психологічний жах над кров'ю.

У першій половині 1990-х жанр “хорор” все ще містив багато тем з 1980-х. Фільми-слешер ”Кошмар на вулиці Вязів”, “П’ятниця 13-го”, “Хелловін” та «Дитяча гра», всі ці фільми побачили в 90-х роках, більшість з яких зустрічалися з різноманітними успіхами в прокаті, але всі були критичними, за винятком “Нового кошмару” Уеса Крейвена (1994) та надзвичайно успішного фільму «Мовчання ягнят» (1991). Останній, який зіграє Джоді Фостер та Ентоні Хопкінс, вважається головним фільмом жахів усіх часів. Кожен фільм торкнувся зв’язку між вигаданим жахом та жахом у реальному світі [19, с. 327].

Кендімен, наприклад, дослідив зв’язок між придуманою міською легендою та реалістичним жахом расизму, який породив її лиходія. У самому

центрі божевілля застосували більш буквальний підхід, оскільки його головний герой насправді перестрибнув із реального світу в роман, створений божевільним.

Фільми жахів незабаром продовжили пошук нових та ефективних переляків.

Дві головні проблеми підштовхнули жах у цей період: по-перше, жанр жахів вичерпався з поширенням кінофільмів, що не припиняються, та горі у вісімдесятих роках. По-друге, підростаюча аудиторія, яка пирувалась кров'ю та захворюваністю минулого десятиліття, виросла, а замість глядачів фільми образного характеру були захоплені вибухом науково-фантастичних та фантастичних фільмів, люб'язність можливостей спецефектів з досягненнями, створеними на комп'ютерних зображеннях. Прикладами є такі фільми, як «Вид» (1995), «Анаконда» (1997), «Мімік» (1997), «Лезо» (1998), «Глибоке піднімання» (1998), «Будинок на привидах» (1999), «Сонна порожниста» (1999) та «Привиди». (1999) [19, с. 321].

Щоб знову повернути свою аудиторію, фільми жахів стали більш іронічно-відвертими та пародійними, особливо в другій половині 1990-х. «Мозговий пір» Пітера Джексона (1992) (відомий як “Мертвий живий” у Сполучених Штатах) зняв фільм дуже близький до смішних надмірностей для комічного ефекту.

Фільми Уеса Крейвена, починаючи з 1996 року, демонстрували підлітків, які цілком усвідомлювали та часто посилалися на історію фільмів жахів та змішували іронічний гумор. Поряд із «Я знаю, що ти робив минулого літа (1997) (також написав Вільямсон) та «Урбан Легенд» (1998), вони знову запалили сплячий жанр фільму-хорора.

“Будинок на горі з привидами” - фільм жахів 1999 року режисера Вільяма Малоне, де розповідається історія про групу незнайомців, яких запрошують на вечірку у занедбаний маєток, де їм пропонують по 1 мільйон доларів кожним, якщо вони зможуть пережити ніч. Це рімейк однойменного

фільму 1959 року. Інші фільми жахів кінця 1990-х включають “Куб” (1997), “Факультет” (1998), “Тривожна поведінка” (1998), “Шум Echo” (1999), “Стігмата” (1999) та “Екзистенц” (1999).

Фільми жахів про монстрів були досить популярним у 1990-х. Tremors (1990) - перший внесок франшизи Tremors. Lake Placid (1999) - ще один фільм жахів-монстрів, написаний Девідом Е. Келлі та режисером Стівом Майнером [10, с. 187].

Декада 2000-х розпочалася з “Американського психопата” (2000) режисера Мері Харрон, де у головній ролі Крістіан Бейл, як харизматичний серійний вбивця та діловий магнат Манхеттена. Фільм був дуже суперечливим після виходу в світ і залишається культовою класикою на сьогоднішній день. “Страшний фільм” (2000) - комедійний жах, режисер Кінін Івуар Уейанс, пародіював жанри жаху різноманітного характеру. Фільм отримав неоднозначні відгуки критиків. Проте, фільм “Валентин” (2001) був звичайним фільмом жахів, але він мав певний успіх у прокаті, незважаючи на те, що його висміювали критики за те, що фільм сформувався та покладався на попередні конвенції про фільми жахів в стилі хорор. “Інші” (2001) даний фільм був надзвичайно успішним, вигравши та номінувавшись в подальшому на престижні премії. Це англомовний іспанський готичний надприродний психологічний фільм жахів 2001 року.

Фільми-франшизи, такі як “Джейсон X” (2001) та “Фредді проти Джейсона” (2003), також показували в кінотеатрах. Але фільм “Остаточне призначення” (2000) ознаменував остаточне успішне відродження жаху в кінематографі 2000-х років, орієнтованого на підлітків, і породило п'ять парті.

Такі фільми, як “Холостий чоловік” (2000), “Кабінна лихоманка” (2002), “Будинок 1000 трупів” (2003) (останній - фільм жахів про експлуатацію, написаний, знятий і режисером Роб Зомбі в його режисерському дебюті) та попередні згадки допомогли звести жанр повертається до обмежених рейтингів у кінотеатрах. Серії “Ван Хельсінг” (2004) мали величезний успіх у

прокаті, незважаючи на переважно негативні відгуки критиків. “Джинджер Сніпс” (2000) - канадський фільм, що стосується трагічної трансформації дівчинки-підлітка, яку покусав перевертень. “Знаки” (2002) відродили чужу тему наукової фантастики. “28 днів пізніше” (2002) - британський постапокаліптичний фільм жахів режисера Денні Бойла та сценариста Алекса Гарлана. У фільмі йдеться про дуже заразний вірус, який спустошив Великобританію, четверо вцілілих вирушають у безпечний притулок у Манчестері. Критичний та комерційний успіх, фільм допоміг поживити піджанр жахів зомбі та запровадив нову концепцію.

Ще один помітний фільм - «Затягніть мене в пекло», американський надприродний фільм жахів 2009 року, сценаристом та режисером, якого являється Сем Раймі.

Ще один природний пригодницький фільм жахів - “Руїни” (2008), який базується на однойменному романі Скотта Сміта. “30 днів ночі” (2007) базується на однойменному жанрі з коміксів. Ця історія зосереджена на Аляскинському містечку, яке охоплюють вампіри, коли місто входить у 30-денну полярну ніч [19, с. 366].

Адаптації коміксів, такі як серія «Блейд», «Константин» (2005) та «Хеллбой» (2004), також стали успіхом у прокаті. Франшиза для відеоігор Resident Evil була адаптована у фільмі, випущеному у березні 2002 року, після чого було здійснено декілька продовжень.

Ще одна тенденція - поява психології для привернення аудиторії. Фільм “Інші” (2001) виявився вдалим прикладом психологічного фільму жахів. Мінімалістичний підхід, який дорівнював теорії Вал Леутона про "менше - більше", зазвичай використовуючи низькобюджетні методи, використані в проекті відьом “Блер” (1999), очевидний, особливо в появі азіатських фільмів жаху, які були перероблені в успішні американізовані версії.

“Трикутник” (2009) - два британські психологічні фільми жахів в стилі хорор режисера Роберта Земекіса, в якому знялися Гаррісон Форд та Мішель Пфайффер, як пара, яка переживає появлення дивного привида в своєму домі.

Психологічний фільм жахів “1408” вийшов у 2007 році; в його основі лежить однойменна новела Стівена Кінга 1999 року. Два австралійські фільми жахів, які стосуються підлітків, - «Озеро Мунго» (2008) та «Кохані» (2009).

Фільми «Я - легенда» (2007), «Зомбіленд» (2009) та «28 днів пізніше» (2002) показали оновлення жанру апокаліптичного та агресивного появлення зомбі на землі. Незабаром з'явився оновлений рیمейк «Світанок мертвих» (2004), а також зомбі-комедія «Шон мертвих» (2004). Це відродження призвело до того, що Джордж А. Ромеро повернувся до своєї серії «Живі мерці» з «Землею мертвих» (2005), «Щоденником мертвих» (2007) та «Вживання мертвих» (2009).

Канібали були присутні у фільмах жахів, таких як "Дамер" (2002), "Неправильний поворот" (2003), "Зуб і нігті" (2007) та "Вмираюча порода" (2008).

“Тіло Дженніфер” (2009) у головних ролях з Меган Фокс та Амандою Сейфрід, написане Діабло Коді та безпосередньо Карін Кусама, приносить велику кількість шанувальників, переважно з приміських американських середніх шкіл [19, с. 399].

Нашої уваги заслуговує проблематика, яка постала в українському кінематографі з початку 2000-х років, а саме модус національного у поєднанні з принципами американського хорору у вітчизняних кінострічках. Безліч українських сценаристів та режисерів подають фільми в жанрі “хорор” по-своєму, адже питання при подачі кінцевого результату фільма стосовно такого жанру, досить різноманітне, а головне являється відкритим на сьогоднішній день для багатьох кінокритиків, тому певних рамок чи обмежень при створенні фільмів жахів немає. І тут вже спрацьовує бурхлива фантазія режисерів, щоб випустити продукт, який, дійсно, буде в жанрі хорор.

Також дискусійним питанням являється те, що маленький бюджет на створення повноцінного фільму та низька рекламна кампанія не даю великих надій на те, що кінцевий продукт буде якісним, тому український хорор у порівнянні з фільмами цього ж жанру інших країн дуже відрізняється, і, на жаль, не в кращу сторону для нас. Звісно, на таку ситуацію впливає те, що українські режисери та сценаристи мають невеликий досвід в зніманні фільмів в жанрі хорору, тому ми бачимо, що деякі українські картини повністю за сюжетною лінією та ходом дій “злизані” з американських фільмів жахів, які увійшли в історію, як найжахливіші фільми. Але з поєднанням модусу національного та хороу в кінематографі, стрічка набуває зовсім іншого характеру, вона повністю заслуговує на життя та перегляду аудиторіє, адже вона являється унікальною. бо використовуються українські традиції та звичаї. Так, подані на новий лад, під нові тенденції, але все ж таки присутні в українському хорорі.

Сучасні кінокритики відзначаються неабиякою зацікавленістю та увагою до сюжетів українських фільмів в стилі хорор, адже це зовсім новий формат для багатьох вітчизняних режисерів та сценаристів. Залучення до аналізу текстів невербального характеру дозволяє простежити та проаналізувати формування хорору на базі національного модусу нинішнього століття.

1.2. Джерела та методи дослідження.

Для більш детального, всебічного та ґрунтового аналізу вказаної теми постає потреба в пошуку адекватного інструментального аналізу, у залученні неоднорідного матеріалу різноманітного характеру, різних підходів і методів дослідження поставленої мною проблеми.

Сучасні кінокритики відзначаються неабиякою зацікавленістю та увагою до сюжетів українських фільмів в стилі хорор, адже це зовсім новий формат для багатьох вітчизняних режисерів та сценаристів. Залучення до аналізу текстів невербального характеру дозволяє простежити та проаналізувати формування хорору на базі національного модусу нинішнього століття.

З огляду на це, до роботи залучені аналізи відомих кінокритиків на фільми, твори зарубіжних майстрів в даному жанрі та певні наукові матеріали про будь-яке використання хорору в українському кінематографі минуло і нинішнього століття. Численні праці українських режисерів дали змогу на сьогоднішній день вивчати модус національного у поєднанні хорору, тому тема являється актуальною і, чи не найголовніше, цікавою для достатньо широкої аудиторії. Саме ці дослідження функціонування, певні специфічні інтерпретації дають змогу побачити хорор очима українських митців, адже ми розуміємо, що він зовсім відрізняється від того класичного хорору, який ми звикли бачити на екранах при перегляді американських фільмів жахів.

