

ВНЗ «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Факультет суспільних наук

Кафедра медіакомунікацій

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

кваліфікація – магістр з медіакомунікацій

на тему:

**«Режисерська стилістика у вибраній фільмографії
Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци 1991-2012 рр.»**

Виконала:

Студентка 2 курсу, групи СМЕ18/М

напряму підготовки:

06 Журналістика

061 Журналістика

(Освітня програма

з медіакомунікацій)

Іванець І.П.

Керівник – доц. Титаренко М.О.

Рецензент – док.н. Яськів О.І.

Львів – 2020

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. РЕЖИСЕРСЬКА СТИЛІСТИКА ЯК ОСНОВА ФІЛЬМОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ | 9 |
| 1.1. Стиль та стилістика в термінології кіно | 9 |
| 1.2. Типологія кіножанрів ігрового кіна: особливості, представники, стилістика..... | 13 |
| 1.3. Режисерські прийоми як складова кіномови..... | 21 |
| Висновки до розділу..... | 40 |
| РОЗДІЛ II. ОЛЕКСІЙ БАЛАБАНОВ ТА ЕМІР КУСТУРІЦА ЯК ПРЕДСТАВНИКИ ПОСТРАДЯНСЬКОЇ РЕЖИСУРИ | 42 |
| 2.1. Фільмографія і творчий шлях Олексія Балабанова у контексті російських реалій..... | 42 |
| 2.2. Фільмографія і творчий шлях Еміра Кустуріци під впливом Боснійської війни | 51 |
| Висновки до розділу | 56 |
| РОЗДІЛ III. РЕЖИСЕРСЬКА СТИЛІСТИКА У ПОБУДОВІ КІНОНАРАТИВУ | 58 |
| 3.1. Ідейне наповнення та технічні засоби вираження у фільмах Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци..... | 58 |
| 3.2. Порівняння режисерської стилістики обраних режисерів та їхній відгомін у сучасному українському кінематографі..... | 65 |
| Висновки до розділу..... | 71 |
| ВИСНОВКИ | 73 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ | 79 |
| ДОДАТКИ | 85 |

ВСТУП

Актуальність. Попит на кінопродукцію активно зростає, про що свідчить збільшення створених фільмів у різних країнах світу. 19 українських документальних та ігрових стрічок 2019 року зробили значний внесок у світовий кінематограф, серед яких фільми: «Додому» Нарімана Алієва, «Мої думки тихі» Антоніо Лукіча, «Людина з табуретом» Ярослава Попова, «Тато мамин брат» Вадима Ількова, «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго» Надії Парфан, «Вулкан» Романа Бондарчука та «Земля блакитна ніби апельсин» Ірини Цілик, вже у 2020 році. Потреба творення українських кінострічок впливає з активних переглядів у 191-у вітчизняному кінотеатрі. Фільм «Мої думки тихі», який перебував у прокаті 2 місяці, зібрав 10 мільйонів гривень, при тому, що на зйомки фільму витратили 9,2 мільйонів гривень. Глядачі готові платити за цікавий, прямолінійний та близький до українського менталітету контент. А для продукування і розуміння якісного кіно варто аналізувати роботи майстрів, які зробили значний мистецький внесок у світовий кінематограф.

З огляду на те, що від червня 2015 року набув чинності закон, який заборонив трансляцію російського контенту на українських телеканалах, попит на українську продукцію значно підвищився. Зі звичного перегляду було вилучено понад 150 російських серіалів, відтак виникла потреба у власному теле- та кіновиробництві. У зв'язку з попитом створення українських фільмів, актуалізуються дослідження робіт режисерів світового масштабу, які працювали на не голлівудській платформі. Важливо проаналізувати їхній досвід роботи, дізнатися контекст створення фільмів та запозичити дієві методи зйомки (передовсім в український кінематограф, якому не дуже резонує поняття «Американської мрії» через умови проживання українського персонажа на території постсоціалістичних реалій). Глядачам цікаві «живі» персонажі, які проживають в таких самих проблемних містах та місцях, як у «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго», як у «Мої думки тихі», які стикаються зі знайомими глядачеві побутовими та психологічними проблемами. Недарма

цьогоріч фільм Антоніо Лукіча «Мої думки тихі» на четвертій вітчизняній кінопремії «Золота Дзига» отримав нагороду «найкращий фільм».