З огляду на вищесказане, в роботі буде використано різноманітні методи, для повного розкриття вибраної мною теми, а саме:

- метод аналізу і синтезу, що дав можливість послідовно застосовуючи сукупність прийомів та закономірностей, узагальнюючи філософську, психологічну, літературу з метою вивчення стану і теоретичного обґрунтування проблеми;

- метод порівняння для зіставлення об'єктів з метою виявлення схожості та різниці та узагальнення;
- історико-культурологічний метод, який враховує соціокультурний контекст українських фільмів жахів;
- семантичний – задіяний для розкриття специфіки кінонарративу українських хоррорів;
- системний для цілісного підходу у дослідженні проблеми;
- аналітичного методу для повноцінного розкриття мною піднятої теми та інші.

Наукова новизна роботи полягає в осмисленні українських фільмів жахів під кутом зору увиразнення модусу національного, виявлення його елементів в кінонарративі.

Для досягнення кінцевої мети нами був вирішений наступний ряд завдань:

- систематизувати наукові та публіцистичні праці з означеної теми та виявити ступінь вивченості проблеми;
- дослідити розвиток хорору як явища світового та вітчизняного кінематографу та простежити основні тенденції розвитку сучасного “українського хорору”;
- охарактеризувати основні прийоми та принципи хорору у вітчизняному кінематографі,
- виявити основні національно-означені елементи в українських фільмах жахів 21ст. та обґрунтувати доцільність їхнього використання.

Отже, фільми-хорор - це не тільки фільм про вбивства, це ще й спроба в певній мірі проаналізувати суспільство, де відбуваються ці вбивства, окреслити аудіовізуальну модель картини світу, заснованої на деконструкції відомих цінностей.

Адже «всі ми заручники нашого стереотипного мислення, всі ми в полоні наших уявлень. Ми живемо в рамках вибудованої кимось картини

світу, де є добро, порядок і гармонія, де нам комфортно і затишно. Але світ не такий. Світ змінився, і всі межі давно зрушили. У цьому «новому» світі все проходить мутацію, в тому числі і людина» [34, с. 23].

Взагалі, для слешер завжди характерна атрактивна надмірність кіномови, особливо в сценах насильства: ніяких натяків, ніяких «доглядів» в темряву. Одну і ту ж дію - як з перерізаною горла невинної дівчини фонтаном бризкає кров - вам покажуть з максимальною достовірністю, з різних по крупності планів і ракурсів, детально і навіть занадто. Багато хто звинувачує фільми жахів в тому, що вони руйнівні впливають на психіку людини і сприяють збільшенню агресивності в реальному житті. Однак все далеко не так просто [32, с. 21].

Багато психологів вважає, що сучасне середовище, сучасне людство робить все ,щоб людина не мала змоги дати гідні та стійку відчіч різноманітним природним і технічним катаклізмам. Вони говорять, що ми живемо досить комфортно. А фільми в стилі хорор лише дають можливість про неприємності і це є так званим, тренінгом для нашої нервової системи.

Втім, психологи кажуть, що все вищесказане відноситься до тих фільмів, які мають хоч певну психологічну глибину. А ось фільми, в яких занадто багато сцен невинного насильства і мало думки, пригнічують психіку і притупляють почуття самозбереження у людини. Але в хорорі якраз всі сцени виправдані форматом жанру [33, с. 13].

Словом, у хорорі насильство на екрані відіграє подвійну функцію. Вона дозволяє визначити категорію жахливого як кордон, яка не тільки відокремлює людину від всіх огидних нелюдських проявів, а й підкреслює сталість небезпеки цих проявів.

ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ

Перший розділ роботи базувався на історіографії хорору в американському кіно, в країні, де він зародився в 20-х роках. Показав схему побудови та перевтілення даного жанру від тих часів до сьогодення, від появи перших німих фільмів стилі хорор до професійного кіно в даному жанрі. Повністю описав та показав на прикладах світових фільмах жахів історію хорора та його зміни в кожній декаді, починаючи з відродження жанру в Америці.

В першому розділі дослідив та показав явище американського хорору та прослідив його зміни від самого зародження до сьогодення.

Завдяки методу аналізу і синтезу дав можливість послідовно застосовуючи сукупність прийомів та закономірностей, узагальнюючи філософську, психологічну, літературу з метою вивчення стану і теоретичного обґрунтування проблеми.

Перші фільми жахів - сюрреалістичні, тривожні твори, суміш безлічі різних форм мистецтва, реконструйованих на новому носії, яке прийде правити ними всіма. Естетично вони звертаються на вплив художників-експресіоністів та духових фотографів 1860-х років. Оповідний стиль походить від оповідань, розіграних театром «Гранд Гіньял», які, в свою чергу, були взяті з готичної літератури. Вони також звертаються до фольклору та легенд Європи і перетворюють монстрів, знайомих з дитинства, у фізичну форму.

Аудиторія дев'ятнадцятого століття із задоволенням дивилася на привидів з екрану, захоплених фотографіями та магічними показними ліхтарями, тому було природно, що методи накладення будуть перенесені на нову технологію, щоб розповісти фантастичні та химерні казки.

На жаль, крихкість ранніх фільмів та частинний підхід до архівації означають, що багато ранніх фільмів жахів були втрачені назавжди. Деякі, однак, вижили.

Припускається, що створення жанру впало прямо на п'яти приходу звуку, маючи на увазі, головним чином, те, як звучать фільми жахів. Були відкладені відгуки про "речі, які набувають удару в ніч", і визнання, що потрібен звук, перш ніж жертви можуть бути почуті криком. Такі спостереження говорять про те, що звукові фігури на екрані мають важливе значення в жанрі, а крики, екрани та вимкнення є особливо корисним для звуків фільму жахів. Невидимі удари та чутні крики - хоча ніхто не заперечує, що такі звуки є інгредієнтами фільму жахів, як ми його знаємо, визнати стільки ж - це не те саме, що визначити основний вплив приходу звуку на початкову постановку жанру. Цей вплив був упущений, можливо, тому, що він виявляється більше у тому, як виглядають перші звукові фільми жахів, ніж у тому, як вони звучать.

Основні історії фільмів сприймаються як належне, що з появою звуку фільми миттєво стають реалістичнішими. Більшість "реального світу" тепер було включено в загальний пакет.

Наприкінці 1980-х жанр жахів зазнав, так би мовити, поразення на ринку телебачення. Більшість глядачів схилилися до безпечних жанрів, таких як мильні опери, ситкоми та вигадані розповіді про реальні події і будь-який контент жаху, який виходив у ефір по телебаченню, страждав від цензури мережі, рекламних та комерційних перерв, низьких бюджетів.

Ідеї 1960-х років почали впливати на фільми жахів у 70-х роках, коли молодь, яка займалася контркультурою, почала досліджувати навколишнє середовище зі сторони паранормальних явищ. В ті часи для молоді це було таким собі - мейнстримом, кожний намагався привернути до себе увагу, завдяки пошуку чогось дивного, примарного в навколишньому середовищі.

Дві головні проблеми підштовхнули жах у цей період: по-перше, жанр жахів вичерпався з поширенням кінофільмів, що не припиняються, та горі у вісімдесятих роках. По-друге, підростаюча аудиторія, яка пирувалась кров'ю та захворюваністю минулого десятиліття, виросла, а замість глядачів фільми образного характеру були захоплені вибухом науково-фантастичних та фантастичних фільмів, люб'язність можливостей спецефектів з досягненнями, створеними на комп'ютерних зображеннях.

Деякі піджанри фільму жахів включають низькобюджетний жах, бойовик, комедійний жах, жах катастрофи, святковий жах, драма жахів, психологічний жах, науково-фантастичний жах, надприродний жах, готичний жах, природний жах, жах зомбі, жах від першої особи та інші.

Історія хорору в даному розділі показувалася від перших зображень потойбічного саме в картинці до повноцінних фільмах жахів, які мали позитивні та чудові відгуки від критиків та глядачів в кінотеатрах.

РОЗДІЛ 2. МОДУС НАЦІОНАЛЬНОГО ЯК ВИЗНАЧНА КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

2.1. Хорор в українському кінематографі: історичний аспект.

На зміну іноземному кіно (особливо Голлівудському), яке мало велику та шалену популярність в кінці 80-х, прийшов на початку 90-х російський продукт. Так, він був дешевий, низькоякісний та масовий. «Саме його дешевизна і близькість північного сусіда і зіграли ключову роль в появі на тілі і кіноекранах великої кількості фільмів і серіалів, які перешкоджали нормальному розвитку українського кіно. Стало вигідніше закуповувати дешеві російські фільми та серіали ніж робити своє. Якщо до цього, у виробництві теле- і кіно продукту, ми орієнтувалися в основному на свій і європейський ринок, то з настанням 00-х, наше кіно робилося таким, щоб бути популярним в подальшому кінопрокаті і зібрати касу в Росії» [22, с. 106]. Мало того, російський кінематограф став подаватися людям як модний, сучасний продукт, а українське кіно - як сільське і смішне.

На початку нульових набрала чинності тенденція створення фільмів спільного виробництва України і Росії, яка стабільно трималася до 2014-го року, і повільно, але остаточно завершувалася. Прикладом цього стане ряд фільмів, про частину з яких ви дізнаєтеся нижче, але зараз по порядку.

Нульові були кризовими для всіх сфер кіновиробництва. Набагато «раніше відомих студій закривалося. «Україмафільм» хоч і ледь жеврів, але продовжував робити хороші мультфільми. Прикладом є «Ку ...» (2001 г.) - містично-філософська історія, яка повністю відповідає духу часу» [61].

Український кінематограф цього періоду нехай і вляпався в російське болото, але постійно озирався в сторону Європи і США, звідки періодично, хоча і не завжди успішно, брав щось цікаве і нове. Результатом цього став

фільм Любомира Левицького «Штольня» (2006 р) - перший український україномовний трилер (з елементами хорору і саспенсу). Цей фільм вважається першим незалежним чисто комерційним фільмом, заснованим на чисто українських реаліях і знятим українською мовою для широкої глядацької аудиторії. Сюжет хоч і дуже простий, і, м'яко кажучи, злизаний з голлівудських слешерів, але приправлений українським колоритом, непоганими акторами, і «саундтреком від ВУЗВ (з якого починав всім відомий Потап). Фільм також підтримали широкою рекламною кампанією, і в результаті, творці фільму хоч і не заробили, але повністю відбили кошторис фільму» [22, с. 154].

Режисером і сценаристом виступив Любомир Левицький, фігура досить знакова для всього українського медійного простору. Пізніше, він випустив вільну інтерпретацію культових «Тіней забутих предків» (1965 р), Про яку ми ще поговоримо. Варто згадати про особливості Левицького залучати до зйомок своїх фільмів одних і тих самих акторів, частина з яких на сьогодні являється досить відомими і популярними не тільки на арені українського кінематографу, а й сусідніх країн.

Цікавим фільмом цього періоду є «Позаземний» (2007 г.), Спільного україно-російського виробництва. Містично-драматична історія про спостереження феномена НЛО в провінційній глибинці. Один з перших в цій тематиці. Між іншим, заснований на реальних подіях про «Киштимський карлик» (1996 г.). Головні ролі зіграли Ю. Стоянов та В. Лінецький [22, с. 221].

Друга половина 00-х і початок 2010-х були періодом великої популярності вампірських саг і молодіжних хоррор-серіалів, які користувалися шаленою популярністю для підлітків. Чи не відставати намагалася і Україна, в результаті чого на екранах телевізорів ми побачили «Щоденники Темного» і «Спліт» (обидва 2011). Продукт сумнівної якості, але як данина часу - згадати варто.

2011 також подарував популярну на багатьох інтернет-ресурсах короткометражку «Жах Чупакабри» - дешеvu, трешову, пародійну історію про вже відомого монстра, про якого в той час ходили легенди та чутки знімали репортажі для телевізійних новин, чому б не “хайпанути” і не відзняти дешеvu короткометражку на цю ж тематику? .

«Справжнім бумом ознаменувався 2013-й рік. Вийшли в світ «Тіні незабутих предків» Любомира Левицького та «Синевир» братів Альошечкіних. Обидві стрічки були представлені як перші українські хоррор-фільми. Якщо ж до цього, у всіх попередніх фільмах і мультфільмах, хоррор і містика були лише елементом, то з появою вищеназваних фільмів, вони зайняли основне місце» [22. с. 260].

«Тіні незабутих предків» - суміш карпатських легенд про мольфарів, вільна інтерпретація твору М. Коцюбинського і фільму С. Параджанова, які надихнули Левицького на створення своєї картини. Фільм широко рекламувався по телебаченню і в соцмережах, знімальна група проїхалася по всій Україні з кастингами на головні ролі в фільмі. В результаті до зйомок приєдналося багато нових молодих акторів (Д. Ступка, А. Мусієнко, В. Никитюк, П. Лі, Б. Юсипчук, М. Шако і т.д.), частина з яких ми вже знали за попередніми фільмами Левицького .

Фільм радує хорошою візуальною складовою, цікавими персонажами (але не завжди цікавою грою акторів) і саундтреками від українських виконавців The Hardkiss, O.Torvald та іншими.

Загалом, фільм відбив бюджет, але отримувач частіше розгромні рецензії від критиків і простих глядачів.

«Синевир» або «Синевир 3D» братів Альошечкіних - це перший український хоррор-фільм в 3D. “Українські Карпати. Невеликий хутірець, загублений в лісах, біля гірського озера Синевир. Вранці з дому потайки від батьків вибираються на рибалку діти - брат і сестра, Саша і Іванка, вони йдуть на Синевир. Спочатку діти зайняті ловом риби і суперечками про те, у

кого буде більше улов. Несподівано в лісі чується крик «Ау!» - такий опис цього фільму можна знайти на просторах Інтернету, але насправді фільм не виправдав надії українського глядача та отримав вкрай негативні відгуки українських кінокритиків та самої аудиторії, які дивилися цей фільм.

На черзі, один з хітів вітчизняного прокату 2014 року - «Вій». Продукт виробництва Росії, України і ще кількох країн. Чергова інтерпретація творів Гоголя. На фільм довго очікували глядачі, адже він перебував на виробництві починаючи з 2005-го року. Крім відомих російських і українських акторів, були також запрошений Джейсон Флемінг (головна роль). Фільм отримав в основному негативні відгуки з боку критиків і глядачів, хоча візуально виглядає досить непогано [22, с. 300].

2015 року вийшли «Упир» - чесько-український фільм з ряду хорор про історію Андрія Чикатило, «Прип'ять. Залишені позаду» - псевдодокументальний хорор про компанію зниклих безвісти в зоні відчуження, спільного виробництва США, України і Росії, і короткометражка «Манекен» з Дмитром Ступкою в головній ролі.

Також в 2015 році вийшов художній телесеріал «Реальна містика», який триває і донині виробництва телеканалу «Україна».

У 2017 у світ вийшов фільм «Брама», про сім'ю, що живе в зоні відчуження (з Ірмою Вітовською в головній ролі).

2018 - містичний «Чунгул» з Богданом Юсипчук в головній ролі (відомий за фільмами Л. Левицького) і «Лиса гора», про однойменне місце в Києві.

На черзі, в 2019 році повинна вийти етномістична драма з елементами хорору - «Морена», режисера Сергія Альошечкіна. За основу сюжету взято стародавні українські легенди і міфи. Також, зовсім скоро своїм новим фільмом повинен порадувати Любомир Левицький, який поїхав працювати до Голлівуду і готує щось досить цікаве й неоднозначне.

Крім важливих політичних і економічних змін в 2013-2014 році, події дали поштовх для розвитку українського мистецтва, в тому числі і кінематографа. Фактично закrywся потік фільмів і серіалів з Росії, зумовило шалений ріст виробництва національного продукту. Суттєво змінилася кількість показаних українських фільмів за рік, адже якщо раніше за такий період можна було побачити тільки одну картину, то зараз ця цифра переходить за десять, і це лише ті, які показуються в кінотеатрах країни. Періодична співпраця з російськими кіностудіями зводиться нанівець. На даний момент українське кіно повністю орієнтується на Європу, а також усіма силами намагається пробити собі шлях в Сполучені Штати Америки та країни Азії. Не може не викликати приємних емоцій той факт, що разом з кількістю фільмів зростає і жанрове різноманіття, адже це тепер не тільки різноманітні мелодрами, фільми на історичну тематику та комедії, а й якісне фентезі, детективи та, зазвичай, хорор. Дуже часто наші вітчизняні стрічки завойовують престижні премії, нагороди на європейському рівні кінематографу. У іноземних сценаристів та режисерів з'являється бажання співпрацювати з українськими творцями кіноіндустрії, і що не може не порадувати, так це схожа та ідентична ситуація ві з жанром хорор та фільмів жахів українського виробництва. Незважаючи на часті невдачі, наші режисери намагаються робити більш якісний, цікавий продукт, і у них це, можна сказати, виходить.

Також приємним є те, що з'явилася невелика група молодих акторів, які постійно знімаються в подібних фільмах, і вже звикла до такого жанру як хорор.

2.2. Елементи модусу національного в українських фільмах жахів.

Термін «модус» (від лат. *modus* – міра; спосіб; образ, вид) в контексті нашої роботи застосовано у значенні способу існування будь-чого. Сьогодні термін модус фігурує в гуманітаристиці. У філології він тлумачиться як суб'єктивна сторона авторського висловлювання (на відміну від «диктум» об'єктивна) у логіко-психологічному контексті. У філософії – як спосіб означення фактів та їхні образів. У мистецтвознавстві модус є чинником, який впливає на творче мислення.

Відповідно досліджень сучасних науковців, мова є модусом існування нації, а в окремі часи розвитку нації може стати модусом національного відродження. Елементи модусу національного (як певної стійкої структури) забарвлюють кінонаратив відповідними ознаками, які ґрунтуються на глибокому знанні історії та культури України, національних традицій та звичаїв, народної та професійної музичної спадщини, що складає основу для розуміння спадкоємності в національній самосвідомості ідеї власної державності.

Світоглядні засади модусу національного зазвичай втілюються у ментальних настановах українського етносу, що забезпечує наявність у творах будь-яких прямих і непрямих цитувань (мовних, культурних, звичаєвих тощо) чи наслідувань. Вони є «мовленнєвими» чи «візуальними» «кодами», через які у стрічках втілено духовні засади українського світовідчуття, наскрізний образ «українського духу».

Для більш детального розгляду модусу можна виділити його структуру:

- мовні елементи: за Ф. Бацевичем, «дискурс – це тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, мовленнєвий потік, що має різні форми вияву (усну, писемну, паралінгвальну) відбувається в межах конкретного каналу спілкування, регулюється стратегіями і тактиками учасників спілкування; синтез когнітивних, мовних і позамовних (соціальних, психічних, психологічних тощо) чинників, які визначаються конкретним колом «форм життя», залежних від тематики

спілкування, і має своїм результатом створення різноманітних мовленнєвих жанрів» [цит. за: 62].

- візуальні (предметні) елементи - етноестетичні архетипи являються найбільш глибоко закорінені та закріплені багато літньою історією, залишаються у свідомості та підсвідомості представників кожного етносу, виступають як інваріанти естетичних пріоритетів. Вони впливають на психічні процеси, структури мислення, смаки, на художню та культурну діяльність. У складі етносу українського народу такими початковими формами були символи приналежності (знаки роду і власності, тотемні символи), образи і певні абстрактні форми (трикутник, зерна, вуж-охоронець). У подальшому в українському мистецтві наявними стають образи степу, дому, криниці, дівчини, козака, його коня тощо [48].
- музичні елементи - являється характерною ознакою власне української традиції саме мелодизм. В історії українського музичного мистецтва жанр пісні, як вияв кордоцентричності української психіки, підкріплений багатою народнопісенною традицією (до прикладу жанр ліричної пісні з переважанням чуттєво-емоційного начала) [39, с. 8].
- середовищні елементи - цікавість до відносин людини і географічного середовища, сприйняття оточуючого світу як єдиного живого організму, “земна єдність” (за О.Александровською) “формулює середовище як місце існування. Місце розглядається як тогочасний об’єкт географічної наукової думки. Дослідники виокремлюють дві основні позиції осмислення місця в античних текстах: художньо-країнознавчу (Страбон, Гомер) та статистико-картографічну (Ератосфен, Птолемей)” [40, с. 34].

При взаємодії мови і культури, формується процес появи та утворення мовних елементів комунікації. Незважаючи на різноманітність джерел формування, вони поєднані спільною рисою та орієнтовані на

людину, на різноманітні сфери її діяльності, на мовну систему звичаїв, обрядів, вірувань, побуту, менталітету, етносу. Вони позначають предмети, ознаки, дії навколишньої дійсності [41, с. 50].

Спілкування людей завжди відбувається в межах певної культури з використанням конкретної етнічної мови та законів спілкування. Процес спілкування, його атмосфера, тональність, кінцевий результат, успіх або невдача значною мірою залежать від комунікативної майстерності учасників. Комунікація є особливим модусом існування живої людської мови з притаманною лише йому категоріальною організацією елементів комунікації. До найважливіших мовних елементів комунікації відносять дискурс, мовленнєвий акт і мовленнєвий жанр [41, с. 216, 152].

Для категорій етноестетики, як вони втілюються у народному мистецтві, притаманний ряд характеристик, що не збігаються зі звичними атрибутами художньо-творчого процесу. Виникає питання, який ступінь креативної інноваційності допускає традиційність фольклору, а також позитивом або негативом є формульність його елементів і утилітарність творів (Т. Орлова). Увага до народних прасимволів обумовлена тим, що формульність образів народного мистецтва, згорнутість в них вельми широкої семантики дає змогу культурного панорамування, включає у своє поле значний обсяг історико-культурної пам'яті етносу.

Оксана Пушонкова в своїй роботі пише: «Завдяки широкому спектру змістів етноестетичних категорій, інтеріоризації в них розмаїття національного життя, їх активність у художній культурі сприяє поглибленню свідомості національної ідентичності. Отже, естетизація візуального середовища у світі повсякденності, актуалізація «тотемної свідомості» у численних енвайронментах (просторах перебування людини) зосереджують проблему візуального на рівні «стимул-реакція» та «психофізичного комфорту». Тому увага до етноестетичних архетипів, що виступають основою не тільки екологічного мислення, а й формування національної

ідентичності взагалі, дозволяє говорити про онтологічно вкорінене око. Інша справа, що на Україні етнічні цінності часто виступають у форматі масової культури. І це вже тема іншого дослідження, спадщини Б.-І. Антонича, О. Стефановича та багатьох напівзабутих інших імен тих, хто бачив минуле України інакше» [41, с. 23].