За цим принципом подібності менталітету, історії та умов проживання, українським глядачам може бути цікаво зіставити персонажів сербського режисера Еміра Кустуріци та російського режисера Олексія Балабанова з українськими. Хоч і на перший погляд може видатись парадоксальним дослідження російських персонажів та обставин, але візьмемо до уваги опозиційну точку Олексія Балабанова і висвітлену ним реальність, яку українці сприймають подібно. У фільмах, створених цими майстрами кінематографа до 2012 року, є теми та аспекти побуту, які перегукуються з життям українців. Попри різні національності, думки та погляди, а тим більше конфлікти та бідність на території держав, певні риси менталітету є спільними для представників України, Сербії та Росії. Фільм «Донбас» Сергія Лозниці слугує підтвердженням частини цієї реальності. У картині події відбуваються на Сході країни, але все-таки вона про українців, що проживають на території України. З огляду на те, що Україна, Сербія та Росія мають спільний соціалістичний досвід, на ньому ґрунтується частина кінематографа Еміра Кустуріци та Сергія Балабанова, як *мінімум до 2013 року* та початку революційних реалій.

Є сотні нагород, які щороку вручають на 15 найпрестижніших кінофестивалях, що мають акредитацію Міжнародної федерації асоціацій кінопродюсерів. Серед таких Берлінський кінофестиваль, Каннський кінофестиваль, Московський кінофестиваль, Венеційський кінофестиваль, «Молодість» – міжнародний кінофестиваль дебютного кіно у Києві та інші. Олексій Балабанов та Емір Кустуріца є неодноразовими власниками призу за найкращу режисуру.

В Україні відбувається 21 фестиваль, програми яких об'єднують ігрове кіно, документальне, анімацію та привозять на Одеський кінофестиваль роботи світових режисерів, серед яких у 2016 році навіть були фільми зі світовою прем'єрою на каннському кінофестивалі - «Світське життя» Вуді Аллена і

«Джульєтта» Педро Альмодовара. Одеський міжнародний кінофестиваль, Молодість, Docudays, Wizz-art, KissFF, Food Film Festival, «Відкрита ніч» та низка інших фестивалів на території України, що активно розвиваються, ще раз підтверджують актуальність дослідження про створення фільмів. Режисерська стилістика відіграє важливу роль у процесі формування фільму, який оцінюватиме глядач, отже, є потреба в її аналізі на прикладах режисерів, які зробили значний внесок у сучасний кінематограф.

Мета магістерської роботи полягає в аналізі режисерської стилістики у вибраній фільмографії Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. З'ясувати термінологічне поле роботи, історіографію проблеми та обґрунтувати методологію дослідження.
2. Дослідити жанри ігрового кіно та його особливості, а також визначних представників провідних жанрів.
3. Простежити становлення кіномови у контексті ігрового кіно.
4. Проаналізувати обрану фільмографію, виокремити режисерські прийоми та застосувати їх для аналізу обраної фільмографії О.Балабанова та Е. Кустуріці.
5. Дослідити творчий шлях Олексія Балабанова у контексті тогочасних російських реалій.
6. Проаналізувати фільмографію та творчий шлях Еміра Кустуріці.
7. Порівняти режисерські стилістики обраних режисерів та простежити їхній вплив на український кінематограф.