Що стосується аналізу музичних елементів модусу, то можна виділити їх за такими ознаками:

- емоційний початок, який тісно пов'язаний з великою кількістю мовно-експресивних позначок;
- деталізоване та виразне інтонування глибини традицій пісенності українського народу, також важливим грає сецесійний ідеал випуклості «орнаменту» мелодичної лінії;
- варіаційна форма, яка тісно пов'язана з культом краси стилю даної сецесії, яка призводить до декоративності письма, а в давній українській культурі - до символіки рослинного орнаменту, яка символізує безперервне та вічне життя;

Саме мелодизм заснований на пісенних традиціях українського музичного фольклору, який має свій певний національний та персональний характер. Присутній вияв багатоплановості та різнорідності життя «внутрішньої» людини. Ліричні музичні елементи модусу передбачають особливу увагу до гармонічних переходів, тональних взаємозв'язків для вияву винятковості та мінливості емоційної ситуації. «У рамках першої тенденції місце постає як образ, в основі якого синтез компонентів території, взаємозв'язок із поведінкою, характером людей. Страбон, описуючи різні частини світу, зазначає, що Європа “дивно пристосована природою для вдосконалення людей і державних форм, а також тому, що вона передала й іншим частинам світу більшу частину своїх власних благ і цілком зручна для проживання”» [43, с. 166]. «Друга тенденція конструює місце як логічну схему, користуючись більш точними хорографічними, картографічними

характеристиками. Так, у другій книзі “Чотирикнижжя” Птолемея докладно викладений взаємозв’язок між кольором шкіри, характером, фізичною формою (фенотипом) і психологією різних народів і знаками зодіаку, що впливають на їх кліматичні регіони. “...Ті, хто живе під північними широтами, і у кого Велика Ведмедиця перебуває прямо над головою, ті віддалені від зодіаку і від сонячного тепла, і тому вони холодні й стримані, і сповнені вологою, якою живиться їх тіло. Оскільки вони не висушені спекою, вони білого кольору, у них довге волосся і високий тулуб ... Через постійні холоди у цих людей звичаї дикі, оскільки зими там довгі, то дерева високі й звірі дикі. Ми називаємо їх загальним ім’ям “скіфи”» [цит. за: 43, с. 76].

Українська культура - це склад матеріальних і духовних цінностей українського народу, який формувався протягом усієї його історії (історії України). Вона тісно переплетена з етнічними дослідженнями про етнічних українців та українською історіографією, яка зосереджена на історії Києва та регіону навколо нього.

Хоча країна часто бореться за збереження своєї незалежності, її людям вдалося зберегти свої культурні надбання і вони донині пишаються значною культурною спадщиною, яку створив український народ. Численні письменники внесли свій внесок у багату літературну історію країни, такі як Тарас Шевченко та Іван Франко. Українська культура зазнала значного відродження з часу встановлення незалежності в 1991 році.

Вважається, що сучасна українська культура формується як нащадок стародавньої держави Київської Русі, зосередженої в Києві, а також Галицько-Волинського королівства, які обидві українські землі заявляють як їх своїми історичними предками. Тому вона має спільну культуру та історію з сусідніми народами, такими як білоруси та росіяни. Український історик, академік та політик Української Народної Республіки Михайло Грушевський назвав Україну “Україною Руссю” [23, с. 578].

Український народ має багату культуру, великий скарб якої складається з цінностей, що формувалися тисячоліттями. З давніх часів до нас приходять життєва мудрість та настанови щодо способу життя. Вони зазвичай закладені у всіх українських звичаях, обрядах та фольклорі, адже в них є світовідчуття та світосприйняття нашого народу, що одразу ж відчувається. У них пояснюються та базуються відносини між людьми, цінність духовної культури як народу, так і окремої людини [18, с. 25].

Дуже тісно народна творчість пов'язана зі звичаями, що являють собою різноманітні закони, якими український народ керується кожного дня.

Багатий та щедрий скарб наших традицій ми отримали в спадок і мусимо зберегти його та, нічого не втративши, передати нашим майбутнім поколінням, щоб зберегти пам'ять нашого народу.

Для дохристиян — "язичників" немає нічого надприродного. Язичники-слов'яни ніколи не потребували виразу своєї віри у церквах як особливих релігійних організаціях, тому що божественне завжди було там де вони перебували, навколо і всередині них. Суть стародавньої віри — це не особисте спасіння, як у світових релігіях, — а збереження і примноження роду, родючості землі, плодovitості худоби, охорона способу життя і цінностей роду. Таким чином, це і комплекс вірувань, і спосіб життя, і світогляд, і спосіб відтворення родових стосунків, культури, знань та навичок.

Слов'яни вірили у багатьох богів. Сучасні вчені мають думку, що язичницькі боги, яких вважають виявом початкової міфології, насправді були уявленнями наших предків про Всесвіт. Першоджерелами Всесвіту вважали вогонь та воду. Більшість язичницьких богів слов'ян відомі з народної творчості: пісень, колядок [25].

У своїй науковій роботі О. Кучерук сказав, «що анімістичний світогляд стародавніх людей позначився на віруванні в оборотництво. І. Огієнко припускає, що джерелом цієї віри була Індія. Матеріал про оборотнів показує,

як дівчата з певних причин обертаються в різних птахів, жінки – часто в лебідок, чоловіки стають вовкулаками. З часом давні люди намагалися зрозуміти навколишній світ, дати пояснення різним явищам, при потребі протистояти злим силам. Ці мотиви є виразними в монографії І.Огієнка. Наприклад, така деталь: обороняючись від злої сили, люди в дворі тримали пса-ярчука, або, скажімо, щоб позбутися відьми, на Свят Вечір обсипали хліви й стайні маком (відьми люблять мак, тому поки визбирають всі мачини, то вже не матимуть часу йти доїти худобу), проти шкоди ворогів були скеровані й ворожіння. До речі, залишки цих вірувань наявні ще й сьогодні, особливо в селах» [27, с. 2].

Сучасне українське фентезі твориться на основі автентичної міфології, що й висунуло проблему його джерел у низку актуальних. Витоки цього жанру фантастичної прози сягають глибин народної культури, розкривають увесь світ української фантазії. А за словами І. С. Нечуя-Левицького, «давній Українець був надарований добрим розумом і багатою фантазією» [24, с. 4].

“У царині українського ігрового кіно «коріння» авторства слід шукати в геніальній творчості О. П. Довженка. Мовити ж про власну кінематографічну модель українського кіноавтора варто в контексті поетичного кіно, котре з певною мірою обережності можна назвати своєрідним неоавангардом другої половини ХХ ст. При цьому український авторський кінематограф містить специфічні особливості у відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж нинішня криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не лише економічних та соціально-політичних негараздів у країні, а й відсутністю яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. Тож відродно, коли митець (передовсім молодий), освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагне відшукати і представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок,

розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, соціальних та ментальних відносин» [20, с. 94].

Однак режисерові-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільності, важливий потужний, помножений на талант внутрішній потенціал реалізації «Я» як триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Натомість з прикрістю слід констатувати той факт, що переважна більшість молодих українських режисерів, що претензійно заявляють про «власний авторський світ» швидко «зрозуміли як спіймати удачу» - йдуться у статті Галини Погребняк “Феномен авторства і кіномистецтві: традиції і сучасність” [21, с. 32].

Сюжетність все залишається такою ж, як і на початку - це або популярні західні ідеї (як правило - молодіжний хоррор), або інтерпретація елементів української етнографії. Насправді, ці дві основні течії можуть мати велике та широке розгалуження, багатогранність, фактично - це бездонна кількість ідей, де можна черпати і черпати.

Проблеми українських фільмів жахів в кіно не відрізняються від проблем українського кінематографа в цілому. Великими проблемами вважаються мала кількість кінотеатрів (особливо в селах та маленьких містечках), дуже слабка рекламна підтримка, майже завжди - вкрай обмежені бюджети, але з кожним роком, хоча і повільно, але український кінематограф рухається до значно більш високого і якісного рівня.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

В другому розділі моєї магістерської роботи йдеться розмова про модус національного в поєднанні українських хорор-фільмів, його плюси та мінуси у використанні для кінематографу, витоки і подальший розвиток.

Дослідив розвиток хорору як явища світового та вітчизняного кінематографу та простежити основні тенденції розвитку сучасного “українського хорору”.

Термін «модус» (від лат. *modus* – міра; спосіб; образ, вид) в контексті нашої роботи застосовано у значенні способу існування будь-чого. Сьогодні термін модус фігурує в гуманітаристиці. У філології він тлумачиться як суб’єктивна сторона авторського висловлювання (на відміну від «диктум» об’єктивна) у логіко-психологічному контексті. У філософії – як спосіб означення фактів та їхні образів. У мистецтвознавстві модус є чинником, який впливає на творче мислення.

Відповідно досліджень сучасних науковців, мова є модусом існування нації, а в окремі часи розвитку нації може стати модусом національного відродження. Елементи модусу національного (як певної стійкої структури) забарвлюють кінонарратив відповідними ознаками, які ґрунтуються на глибокому знанні історії та культури України, національних традицій та звичаїв, народної та професійної музичної спадщини, що складає основу для розуміння спадкоємності в національній самосвідомості ідеї власної державності.

Для більш детального розгляду модусу можна виділити наступні елементи його структури:

- **мовні елементи** (як мовленнєвий потік, що відбувається в межах конкретного каналу спілкування; синтез мовних і позамовних чинників, які визначаються конкретним колом «форм життя», залежних від

тематики спілкування, і має своїм результатом створення різноманітних мовленнєвих жанрів).

- **візуальні (предметні) елементи** - етноестетичні архетипи являються найбільш глибоко закорінені та закріплені багато літньою історією, залишаються у свідомості та підсвідомості представників кожного етносу, виступають як інваріанти естетичних пріоритетів. Вони впливають на психічні процеси, структури мислення, смаки, на художню та культурну діяльність. У складі етносу українського народу такими початковими формами були символи приналежності (знаки роду і власності, тотемні символи), образи і певні абстрактні форми (трикутник, зерна, вуж-охоронець). В українському мистецтві це такі образи-знаки як “млин”, “кінь”, “дім”, “криниця”, “дівчина”, “козак”, “степ”, тощо.
- **музичні елементи** - являється характерною ознакою власне української традиції саме мелодизм. В історії українського музичного мистецтва жанр пісні, як вияв кордоцентричності української психіки, підкріплений багатою народнопісенною традицією (до прикладу жанр ліричної пісні з переважанням чуттєво-емоційного начала) [39, с. 8].
- **середовищні елементи** - цікавість до відносин людини і географічного середовища, сприйняття оточуючого світу як єдиного живого організму (зокрема, дослідники виокремлюють художньо-країнознавчу та статистико-картографічну позиції осмислення місця).

На зміну іноземному кіно в нашу державу прийшов російський продукт, який набув достатньо великої популярності в межах 90-х років.

Він був повністю масовий, дешевий та чи не найголовніше низькоякісний. Саме це і підкупило українські в купувати такий продукт по дуже вигідним для них цінам. Це було таким собі, мейнстримом.

Якщо до цього моменту кожен з нас орієнтувався на кінцевому результаті, який буде популярний не лише в нашій країні, а й і на європейському рівні, то з настанням 00-х років, виробництво фільмів було таким, що б можна було запускати їх і в Росію. Мало того, російський кінематограф став подаватися людям як модний, сучасний продукт, а українське кіно - як сільське і смішне.

Великий внесок в ігрове кіно зробив Олександр Довженко, який створив власну модель кіно і кіноавторства в цілому, яке з впевненістю можна сказати, що саме воно являється своєрідним неоавангардом кінця ХХ ст.

Незважаючи на це, вітчизняний кінематограф містить в собі свої авторські особливості щодо національного світогляду, саме в ньому воно постає своєрідним каталізатором прагнень і ціннісних орієнтирів.

РОЗДІЛ 3. ЕТНОГРАФІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ МАТЕРІАЛЬНОГО ТА ПРЕДМЕТНОГО СВІТУ

3.1. Жанр хорору в українському кінематографі (кінонарратив та кіномова).

На початку нульових набрала чинності тенденція створення фільмів спільного виробництва України і Росії, яка стабільно трималася до 2014-го року, і повільно, але остаточно завершувалася. Прикладом цього стане ряд фільмів, про частину з яких ви дізнаєтеся нижче, але зараз по порядку.

Нульові були кризовими для всіх сфер кіновиробництва. «Набагато раніше відомих студій закривалося. «Українафільм» хоч і ледь жеврів, але продовжував робити хороші мультфільми. Прикладом є «Ку ...» (2001 г.) - містично-філософська історія, яка повністю відповідає духу часу. Український кінематограф цього періоду нехай і вляпався в російське болото, але постійно озирався в сторону Європи і США, звідки періодично, хоча і не завжди успішно, брав щось цікаве і нове. Результатом цього став фільм Любомира Левицького «Штольня» (2006 р) - перший український україномовний трилер (з елементами хорору і саспенсу). Цей фільм вважається першим незалежним чисто комерційним фільмом, заснованим на чисто українських реаліях і знятим українською мовою для широкої глядацької аудиторії. Сюжет хоч і дуже простий, і, м'яко кажучи, злизаний з голлівудських слешерів, але приправлений українським колоритом, непоганими акторами, і саундтреком від ВУЗВ (з якого починав всім відомий Потап). Фільм також підтримали широкою рекламною кампанією, і в результаті, творці фільму хоч і не заробили, але повністю відбили кошторис фільму» [22, с. 154].

Авторські фільми більшості сучасних українських режисерів — свого роду дзеркало, вигнуте чи ввігнуте, аби зосередити увагу глядача на тому або

іншому аспекті вітчизняної реальності. У "Тінях" ця реальність лакована "під форму". Чернівецький університет тут має вигляд філії Гарварда. Практично в кожного студента — якщо не планшет, то брендовий комп'ютер. Побут чернівчан дасть фору не те що жителям центру Києва, а й Варшави. Якщо у фільмі бачиш автомобіль — це як не Toyota, то Mercedes. Продавці в карпатській глибинці — зі "столичними" обличчями. А водії скидаються, швидше, на техаських ковбоїв, ніж на наших далекобійників.

Обов'язковими елементами обрядовості, такими як обрядово накритий стіл, господарська, а також родинна магія, вшанування наших предків, ворожіння і ворожба - супроводжувалися всі найважливіші події як в будні, так і у свята. У сімейному житті обряди супроводжували всі етапи людського життя: народження, весілля, похорон. Саме ці давні традиції можна побачити в українських фільмах, адже вони являються невід'ємною частиною українського народу, які створювалися на протязі не одного століття [47, с. 129].

Предметом народного мистецтва українського народу також вважають вишиванку, адже вона являється невід'ємною частиною будь-якої української родини. Вона має свої орнаменти. кожен колір нитки означає певну історію, орнаментальні мотиви українських сорочок були ромби, різноманітні зірки та розетки. В українських фільмах з народними мотивами жанру хорор ми тільки можемо побачити вишиті сорочки у головних та другорядних героїв [46, с. 345, 543].

Музичні елементи модусу в українському кінематографі являються характерною ознакою власне української традиції на базі давніх тематичних пісень. В історії українського музичного мистецтва жанр пісні, як вияв кордоцентричності української психіки, підкріплений багатою народнопісенною традицією (до прикладу жанр ліричної пісні з переважанням чуттєво-емоційного начала) [39, с. 8].

Спілкування людей завжди відбувається в межах певної культури з використанням конкретної етнічної мови та законів спілкування, які чітко можна прослідити при розові головних героїв у тій чи іншій українській кінострічці. Процес спілкування, його атмосфера, тональність, кінцевий результат, успіх або невдача значною мірою залежать від комунікативної майстерності учасників. Комунікація є особливим модусом існування живої людської мови з притаманною лише йому категоріальною організацією елементів комунікації [41, с. 216, 152].

3.1.1 “Штольня” - спроба показати перший український хорор.

«Штольня» Любомира Левицького (2006 р.) - перший український україномовний трилер (з елементами хорору і саспенсу). Цей фільм вважається першим незалежним чисто комерційним фільмом, заснованим на чисто українських реаліях і знятим українською мовою для широкої глядацької аудиторії. «Якщо коротко про сюжет, то група студентів відправляється на літню археологічну практику, де знаходить замуrowаний вхід в підземелля, і нікому про це не повідомивши, опускається під землю. Там вони знаходять велику кількість незрозумілих символів, намальованих на стінах. Після повернення зі штольні, вони дізнаються про справжню мету їх експедиції - знайти старовинний ідол Перуна, який був захований в місцевих підземеллях. Після цього починаються перші смерті ...» [61].

Точний кошторис “Штольні” нікому не відомий, адже він не розголошується. За даними він становив приблизно чотирьох мільйонів гривень. Першим інвестором був продюсер фільму Олексій Хорошко, який позичив гроші у родичів, потім, у жовтні 2005 року він об'єднав сили з

компанією “Артхаус Трафік”, які були офіційним поширювачем вищезгаданого фільму.

Щодо назви фільму, то при розмові з журналістами продюсер Олексій Хорошко пояснив назву «Штольня» так: «У перекладі це слово означає “діра”, або “шахта-копальня”. Проте нічого спільного з шахтарями чи вуглевидобуванням наш фільм немає. Головні події у стрічці відбуваються під землею, тобто цю місцину можна сміливо назвати штольнею. Загалом це дуже стисле приміщення, де не можна навіть розвернутися. Цим ми хотіли показати безвихідь молодих людей, що опинилися у прикрій ситуації — в “дірі”».

Олексій Хорошко являється режисером кліпів відомих зірок естради, проте йому захотілося відзняти щоб зовсім інше, нове, але пошук вже готового сценарію чи просто художнього твору увінчалась провалом для Хорошко. Тоді продюсер вигдав цікавий сюжет і почав шукати тих, кого б це могло зацікавити. Виявилось, що Любомир Кобильчук зацікавився задумкою Хорошко і запропонував співпрацювати, вже потім вони приступили до роботи разом - писати сценарій та готуватися до зйомок “Штольні”.

«Зйомки “Штольні” проводилися у селі Білогородка Київської області, де Любомир і Олексій знайшли покинутий військовий ДОТ № 402. Він був збудований ще 1939 року як частина оборонного комплексу Києва. На відміну від інших довоєнних дотів, які були згодом зруйновані, цей дивним чином вцілів. Місце зйомки якнайкраще пасувало для фільмування трилера — це величезний триярусний лабіринт з овальними схилами, постійне джерело місцевих історій-страшилок. Саме там всю другу половину літа, два місяці при температурі +6 °C відбувались зйомки «Штольні». Останній епізод фільму був відзнятий у передмісті Ірпеня, у поймі річки Ірпінь. Декілька епізодів знімалися у декорації. Для них було побудовано найсправжнісінький підвал з каменю, в який було залито близько 12 тонн води» [28].

Команда “Штольні” при зйомках та вже кінцевому монтажу знехтувала дуже важливим моментом. На мою думку, напруга в фільмах-хорор та й в звичайних триллерах і так далі, повинна чергуватися з розслабляючими моентами. А в вищезгаданому фільмі про розслаблення і мови не може бути, адже все відбувається дуже серйозно. Цьому може сприяти те, що це ж перший український хорор. Вся команда “Штольні” визнає, що їх продукт, ой який не досконалий, і в своє виправдання говорять, що малий бюджет з самого початку закладався на створення фільму. Фільм був відзнятий українською мовою, але для прокату його було повторно озвучено також українською.

Як показав час, більшість відгуків не тільки від звичайних глядачів, ай професійних кінокритиків були схвальними. Переглядаючи різноманітні рецензії на фільм “Штольня”, дуже часто звертають увагу на те, що з гумором вийшло навіть краще, ніж з самими тривожними моментами та хорором в цілому. А в рецензія для видання Телекритика Андрій Кокотюха писав, що серед переваг у фільмі було не політизованість, адже “Штольня” вийшла в часи Помаранчевої революції, хоча й дорікнув фільму тим, що стрічка була заявлена, як український хорор, але вона зовсім не страшна [30]. Як для першої української роботи в такому жанрі, кінцевий результат не може не порадувати. Гарне поєднання українського в такому жанрі підкреслює дивовижну красу та подачу такого продукту для глядачів. Звичайно, це не американський вітчизняний хорор, але і “Штольня” має право на існування. Тим паче в 2006, після виходу фільму, тільки лінивий не обговорював цю стрічку, одже резьтат є. можливо, не такий, як з самого початку хотіли режисери та сценаристи “Штольні”, але все таки він є, і це чудово. Адже під час розмови з журналістами режисер стрічки сказав, що хоча і “Штольня” не дала змогу заробити великих грошей завдяки касовим зборам, проте гроші, які були закладені на створення фільму відбили, що не може не радувати знімальну групу.

Фільм дійсно є не поганим, як для першої спроби хорору, але все ж таки досить багато нюансів, з якими потрібно працювати і вдосконалювати свої вміння та навички, щоб в подальших українських стрічках такого не повторювалося.

3.1.2. “Синевир”. Проблематика поєднання хорору, 3D-графіки та українських традицій.

В 2013 році вийшли в світ «Тіні незабутих предків» Любомира Левицького та «Синевир» братів Альошечкіних. Обидві стрічки були представлені як перші українські хоррор-фільми. Якщо ж до цього, у всіх попередніх фільмах і мультфільмах, хоррор і містика були лише елементом, то з появою вищеназваних фільмів, вони зайняли основне місце.

Сюжетна лінія нагадує популярні голлівудські молодіжні хоррор-фільми. Компанія друзів відправляється в нетрі Карпат, щоб знайти магічний артефакт і зняти з себе прокляття, яке вони самі ж на себе ненароком наклали. По дорозі вони сваряться, закохуються, а когось і вбивають. Чим це закінчиться? Перемогою добра чи зла?