Для дослідження використано **літературу**, яку ми поділили за тематиками. Книги про теорію кіно: Семен Фрейліх «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського», Борис Ейхенбаум «Проблеми стилістики», Лоран Тіран «Професія режисер», Девід Паркінсон «Кіно. Оксфорд», Бордвелл Девід та Крістін Томпсон «Кіномистецтво: вступ. Нью-Йорк: McGraw-Hill. Стиль фільму», Чарлі Кіл, Вільям Лур та Сара Козлофф «Режисура», Олександр

Мачерет «Питання жанру в Мистецтві кіно», Юрій Лотман «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики». Також серед використаного для дослідження матеріалу є студентська робота Кіри Домрачевої «Основні стилістичні прийоми побудови кінотексту в фільмах Роберта Земекіса», з якої ми запозичили певні класифікації та частину критеріїв для аналізу кінофільмів. Основними матеріалами про Олексія Балабанова є книги: Фредерік Уайт «Бріколаж режисера Балабанова» та Марія Кувшинова «Балабанов». Результати власних досліджень творчості Еміра Кустуріці опублікувала Наталя Починіна в багатьох статтях, одну з них, «Міфопоетика в сучасному кіно: на прикладі творчості Еміра Кустуріці», ми використали для нашої магістерської роботи, а також взяли матеріали з книги самого Еміра Кустуріці «Смерть – неперевірена чутка».

Для практичної частини дослідження обрано наступні фільми. *Олексія Балабанова* – «Щасливі дні» (1991), «Трофим (1995) з кіноальманаху «Прибуття потяга», «Про виродків і людей» (1998), «Мені не боляче» (2004), «Я теж хочу (2012). *Еміра Кустуріці*: «Аризонська мрія» (1991), «Андеграунд» (1995), «Чорна кішка, білий кіт» (1998), «Життя як диво» (2004), «Заповіт» (2007). Цей перелік фільмів зумовлений **хронологічними межами** від моменту розпаду Радянського Союзу до останньої роботи Олексія Балабанова «Я теж хочу» (2012). Ця картина тематично перегукується з фільмом Еміра Кустуріці «Заповіт» (2007), що надається до зіставлення цих фільмів. Починаючи з 1991 року і до 2004, роботи з фільмографій вибрано у спільні роки прем'єри, проте, не лише дата виходу об'єднує фільми Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці. Спільність актуальних питань проглядається й у назвах, а подібність та відмінність змісту досліджуватимемо в цій магістерській роботі.

Новизна. У роботі вперше здійснено порівняльний аналіз стилістичних прийомів у фільмах Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці в контексті дослідження режисерської стилістики, а також відстежено їхній режисерський стиль у роботах українського кінематографа.

Об'єктом нашого дослідження є вибрана фільмографія Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці, а також кіномова. **Предметом** дослідження є прийоми і методи режисерської стилістики у фільмах Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці.

Методологією нашої роботи є стилістичний аналіз, описовий, зіставний, структурний, культурно-історичний та метод збору інформації, а також метод інтерпретації.

Теоретичне значення. Матеріали цієї магістерської роботи можуть бути корисні в межах курсів про кінематограф, для майбутніх режисерів, які починають знайомитися з теорією кіно та її невід'ємною складовою – кіномовою. Висновки та класифікації можуть бути частиною навчального матеріалу з курсу візуальних комунікацій. Критерії аналізу фільмів можуть застосовуватися в рамках дискусій фестивальних програм.

Практичне значення. Ця магістерська робота буде корисною як для студентів курсу візуальних мистецтв, так і для тих, хто вивчає режисуру та методи створення фільму. Описані режисерські прийоми можна застосувати під час зйомок власного фільму в рамках певного навчального курсу чи для фестивальних конкурсів. Крім зйомки, на основі результатів роботи дослідження фільмографії Еміра Кустуріці та Олексія Балабанова можна організувати семінари та зустрічі з обговореннями у кіноклубах. Виокремлені поняття режисерської стилістики та кіноприйомів можна застосовувати під час написання кінорецензій.

Лекцію на тему нашого дослідження заплановано прочитати у програмі дискусійного кіноклубу УКУ «Токіно» в післякарантинному режимі, де авторка роботи є модератором кіноподій.