В 2013 році в українських кінотеатрах вийшла прем'єра довгоочікуваного фільму жахів у поєднанні з 3D та українськими традиціями “Синевир” або “Синевир. 3D” режисерів Олександра та Вячеслава Альошечкіних. Про фільм розповів продюсер стрічки Володимир Хорунжий: «Це є перший український 3D-фільм, знятий професійно. З усіма атрибутами голлівудського кіно. За жанром - триллер, містика і хорор. Події відбуватимуться в 70-х роках. Група молоді приїжджає на Синевир, у них пікнік з наметами і ночівлею. У ті часи у молоді не було місця для інтиму, тому вибиралися в походи. Їм не пощастило - вони обрали місце, де мешкає

така собі Чупакабра. Озеро Синевир взагалі має сильну містичну притягальну силу, тому що крім цього чудовиська у фільмі є ще й інші потойбічні персонажі» [30]. «Коли знімаєш жанрове кіно, то повинен дотримуватися законів жанру. Якщо хочеш зняти фільм жахів і не звертаєш уваги на все, що було до тебе. Кажеш: " Ми новатори! ". Як правило, це буде кіно" обличчям в бруд ". Те , що люди приїжджають на озеро - це закон жанру. у нашому фільмі хтось піде в кущі? Так, але ми це краще обґрунтуємо, щоб воно не виглядало по-ідіотськи. Знаєте, як буває в тупих фільмах: "Ой, у підвалі щось зашаруділо, піду перевірю. Світло не включу і не візьму зброї ", - розповів продюсер» [30]. «На фільм було витрачено менше мільйона доларів. "Бюджет дуже-дуже скромний. Це якраз той випадок, коли вартість одного знімального дня "Аватара" Джеймса Кемерона буде бюджетом цього фільму. Це приблизно 700-800 тисяч доларів. Кіно - це нормальна бізнесова діяльність. Фільм реально може заробити у прокаті від трьох до п'яти мільйонів доларів ", - підкреслив Хорунжий» [30].

Забігаючи наперед, недобре передчуття не обманює, хоча перші кадри картини по-своєму навіть вражають: зеленіючі безкраї карпатські луки, які стоять стіною біля лісу, дзеркальне озеро Синевир, вкрите імлі порожнього простору, ніжна та мелодійна фольклорна мелодія за кадром, несподівано якісне 3D - радує душу глядача. На жаль, це ненадовго.

Біда фільму-хорору «Синевира» в тому, що просто показували красу Карпат протягом вісімдесяти хвилин, адже режисери обіцяли слов'янський хоррор. І хорор ми бачимо, коли в кадрі з'являються головні актори і починається «театральщина». Та не на такий хорор ми з вами всі очікували. Настільки злагоджено в «Синевирі» актори не розуміють, що робити (б'ються з дерев'яними, мертвими репліками) і настільки захоплено вони виставляють в найгіршому світлі режисерів «Синевиру».

Перший трейлер фільму з'явився в соціальних мережах ще в кінці 2011 року, а повідомлення про те, що робота над картиною повністю завершена, на офіційному сайті датується вереснем 2012-го.

Фільм взагалі особливо поганий саме з точки зору режисури і якийсь абсолютно базової конструкції - деякі сцени затягуються, інші ж, навпаки - зовсім малі та незрозумілі, монтажні склейки і, взагалі, монтаж викликають безліч питань. Довжелезний епілог з батьком однієї з героїнь явно потрібен тільки для того, щоб дотягнути тривалість до пристойної цифри. При цьому не важко повірити, що на рівні сценарної заявки «Синевир» міг здатися багатообіцяючим проектом - уявіть собі традиційний західний фільм-хорор (персонажі тут легко розкладаються по п'яти типажам, позначених в тій же «Хатині в лісі») в антуражі радянського часу. До речі, реквізитори попрацювали на совість - деталей епохи в кадрі трохи, дія все-таки відбувається в лісі, але ті, що є, автентичні і впізнавані, наприклад - ліхтарики-трубочки.

У «Синевирі» спецефектна сцена всього одна, в ній ми нарешті побачимо і власне монстра, який присутній і в українській міфології, і пару вбивств. До цього моменту здавалося, що глядачі потрапили на копію фільму «Відьми з Блер», в якому також присутні одні блукання по лісі з ліхтарями та шарудіння в кущах.

Тож очікування та реальність зовсім не однакова. Ми хотіли побачити український хорор з елементами якісного 3-D, а побачили лише пейзажі Карпат, які ще раз підкреслили режисери. Акторська гра, м'яко кажучи, не найвищому рівні, присутність хорору лише в одній сцені дає нам зрозуміти, що приставка “хорор” була лише для того, щоб “заманити” глядача до кінотеатру та зібрати касовий збір, який також не увінчався успіхом. “Синевир”, на мою думку, являється прикладом, як не треба знімати український хорор, при цьому добавляти 3-D. За що окреме “спасибі”, так це за красиві краєвиди Карпат та таємничого озера.

3.1.3. «Тіні незабутих предків». Проблематика сюжетності та використання принципів американського хорору.

«Тіні незабутих предків» — український містичний хорор для молоді, режисером якого став Любомир Левицький. Цей фільм жахів вийшов на екрани в листопаді 2013 року.

Любомир Левицький говорив, що ідею фільму він розробляв дуже довго, декілька років. Вона ґрунтується на давніх карпатських легендах про мольфарів та магію, про ці легенди він дізнався від старого мудреця, що проживає в горах. Режисер був зачарований цією історією і довго думав, як можна поєднати її в кінематографі.

«Якось йому до рук потрапила книга «Тіні забутих предків», на яку колись було знято фільм Параджановим, але книга відрізняється від фільму, адже в ній повно містики. Йому дуже сподобалася ця назва, а коли Любомир прочитав біографію Коцюбинського, дізнався цікавий факт, що він із ним народилися в один день — 17 вересня. Тоді й вирішив, що це знак, і дав проекту ім'я «Тіні незабутих предків». А ще, на його думку, ця назва логічно прив'язана до сюжету, бо в наприкінці кінокартини є епізод, що повністю виправдовує найменування фільму» [63].

Що стосується сюжету, то мова йде про часи, коли українські Карпати повністю були переповнені містичними істотами, про які ходили легенди та міфи серед українського народу, дев'ять наймогутніших та найсильніших магів утворили Коло Сили, щоб зберегти рівновагу темних сил. В народі їх називали мольфарами. В ті часи (1800 роки), коли загадкові вбивства траплялися в лісах чи не кожного дня, мольфари, за допомогою своїх сил полонили всіх карпатських духів у Книгу Тіней, затаврувавши її. Але через неухважність одного з цих чародіїв, одному з духів вдалося вирватися на волю

та почати жорстоке полювання за магичною срібною монетою, яка являється ключем від вище згаданої магичної книги.

Наші дні. Молодий хлопчина Іван, живе звичайним студентським життям, страждаючи, як і всі студенти від нерозділеного кохання. Але одного дня він стає причиною зникнення цієї срібної монети, яка являється ключем тої самої Книги, а на його восьми друзях з'являються знаки, що повністю ідентичні контурам цієї магичної монети.

Пізніше Іван дізнається, що саме він повинен вийняти цю монету та позбавити його друзів участі у цій небезпечній історії, аме хлопчина являються нащадком того самого мольфара з Кола Сили, який вибрався на волю і зараз проживає далеко в лісі. Хлопчина з друзями відправляється в ліс, щоб остаточно покінчити з постійними та загадковими вбивствами. В цьому лісі на них чекає безліч пригод, де вони мають подолати всі свої страхи, зупинити стародавнє зло та пройти випробування на дружбу, вірність та кохання [31].

Якщо прокрутити в голові сюжет “Тіней незабутих предків”, то розумієш, що там присутньо безліч нелогічних і часто не взаємопов'язаних подій. Навіть, казалось б, що серед групи головних героїв, всі повинні бути в центрі уваги, постійно розвивати сюжетну лінію, тут же все навпаки - деякі головні герої зовсім не беруть участі в сюжеті. Проте кількість прихованої реклами - продактплейсмант, вже з середини фільму починає різати очі та набридати.

Перша частина фільму сприймається майже на одному подиху, її, дійсно цікаво дивитися, спостерігати за героями. І якби головні герої розмовляли англійською мовою, можна навіть подумати, що ти переглядаєш американський фільм жахів, а не український хорор.

Режисер Любомир Левицький — явний шанувальник фабрики мрій. І його фільми — не спроба дотягнутися до голлівудських

стандартів, які він, швидше, копіює, а не адаптує для українських реалій.

Можна довго перелічувати недоліки цього фільму і взагалі українського хорору, адже вони зі сфери незміцнілої ще кіноіндустрії, тому зараз немає належного фінансування, ні премій для сценаристів, ні ряду професіоналів із інших сфер кіно-продакшену в нашій державі практично не знайти.

3.1.4. «Брама». Новаторський аспект стрічки.

«Брама» — українсько-американський художній фільм з елементами хорору, який вийшов в 2017 році від режисера [Володимира Тихого](#). Фільм знятий за мотивами всесвітньовідомої культової п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» та розповідає про пригоди баби Прісі, яка з родиною живе у Чорнобильській зоні відчуження.

Світова прем'єра фільму відбулася 28 листопада 2017 року на Талліннському кінофестивалі «Темні ночі». Фільм вийшов в широкий український прокат 26 липня 2018 року.

Щодо сюжету, то в стрічці показується історія про родину, що проживає в Чорнобильській зоні відчуження. Головною в цій родині є баба Пріся, яка товаришує з русалками, інколи поїдає галюциногенні гриби і за часів Другої світової війни вбила близько десяти есесівців. З нею мешкають її онук Вовчик та донька Слава, яка хворіє. Все було би добре, якби одного дня баба Пріся не отримала містичне послання, про те, що скоро відбудеться катастрофа і їй треба якимось чином запобігти.

Ця стрічка отримала майже універсальне критичне звання серед вітчизняних кінокритиків. Серед звичайних глядачів, то думка розділилась. «У соцмережі Facebook так звані «ФБкінокритики» долучилося до обговорення фільму, виносячи на загал часто діаметрально протилежні реакції на фільм.

Оглядач Іван Синєпалов розташував стрічку на 6 місці у переліку найкращих фільмів, що вийшли в український прокат у 2018 році. На його думку, цей фільм «необхідно треба побачити», і бути готовим до того, що в ньому «трагічного куди більше, ніж комічного; а ще більше — чогось фольклорно-екзистенційного, приреченого і втраченого» [64].

Не дивлячись на недолугі спецефекти, надривно-емоційні діалоги головних героїв та прямі натяки на містично-конспірологічний сюжет, у короткому трейлеру було все, що могло відлякати потенційного глядача. І все ж, гучна слава п'єси-першоджерела Павла Ар'є та більшість позитивних відгуків кінокритиків змусили дати фільму шанс. На щастя, недаремно.

Відома українська кінокритик Олександра Ринк сказала: “Було б більш ніж очікувано, якби саме адаптований за популярною п'єсою сценарій виявився сильною стороною стрічки, але на практиці виходить навпаки. Відчувається, що твір Ар'є адаптували під формат великого екрану лише символічно. Діалоги звучать дуже театральні, більшість сцен за участі головних героїв – статичні, а поділ оповіді на глави виконує суто стилістичну роль. Натомість, операторська робота В'ячеслава Цветкова приємно вражає, особливо – у порівнянні з переважною більшістю вітчизняних фільмів. Моторошні пейзажі занедбаних лісів та руїн Прип'яті захоплюють дух – навіть дивно, що більше українських режисерів не звертались до цих земель за натхненням” [65].

Але все ж таки, антураж Полісся робить не лише неймовірну атмосферу у стрічці, а ще й лейтмотив - стигми в обох трактуваннях цього слова. Для народжених у зараженій зоні героїв, походження – гофманівське соціальне клеймо, яке заважає їм повністю інтегруватися в українське суспільство та залишити минуле позаду. Адже, коли Слава зі своїм чоловіком ненадовго покидають рідні землі, на іншій території їх все рівно сприймають лише, як «чорнобильців», а Вовчика (у хлопця ментальна інвалідність) – як «урода з дивним мозком».