Структура роботи. Магістерська робота складається з трьох розділів. **Перший розділ** – *«Режисерська стилістика як основа фільмотворчого процесу»* складається з трьох підрозділів. У першому підрозділі ми досліджуємо поняття «стиль» та «стилістика» у контексті термінології кіно. Другий підрозділ

розкриває типологію кіножанрів, а саме – їхні особливості, представників та притаманну їм стилістику. В останньому підрозділі першого розділу досліджуємо режисерські прийоми як складову кіномови.

У **другому розділі** – *«Олексій Балабанов та Емір Кустуріца як представники пострадянської режисури»* – перший підрозділ про фільмографію та творчий шлях Олексія Балабанова у контексті російських реалій, другий – про фільмографію та творчий шлях Еміра Кустуріци під впливом Боснійської війни.

Третій розділ – практичний з двома підрозділами – *«Режисерська стилістика у побудові кінонарративу»*. Тут ми порівнюватимемо режисерську стилістику Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци, досліджуючи технічні та ідейні прийоми їхньої режисерської роботи. Крім загальних **Висновків** до магістерської роботи, кожен з розділів має короткі висновки.

РОЗДІЛ 1. РЕЖИСЕРСЬКА СТИЛІСТИКА ЯК ОСНОВА ФІЛЬМОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

1.1. Стиль та стилістика в термінології кіно

Режисери кіно і телебачення візуалізують виокремлену тематику у сюжетах за допомогою свого бачення та характерних практичних навиків. Цю реальність режисер створює своєю специфічною стилістикою, використовуючи прийоми розміщення героїв нижче чи вище від горизонтальної лінії, застосовуючи симетрію чи обираючи ракурс з верхнього кута, який робить глядача таємним спостерігачем чиеїсь історії. Стилiстикою режисера є впізнавані прийоми, які режисер використовує для надання конкретних сенсів, з огляду на свій спосіб розставляти у фільмі відповідні акценти. На підставі стилістичних відмінностей можна відрізнити роботи одного режисера від інших, попри екранізації на спільну тематику.

Режисерська стилістика є одним з ключових понять у кінотермінології. Проте, саме таке формулювання, що уособлює сукупність режисерської майстерності, прийомів та особливих рис у фільмотворенні, не набуло широкого застосування. Найчастіше зустрічаємо синонімічне поняття *режисерський стиль*. Крім цього подібними за значеннями є поняття *режисерське бачення*, *режисерська майстерня*, *режисерський почерк*, *режисерський метод* та низка інших синонімічних значень, серед яких є англomовний термін *film styles*. *Film styles (стиль кіно)* – це впізнавані кіноприйоми, які режисери використовують для надання особливих рис чи якостей їхній роботі. Українською мовою це *стиль кіно (film style)*; він може включати всі аспекти творення фільму: звук, сценографію, діалоги, операторську роботу, монтаж чи режисерську позицію.

Якщо *режисерську стилістику* розглядати обширніше, то стиль кіно є лише одним із компонентів. Для подолання цієї термінологічної невизначеності варто розглянути поняття «стиль» та «стилістика» поза режисерським контекстом. Академічний тлумачний словник української мови не обмежує цей термін єдиним визначенням. «Стилiстику також пояснюють як «сукупність

виражальних засобів мови художнього твору, письменника, літературної школи і т. д.». Щодо тематики кінематографа, то «сукупність виражальних засобів» є доволі точним визначенням *стилістики*. У цьому словнику ще дається одне трактування поняття: «стилістика» – те саме, що *стиль*» [39, с. 697]. Найчастіше поняття «стилістика» зустрічаємо у театральній сфері. В одному зі словників театральних термінів є навіть поняття «режисерської стилістики – це мова сценічного висловлювання» [16]. Аналогом до мови сценічного висловлювання у кіно є кіномова, кінобачення.

Фільм є продуктом колективного творення, проте, його стилістику визначатимуть за режисерським почерком. Адже саме режисер скеровує індивідуальні внески кожного зі знімальної групи для створення фільму за його задумом. Режисерською стилістикою можна вважати саме це вміння сполучати різні елементи історії за допомогою власної майстерності. Журналістка Марина Юсова пише, що «стилістика складається з усіх елементів історії; це синтез концепції твору та його візуального ряду. Стилiстика може змінити ваших персонажів, сюжет і навіть переписати фінал» [48]. Стилiстику, яка є синтезом концепції режисера щодо візуального ряду з концепцією твору (автором якого може бути й інша людина), можна назвати режисерською.

Зіставляючи ці два поняття, лінгвіст Ілля Гальперін у статті «Про поняття «стиль» і «стилістика», трактує *стиль* як систему правил, що визначає доступність і цілковиту відповідність усталеним нормам [5, с.14-25]. Розглянемо цей термін на прикладі кіностилію «нуар» – це напрям у кінематографі 40-х років, у якому панує песимістична атмосфера розчарувань та цинізму, що переважала в часи Другої світової війни. Для цього стилію сформувались усталені норми: більшість сцен фільму нічні або затемнені, втрачене відчуття хронологічності та присутність в атмосфері настроїв розгубленості. У фільмі-нуарі актори в більшості сцен знаходяться в тіні, а будь-який екшн у вигляді бійок та криків замінюють чергуванням діалогів [3, с. 50].

Окрім власного визначення, Ілля Гальперін називає *стилем* властивість мови точно передавати емоції і думки або систему емоцій та думок [5, с.14-25]. Таке визначення цілком доречно застосувати у нашій магістерській роботі, оскільки воно не втрачає своєї актуальності, за умови заміни «властивість мови» на «властивість кіномови». Це поняття досліджуватимемо у наступних підрозділах.

У словнику, який ми розглядали вище, дивимось тлумачення слова «стиль» [39, с. 698]. Візьмемо до уваги три визначення:

1. Стиль як сукупність характерних ознак, особливостей, властивих чому-небудь.
2. Стиль як сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменникові або літературному творі, напряму, жанрові.
3. Стиль як сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь діяльності, поведінки, методу роботи.

Останнє визначення є найдоречнішим, коли мова стосується режисерського стилю. Крім цього, у кінематографії поняття *стиль* має дещо відмінне значення. Семен Фрейліх у книзі «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського» у розділі «Стиль як кінематографічна проблема» зазначає, що стиль є певною матеріалізацією ідеї. Найбільш виразним стиль є у архітектурі та літературі, що проявляється у формах будівельних споруд та мові, де образи набувають словесних форм. Щодо стилю в кіно – то його найпершим елементом являється кадр, проте стиль кадром не обмежується [46, с. 221] (*Тут і далі переклад з російської на українську наш. – Авт.*) Стиль – поняття ближче за значенням до манери, є певною схемою, яку можна окреслити/класифікувати та пробувати відтворити на практиці. Натомість, стилістика є невід’ємною режисерською особливістю, яку не вдасться повторити за схемою.

Стиль також не є тільки сукупністю прийомів, які органічно виражають задум. Радянський кінознавець Семен Фрейліх пише, що стиль також несе в собі ідею художності, стиль – критерій художності [46, с. 224] Стилiстику можна визначити як поняття більш відчуттєве і внутрішнє, натомість *стиль* часто і

плутано замінюється формою. Годар, коли говорив про форму, сказав: «Для мене стиль – це лише зовнішня частина змісту, а зміст – нутроці стилю, як внутрішня та зовнішня частина людського тіла – вони йдуть разом, їх не можна розділити» [54, с. 13] (*Тут і далі переклад з англійської на українську наш. – Авт.*)

На противагу Жан-Люку Годару, американський теоретик кіно Крістін Томпсон у книзі «Стиль фільму. Кіномистецтво: вступ» визначає поняття *style of the film* так, що ми розуміємо під цим «стилістику». Англійське слово *stylistic* радше застосовується у словосполученнях «стилістичний аналіз», «стилістичні елементи», а коли мова про стилістику фільмів, англomовним відповідником вважається *style of the film*.