У той же час, земля наділяє їх мудрістю, стигматами у релігійному сенсі: Пріся і Вовчик бачать русалок, знають майбутнє та ставляться до тварин, як до друзів. Переплетення містичного та соціального – характерна ознака багатьох успішних західних хорорів, і «Брама» вдало переносить цей тренд в українську поп-культуру. Ще один новаторський аспект стрічки – те, що вона легко балансує між мейнстрімним та експериментальним кіно. Любителі жахів оцінять несподіваний фінал та динамічний монтаж, а поціновувачі артхаусу – відсилки до Тарковського та вкраплення постмодернізму.

Звісно, «Браму» можна критикувати за дешеві (а головне – непотрібні) спецефекти, затягнутість та надмірну театральність, але всі ці недоліки можна пробачити. Перед нами захоплюючий український фільм жахів, який не намагається мавпувати набридлі всім голлівудські кліше, а створює власну міфологію, надихаючись локальною історією. Іншими словами – звір, рідкісніший за чорнобильську русалку.

Один з користувачів сайту “Кіно-Театр” сказав наступне: “Тема булгаковщини переслідувала протягом усього часу перегляду фільму – насправді, робота із категорії Бортко-Бегемот-стайл. Хто знає, можливо у творчої групи вже заготовані релізи про то, як їм не вистачило грошей, а на

яку графіку вони розраховували. Але дивитися у фільмі просто немає на що. Основний акторський склад – мікс із київської та львівської вистави. Все що роблять в кадрі Ірма Вітовська, Віталіна Біблів, Ярослав Федорчук – вторинно по відношенню до їх робіт у театрі – «повторение – мать учения». Режисура (Володимир Тихий) досить умовна, та вкрай схожа на змогу створення кіноверсії вистави (не сама погана задумка, між іншим, але зараз це виглядаю чистою спекуляцією під кіно-соусом)” [32].

Операторська робота (Слава Цветков) – фанерна статика – від цілковитого нерухомого кадру (іноді з напливом/відпливом), до досить дивного та невиправданого ефекту «живої камери» – принципи чергування тих та інших лишився незрозумілими. Графіка – чистий сором – чорний рій з сомом наче з радянських кліпів початку 90-х, решта – зліплений нашвидкоруч «Бегемот від Бортко». В якості різноманіття перемикалися на формат діафільму з фільмоскопу (якщо хто таку забавку пам’ятає). Одним словом, «таке зараз не носять» та «зніміть це негайно» (на цьому фоні вже не так дивує кривоноса дизайн-стилістика фільму та його навколишнє промо). Найбільш піарна частина фільму – унікальний грим Ірми Вітовської. Так, до нього менше за все претензій. Але підлянка виявилася в іншому – розуміючи, що візуальне зістарення вже пройшло, геть зникло акторське перевтілення. Саме тому під сантиметрами бабиного гриму на глядача поглядають жіночі очі. Але і оператор, і графіка і грим – усе може сприйняти, коли б на екрані відбувалася б подія, а не її переказ. Умовності, які цілком можливі на сцені, досить безглуздо виглядають в кадрі. «Он, дивись, в Прип’яті щось горить» говорить чоловік жінці, стоячи перед будинком, та умовно поглядаючи у сторону пожежі. Про викинутих русалок чи ескізне порубання мента годі й казати” [65].

3.2. Елементи модусу національного в кінонарративі українських фільмів жахів

Як було викладено вище, в контексті нашої роботи термін «модус» застосовано у значенні “способу існування будь-чого”.

У відповідному підрозділі нами було виділено такі елементи його структури:

- мовні елементи;
- візуальні (предметні) елементи;
- музичні елементи;
- середовищні елементи.

Візуальні (предметні) елементи. Етноестетичні архетипи, які з'явилися багато років тому і поступово удосконалювались, набували чи змінювали свою форму, середовище, але все ж таки залишилися до наших днів. Саме візуальні або предметні елементи впливають на людську психіку, мислення та смаки. У складі етносу українського народу такими початковими формами були символи приналежності, образи і певні абстрактні форми. У подальшому в українському мистецтві наявними стають різноманітні образи від степу до дому, від криниці до калини, від дівчини до козака та його коня, тощо.

Такі елементи модусу національно чітко простежуються в фільмі “Тіні забутих предків” Любомира Левицького, де ми можемо побачити український одяг у головних та другорядних героях, який повністю показує українські традиції та звичаї, адже на них зображені візерунки, кожен з яких має свою історію, легенду чи пов'язаний з певною подією. Вінки у дівчат, в які вплетені маки, соняшники, калина - всі ці рослини також створюють український колорит не лише у фільмі, а й добавляють атмосфери при самому перегляді фільму. Зброя, яка показана у “Тінях забутих предків” являється зброєю наших пращурів - козаків. Але не дивлячись на

використання українського в стрічці “Штольня” ці елементи модусу національного менше показані, ніж в попередньому фільмі, адже фільм робить акцент на середовищних елементах модусу.

Середовищні елементи. Не дивлячись на цікавість людини до географічного середовища, саме людина формує “земну єдність”, як місце існування та прагнення розвиватися і відчувати себе потрібним для навколишнього середовища. Цікавим є той факт, що вище сказані елементи модусу національного підкреслюють не лише побут, географічне розположення нашого народу, адже в кожному окремому регіоні свої “внутрішні” традиції, починаючи від оздоблення хати, а закінчуючи мовним діалектом та спеціальними “регіональними” словами, а ще показують цілісність українського народу, не дивлячись на епоху чи вік. Влучні середовищні елементи були показані у фільмі “Штольня” Любомира Левицького, де головні події відбуваються на покинутому військовому ДОТ № 402 під Київщиною. Монтаж зробив картинку більш традиційною і показав всю українську атмосферу та красу природи (полів, лугів). Також яскравим прикладом, де використовувалися середовищні елементи модусу і їх чітко можна виділити - це “Синевир” братів Альошечкіних, де головні події проходять на озеро Синевир, яке відоме всьому світу своєю красою і саме воно вважається однією з головних причин, через яку до України приїдуть туристи. Тут, також, монтажери зробили велику та плідну працю стосовно монтажу, адже показати в такій красі українську природу в кадрі, можуть тільки професіонали свого діла.

Мовні елементи. Вони мають різні форми вияву, а саме усну, писемну та паралінгвальну, які відбуваються в межах конкретного каналу спілкування, а також регулюються стратегіями і тактиками учасників спілкування; в них притаманний синтез когнітивних, мовних і позамовних

чинників. Це ті елементи, які одразу ж ми можемо почути, адже по діалекту та мові героя, ми розуміємо з якого він періоду та частини країни. У всіх вищезгаданих фільмах, які я розбирав та аналізував були присутні мовні елементи модусу національного, адже саме вони являються однією з найважливіших характеристик українського народу для передачі на екранах. Почувши діалектизми, які були в мовленні сотні років тому, можна одразу ж уявити атмосферу тих часів. Для нас ці діалектизми, можливо, є грубими для сприйняття, але все ж таки це наша історія і вони являються невід'ємною частиною її.

В “Тінях незабутих предків” було найбільше мовленнєвих елементів, адже і тематика фільму, і, навіть, назва говорить сама за себе. Головні герої чудово змогли передати атмосферу тих часів за допомогою діалогів та монологів.

Музичні елементи. В часи історії українського музичного мистецтва жанр пісні, являвся виявом кордоцентричності української психіки, підкріплений багатою народнопісенною традицією (до прикладу жанр ліричної пісні з переважанням чуттєво-емоційного початку), де кожна пісня була створена та написана після певного періоду життя. У всіх проаналізованих мною фільмах були чудові українські мотиви, які ще більше занурювали гляда у ті часи і давали можливість повністю проникнутись історією та життям героїв.

Гарно лейтмотиви та сюжет поєднано у “Брамі” та “Синевирі”, де українські мотиви були на протязі чи не всієї стрічки. Хвилюючі та тривожні сцени були доповнені українськими народними піснями та мелодіями, які давали можливість проникнутися ситуацією та, навіть, співчувати в певній мірі героям. Кожний звук є проникливим і трепетним. Музичне супроводження фільмів є важливою складовою для майбутньої повноцінної стрічки. В деяких фільмах використовувались пісні відомих в наш час

українських співаків та груп, що автоматично додає вітчизняному продукту українського.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Третій розділ моєї наукової роботи розкриває та аналізує проблематику українського на прикладі найбільш відомих українських фільмів в жанрі хорор. Для аналізу я взяв чотири фільми, де показую і розкриваю проблематику поєднання принципів американського хорору в вітчизняному кінематографі нашого століття та бачення режисерів та сценаристів у подачі готового продукту для широкої аудиторії.

На початку 2000-х років набрала великої популярності тенденція створювати фільми разом з Росією, яка стабільно трималася до 2014 року.

Обов'язковими елементами модусу національного використовуються у всіх фільмах українського виробництва, в певних фільмах чітко простежуються музичні елементи, в інших гарно показані мовні, в наступних акцент базується на візуальних чи предметних елементах модусу національного.

Будь-які давні чи вже більш сучасні традиції можна побачити в українських фільмах, адже вони являються невід'ємною частиною українського народу, які створювалися на протязі не одного століття.

Музичні елементи модусу в українському кінематографі являються характерною ознакою власне української традиції на базі давніх тематичних пісень.

Мовні елементи чітко показані через спілкування героїв, яке відбувається в межах певної культури з використанням конкретної етнічної мови та законів спілкування.

Візуальні або предметні елементи модусу національного гарно простежуються через дрібниці в побуті, одязі, оздобленні хати та подвір'я, які показані у стрічках і дають можливість через картинку відчувати атмосферу часів, заявлених в кінострічці.

Середовищні елементи показуються через красу навколишнього середовища (гори, поля, річки). Чітко показано та проведено паралель між основною історією, сюжетною лінією та красою, де все це відбувається.

Авторські фільми більшості сучасних українських режисерів — свого роду дзеркало, вигнуте чи ввігнуте, аби зосередити увагу глядача на тому або іншому аспекті вітчизняної реальності.

Всі чудово розуміють, що хорор в Україні працює гірше, ніж на інших ринках, проте як у будь-кого правила, у цього теж є винятки.

Українських хорор має право на існування, але зазвичай, як екранізація. Для цього багато не потрібна міцна літературна платформа, яка в подальшому буде служити і способом просування фільму в маси, і легітимізує проект у очах глядача.

Тож український хорор, якщо дивує, то поки що дешевою не сильно професійною грою акторів, використанням спецефектів, які ще не професійно використовуються у стрічках, затянутими сюжетними лініями, але все ж таки єдине, що у них дуже добре виходить у фільмах такого жанру, так це те, що вони вміють описати українські краєвиди, наші традиції до дрібниць. Саме цей факт не може не порадувати глядача.

ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого дослідження ми дійшли наступних висновків.

1. На сьогоднішні український кінематограф набуває популярності не лише на території нашої країни, а й у Європі, також є певні картини, які знають у всьому світі. Однак, дослідження сучасного українського кіно не є достатнім. Зокрема, осмислення національної специфіки українських фільмів жахів не поставало окремим дослідженням, хоча в окремих текстах кінокритиків відбувалися спроби визначення цієї проблеми.
2. Фільми жахів - це ті фільми, які намагаються вивести глядача на емоції і, зазвичай, ці емоції не є позитивними (жах, огида, страх). Вони можуть включати сцени психічного чи, навіть, фізичного насильства. Жанр тісно пов'язаний з науково-фантастичними фільмами. Припускається, що створення жанру впало прямо на п'яти приходу звуку, маючи на увазі, головним чином, те, як звучать фільми жахів. Але сучасний український хорор більше базується на міфології та використанні модусу національного. Він має право на існування сьогодні, але поки, як екранізація. Адже в українських стрічках жанру - хорор чітко простежується непрофесіоналізм акторської гри, непрофесійне використання спецефектів, затянуті сюжетні лінії, що не властиво ніяк для фільмів такого жанру.
3. Основними прийомами було використання елементів модусу національного. Найбільш поширеними елементами у вітчизняних хорор-стрічках являються:
 - 1) мовні елементи;
 - 2) візуальні (предметні) елементи;
 - 3) музичні елементи;
 - 4) середовищні елементи.