Американський теоретик кіно Крістін Томпсон пише, що «стиль/стилістика фільму – це насправді видимий вплив ідентичності його виробника. Розмежування ускладнюється тим, що авторство фільму є колективним. Але навіть якщо ви ненавидите фільм Годара чи Лінча, ви його все одно відразу впізнаєте. Частково це через зміст, частково – через різновид історії та типажі, які кожен обирає, а інколи причиною є відбиток особистості та її індивідуальних смаків, що лежить на всьому фільмі. Саме цей останній, практично непідконтрольний елемент, загальновідомий як **стиль**» [56, с. 243].

Отже, у роботі ми розрізняємо поняття режисерського стилю та режисерської стилістики. Під режисерським стилем розуміємо сукупність режисерських прийомів, які працюють для реалізації задуму фільму. Поняття стилю є близьким за значенням до манери, що має певну схему та піддається класифікації. А синтез концепції твору разом з його візуальним рядом утворюють режисерську стилістику. Стилiстика є більш відчуттєвим поняттям, режисерською особливістю, що супроводжується своєрідним настроєм фільмів та дозволяє ідентифікувати фільм з режисером.

1.2. Типологія кіножанрів ігрового кіна: особливості, представники, стилістика

Режисерську стилістику варто розглядати в контексті кіножанрів. Обираючи жанр, режисер задає умовні рамки, в яких відбуватиметься знімальний процес та розвиватиметься історія фільму. Семен Фрейліх у книзі «Теорія кіно від Ейзенштейна до Тарковського» пише, що ставлення художника до зображуваних подій, його погляд на життя та його індивідуальність виявляється вже в самому виборі жанру твору [46, с. 42]. Більшість режисерів роками працюють в одному напрямку, проте, є такі, що пробують себе у різних жанрах.

Для розуміння жанру необхідно ознайомитися з історією становлення кінематографа. У нашій роботі ми покладаємося на книгу оксфордської бібліотеки Девіда Паркінсона «Кіно».

Першими кінотворцями прийнято вважати братів Луї і Огюсту Люм'єрів, які вперше публічно продемонстрували кінематограф на науковій конференції 22 березня 1895 року [31, с. 58]. Там було показано перший фільм – документальна німа кінокартина «Вихід робітників із заводу». У грудні 1895 р. цей самий фільм відкрив перший платний кіносеанс у Парижі, на якому було показано десяток фільмів/сцен, записаних на плівку. Та на початку ХХ століття Люм'єри облишили режисерування та присвятили себе іншим науковим роботам [3, с. 22]. Проте, виявилось, що серед глядачів, які відвідали перший сеанс Люм'єрів, був Жорж Мельєс, ілюзіоніст, який вважав, що кіно можна з успіхом використовувати і в його жанрі.

Реалістичність зйомки Луї Люм'єром людей і подій справила велике враження на Мельєса. Однак він вважав, що фільми були недостатньо розважальні. Не нехтуючи документалістикою, Мельєс все-таки віддавав перевагу коротким ігровим сюжетам. У своїх стрічках він намагався об'єднати окремі епізоди простору та персонажів у чітку розповідь [с.75]. Француз Жорж Мельєс був фокусником та митцем, який вперше застосував у своїй роботі такі техніки, як напливи між кадрами, суміщення зображень та уповільнену

кінозйомку [3, с. 28]. Мельєс був не тільки першим у ігровому кіно, а й основоположником таких популярних кіножанрів, як фільми жахів та наукова фантастика. При створенні низки трюкових фільмів він застосував чимало спецефектів [31, с.79]. Від 1896 до 1914 року Мельєс зняв майже 4000 короткометражних фільмів. У багатьох він грав сам, крім того, проектував складні декорації і часто виконував функції оператора, не кажучи вже про те, що був сценаристом і режисером [31, с. 80].

Після ери Люм'єрів та Мельєса у кінематографі став помітним технологічний прогрес. З'явилась можливість надати рух статичним кадрам, а також монтувати кадри, поєднуючи декілька різних планів, робити акценти на деталях. Так у кінематограф прийшли Джеймс Уільямсон з Джорджем Альбертом Смітом, які почали комбінувати студійні зйомки з вуличними. А з 1907 року Девід Гріффіт і зовсім перетворив ігрове кіно з модної розваги на новий вид мистецтва. З нього і розпочалась у Голлівуді ера німого кіно, в якій і сформувались поняття кіножанрів. Прагнучи залучити до переглядів якнайбільше глядачів, фільми випускали на певні теми, зі знайомими та зрозумілими для глядачів героями і сюжетами [31, с. 383].

Найпопулярнішими жанрами для перших голлівудських фільмів були детективи, фільми жахів, комедії, мелодрами, пригодницькі фільми або вестерни.

Окрім класифікації за характером жанру фільму, деякі жанри належать до окремих країн, де вони виникли, а вже потім розповсюдились по світу. До таких належать англійськомовний термін *anime* «жанр японської мультиплікації», французькомовний *film noir* «піджанр гангстерського американського кіно», *road films* та *westerns* – також американські жанри, німецькомовний *expressionistische Film* – «жанр німецького кіно 20-х рр. XX ст.», *spaghetti western* – «жанр італійського кіно за участі американських акторів». Деякі терміни жанрів та піджанрів стали архаїзмами, наприклад, «звукове кіно» – його використовують лише для позначення кіно зі звуком 20-30-х рр. XX ст. Про це пише кандидат

філологічних наук Тетяна Демчук, у статті «Структурно-семантичний аналіз термінів кіномистецтва в англійській мові» [7].

Радянський російський кінорежисер Олександр Мачерет у статті «Питання жанру» стверджує, що жанр – це тип художньої форми; ступінь загострення [30, с. 11]. Жанром визначаються головні мотиви фільму, так як і жанр передбачає наявність умовних схем, в межах яких розвиватиметься сюжет. Семен Фрейліх у «Теорії кіно» дає ще кілька визначень жанру: «Жанр як трактування, тип форми. Жанр вміст. Він пише, що єдність форми і вмісту також є умовностями, які визначаються жанром. Жанр – це тип умовності. А умовність є необхідною, оскільки мистецтво неможливе без обмежень» [46, с. 48]. Наявність жанрів дозволяє класифікувати фільми та служить вектором напрямку для режисерів, яким значно звужує фокус діяльності при створенні фільму. «Умовність звільняє митця від необхідності лише копіювати предмет, дає можливість викрити суть, що схована за зовнішнім виглядом цього предмету. Жанр регулює цю умовність. Жанр допомагає виявити сутність, яка ніяк не співпадає з формою» [46, с. 49].

Чітке розуміння площини, в якій доведеться працювати, дозволяє режисерові розвивати обрані сенси та не розсіюватися серед невизначеностей. Жанр не має мети обмежити сам творчий процес, він служить опорою, відштовхуючись від якої видно конкретний шлях роботи.

Для розуміння жанру як площини діяльності режисерської стилістики потрібно ознайомитися з базовими жанрами в кінематографі. Кінокритик Девід Паркінсон у книзі «Кіно» називає 14 головних жанрів ігрових фільмів. Найстарішим жанром, що домінував у чорно-білому німому кіно є *комедія* [31, с. 427].

Справжнім генієм комедійного жанру був Чарлі Чаплін, а його найвизначнішими картинами «Вогні великого міста» (1931), «Цирк» (1928), «Великий диктатор» (1940).

Перші фільми не мали технічних можливостей відтворення звуку. Звукове обладнання з'явилося аж у 1920-х, а до цього актори не могли розповідати жарти,

тож єдиним способом викликати сміх у глядачів були міміка та жести. З появою звуку жанр комедії зосередився на наповненні стрічок дотепними діалогами [31, с. 447].

З появою кольорових фільмів у костюмерів з'явилося чимало яскравих можливостей. Так починає виокремлюватися жанр *костюмованої / історичної драми* – фільми, в основу яких покладено реальні події та історичні постаті, з декораціями та пишними костюмами, які допомагають перемістити глядача у часи іншої епохи [31, с. 488]. Представником цього жанру є В.С. Ван Дайкр з його кінокартиною «Марія-Антуанетта» (1938).