Адже саме ці елементи найпростіше можна поєднати у кінематографі, ще й в такому специфічному жанрі, як хорор. Використання цих елементів

модусу національного автоматично роблять кінокартину у вітчизняному стилі і дають можливість після або під час перегляду повністю зануритися в атмосферу тих часів, які показані у фільмі.

4. Елементами структури модусу національного, які використовуються у сучасному українському хорорі нами були виявлені мовні, візуальні (предметні), музичні та середовищні елементи.

Домінантними для створення національного колориту в українських фільмів жахів є середовищні елементи модусу національного, адже їх найпростіше можна показати у кадрі. Зокрема, їх активно використовують у трісках “Тіні незабутих предків” , “Синевир” та “Синевир 3D”, адже тут повністю описано навколишнє середовище, де відзняті події, в кадрах ми бачимо красу українських Карпат, гір та річок.

Актуальним є залучення потужностей візуальних (предметних) елементів модусу національного, адже саме вони передають атмосферу в дрібницях - це використання посуду, певних рослин, оздоблення будинків та подвір'я, певні прикраси на одязі головних героїв. Ці елементи активно показують у всіх аналізованих нами стрічках, але найбільш використовують режисери фільмів “Штольня”, “Тіні незабутих предків”.

Важливими для відтворення самого “духу” українськості в стрічках є мовні та музичні аспекти та елементи модусу національного, адже через пісню та діалог можна з самого початку фільму зрозуміти характер головних героїв т сам мотив фільму. Мовний аспект традиційно пов'язаний із “наслідуванням” старих мовних “діалектів” (як то у фільмі “Тіні незабутих предків” та “Синевир”). Розмовні елементи модусу національного використані і показані через діалоги та монологи героїв.

Музичний аспект чи не завжди ґрунтується на звернення творців українських стрічок до музичних архетипних “поспівок”, фраз; використанні тембрів давніх музичних інструментів. Яскраво музичні елементи модусу національного представлені у стрічках “Брама”, “Тіні незабутих предків та

“Синевир”, де використовувалися не лише українські лейтмотиви, а й спеціально написані пісні українською мовою у виконанні вітчизняних співаків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнхейм Р. Фільм Звук: теорія та практика / Видавництво «Прогрес» Москва, 1974. - 308 с.
2. Степанишин В.. Побудова моделі кореляційного аналізу для дослідження багатofакторних процесів і явищ / Тисовський Л. - Національний університет «Львівська політехніка», кафедра ОП Національний лісотехнічний університет України, 2012. - 138 с.
3. Маленко С. Фільми жахів у несвідомих антропологічних стратегіях біовлади / Некита А. - Новгородський державний університет імені Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Росія), 2018. - 51 с.
4. Фільм жахів [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
5. Як соціологи змінили дослідження фільмів хорор, а філософи навчилися використовувати хорор в своїх цілях [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://knife.media/sociology-of-horror/>.
6. Жахи нашого часу [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://style.rbc.ru/impressions>.
7. Девід Дж. Скал. Книга жаху. Історія хорора в кіно / Видавництво «Амфора» Київ, 2009. - 320 с.
8. Комм Д. Формули страху: Вступ до історії і теорії фільмів жаху / Видавництво «БХВ-Петербург» Санкт-Петербург, 2012. - 255 с.
9. Усманов А. Візульне (як) насильство / Видавництво «Вильнюс: Європейський гуманітарний університет» 2007. - 380 с.
10. Кендалл Р. Філіпс. Прогнозовані страхи: фільми жахів та американська культура / Видавництво «Praeger Publishers», 2005. - 227 с.
11. Хокінс О. Різальний край. Арт-Жах та жахливий авангард / Видавництво «University of Minnesota Press», 2000. - 326 с.

12. Хатчінгс П. Історичний словник кіно жахів / Видавництво «Rowman & Littlefield», 2007. - 446 с.
13. Прінс С. Класичне фільмове насильство: проектування та регулювання жорстокості в голлівудському кіно, 1930–1968 / Видавництво «Rutgers University Press», 2003. - 332 с.
14. Тертичка Н. Матеріали до історії українського кіно (1991-2011) / Казакова Н. - Національна парламентська бібліотека України, публікації в наукових збірках та матеріалах конференції, бібліографічний покажчик, 2013. - 83 с.
15. Шевцова В. Проблема жанроовіти: рідкісний випадок радянського хоррору. / Федеральна державна бюджетна освітня установа вищої освіти, Санкт-Петербурзький державний університет, 2017. - 101 с.
16. Чміль Г. До питання хорор як жанру сучасного екранного простору / Войцещук М. - Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2019. - 8 с.
17. Brigid Cherry. Horror / Видавництво «ROUTLEDGE FILM GUIDEBOOKS», Нью-Йорк, 2009. - 240 с.
18. Історія української культури : у 5 т. / голов. ред. Б. Є. Патон ; НАН України. – Київ : Наук. думка, 2001–2013. - 234 с.
19. Мейкле Д. Історія жахів: підйом і падіння будинку молотка / Видавництво «Christopher T. Koetting. Scarecrow Press», 2001 - 420 с.
20. Агеєва В. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки / Тримбач С. - Видавництво «Комора», Київ, 2014. - 472 с.
21. Погребняк Г. Феномен авторства і кіномистецтві: традиції і сучасність / Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого, 2016. - 128 с.
22. Тримбач С. Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно / Видавництво «Саммит-Книга», Київ, 2016. - 378 с.

23. Асеев Ю. Історія культури давнього населення України / редкол.: П. П. Толочко (голов. ред.) [та ін.]. – 2001. – 1134 с.
24. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу / Ескіз української міфології/ К. : АТ «Обереги», 1992. – 88 с.
25. Дохристиянські вірування на Україні [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/relig/27210/>
26. Огієнко І. Українська культура. – К., 1818. – 272 с.
27. Кучерук О. “Дохристиянські вірування українського народу” І.Огієнка як джерело вивчення духовної культури українців / кандидат педагогічних наук, 2001. - 2 с.
28. Рецензія на фільм “Штольня” [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.ekranka.ru/film/137>
29. Рецензія Кокотюхи А. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://litnet.com/uk/andri-kokotyuha-u3453279?gclid>
30. Коментар Хоружного В. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://tsn.ua/ru/kultura/v-karpatah-snimut-pervyy-ukrainskiy-film-uzhasov-v-3d.html>
31. Тіні незабутих предків [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org>
32. Відгук користувача сайту “Кіно-Театр” [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.kino-teatr.ru/>
33. Ключева Л.Б. Посмодернізм в кіно. Про деякі аспекти постмодерністського дискурсу в кіно. - М.,2006. С.42.
34. Алексеев И. С., Бородкин Ф. М. Принцип дополнительности в социологии // Э. П. Андреев, Ю. Н. Гаврилец. Моделирование социальных процессов. Москва, 1970. С. 37–48.
35. Американская социологическая мысль : Тексты : пер с англ. Москва, 1996. 560 с.

36. Американская социология. Перспективы. Проблемы. Методы : пер. с англ. Москва, 1972. 392 с.
37. Жабский М. И. Социология и кинематограф. Москва, 2012. 600 с.
38. Семенюк О. Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб. / О. Семенюк, В. Паращук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 240 с.
39. Назар Л. Сильові виміри творчості Василя Барвінського. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Лілія Назар. – ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2007. – 20 с.
40. Александровская О. А. Французская географическая школа конца XIX – начала XX в. / О. А. Александровская. – М. : Наука, 1972. – 144 с.
41. Борзенко О. П. Тотожність асоціативного значення, аналогічності, характеру ситуації вживання при порівнянні деяких українських та англійських прислів'їв та приказок / О. П. Борзенко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія», Серія «Філологічна» : збірник наукових праць / укладачі : І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. – Вип. 62. – С. 49–52.
42. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. Бацевич. – 2-ге вид., доп. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 376 с.
43. Пушонкова О. Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології / журнал «Сучасне мистецтво», 2009 – 37 с.
44. Страбон. География / Страбон. – Л. : Наука, 1964. – 944 с.
45. Птолемей К. Четверокнижие [Электронный ресурс] / К. Птолемей. – Режим доступа: <http://royallib.com>.
46. Скляренко, В. М. Все про Україну: загальні відомості, історія, наука, культура, освіта, спорт, пам'ятки, корисні дрібниці і поради / В. Скляренко, Я. Батий, М. Панкова; предисл. Ю. Макарова. - Харків: ФОЛІО, 2008. - 569.

47. Україна: енциклопедія для дітей середнього шкільного віку / авт.-упоряд. : В. М. Скляренко [и др.]; худож.-оформ. : Л. І. Киркач-Осипова. - Харків: Фоліо, 2007. - 463 с.
48. Правовая мысль: антология / авт.-сост. В. П. Малахов. – М. : Акад. проект; Екатеринбург : Деловая кн., 2003. – 209 с.
49. Гогин А. К проблеме культурно-экологического кризиса. Культурология как она есть и как ей быть // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. — СПб., 1998. — Вып. 5. — 102 с.
50. Барвінський В. Коментований список творів / В. Барвінський // З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 136–175 с.
51. Борзенко О. П. Мова як найважливіший спосіб та основа формування знань і уявлень людини про навколишню дійсність, що об'єктивується у вигляді картин світу / О. П. Борзенко // Наукові записки. – Випуск 153. – Серія: Філологічні науки – Кропивницький: Видавець Лисенко В.Ф., 2017. – 411–415 с.
52. Вступ до мовознавства : підручник / [І. Голубовська, С. Лучканин, В. Чемес та ін.] ; за ред. І. Голубовської. – К. : ВЦ «Академія», 2016. – 320 с.
53. Куранова С. Основи психолінгвістики : навч. посіб. / С. Куранова. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 208 с.
54. Семенюк О. Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб. / О. Семенюк, В. Парашук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 240 с.
55. Яшенкова О. Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб. для самостійної роботи студента / О. Яшенкова. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 304 с.
56. Кітова С. Полотняний літопис України. — Черкаси, 2008.
57. Легенькій Ю. Г. Віртуальна реальність: проблеми культурологічної і естетичної адекватності // Актуальні проблеми історії, теорії та практики

художньої культури: Вип. III, ч. 1. Зб. наук. пр.: У 2 ч. — К., 1999. — 154–163 с.

58. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. — М., 2007. — 865 с.

59. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — Спб., 2000. — 123 с.

60. Бычков В. В. Эстетика. — М., 2005. — 268 с.

61. Бабаи [Электронний ресурс] / — Режим доступу: <https://babai.co.ua/articles/goror-v-ukrainskomu-kinematografi-realnist-chi-primarnist->

62. Бабаи [Электронний ресурс] / — Режим доступу: <https://babai.co.ua/articles>

63. Тіні незабутих предків [Электронний ресурс] / — Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

64. Брама [Электронний ресурс] / — Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

65. Рецензія на фільм “Брама” Ринк О. [Электронний ресурс] / — Режим доступу: <https://vertigo.com.ua/review/review-brama/>