Костюми відігравали важливу роль і у такому жанрі як *пригодницький фільм*. Класична голлівудська історія в цьому жанрі створювалась задля розваг і найчастіше з сюжетом про боротьбу добра та зла [31, с. 385]. Серед режисерів пригодницьких фільмів є Майкл Кертіс – більше відомий, як режисер одного з найпопулярніших фільмів в історії Голлівуду «Касабланка» (1942). До цього жанру належать його фільми «Пригоди Робін Гуда» (1938), «Одіссея капітана Блада» (1935), «Морський яструб» (1940) та інші.

Одним з пригодницьких напрямів є жанр *фільму-катастрофи*, що виник в 1970-х. Його особливість у зірковому акторському складі, персонажі яких потрапляють в критичні ситуації [31, с. 410]. Такі фільми знімав Джордж Ситон «Аеропорт» (1970), Рональд Нім «Пригоди «Посейдона» (1972), а першим радянським фільмом-катастрофою був «Екіпаж» (1979) Олександра Мітта. Одним з найкасовіших фільмів в історії є також фільм-катастрофа «Титанік» (1997) режисера Джеймса Кемерона, після тріумфу якого почався занепад цього жанру.

Однаково популярною є *мелодрама* – кінорозповідь, яка переповнена драматичними сценами. В цьому жанрі найчастіше розповідають історії героїв, які успішно долають труднощі, що знайомі нам у повсякденному житті. Особливістю цього жанру є апелювання до людських емоцій через любовні історії та сімейні теми з характерним конфліктом у центрі розповіді [31, с. 486].

Взірцевою мелодрамою, що бездоганно побудована за всіма законами драматургії є «Форест Гамп» режисера Роберта Земекіса.

До *кримінального жанру* належать фільми, в яких на кожному розі глядач стикається з гангстерами, грабіжниками і вбивцями, а поліцейські, приватні детективи та спеціальні агенти невпинно шукають докази, намагаючись розкрити страшні злочини. Цей жанр малює досить похмуру картину сучасного життя у великих містах. Дії зазвичай розгортаються на багатолюдних, не гостинних вулицях та мають динамічний характер [ст.527]. «Хрещений Батько» (1972), «Хрещений Батько II» (1974) та «Хрещений Батько III» (1990) Френсіса Форд Копполи.

Трилер – жанр фільму, в якому специфічні засоби повинні викликати у глядачів почуття співпереживання пов'язане з емоціями тривожного очікування, невизначеності, хвилювання чи страху [19]. Трилер створює напружену атмосферу, яка нагнітається за допомогою звуку, по мірі того, як персонаж входить в темні коридори чи наближається маніяк-убивця [31, с. 556]. Творцем у цьому жанрі кінематографа безумовно є Альфред Гічкок. Сам режисер стверджував, що максимальне напруження глядач здатен відчути тоді, коли він точно знає, що повинно відбутися, бо саме в цьому очікуванні з часом перебувати стає нестерпно [31, с. 721]. Серед найкращих фільмів-трилерів Альфреда Гічкока є: «Психо» (1960), «Птахи» (1963) та «Вікно у двір» (1954). Подібними за жанром до трилерів є *фільми жахів*. Одними з перших у цьому жанрі є фільми Джеймса Уейла «Франкенштейн» (1931) та його продовження «Наречена Франкенштейна» (1935).

Варто згадати жанр *наукової фантастики*. Події сюжету найчастіше відбуваються у далекому майбутньому або на інших планетах [31, с. 649]. Одним з визначних представників є Стенлі Кубрика та його революційний фільм «2001: Космічна Одісея» (1967), що став першим у своєму жанрі науково-фантастичних фільмів [37]. Ця картина зробила революцію в спецефектах і тим самим надихнула творців багатьох пізніших «блокбастерів». Зйомки фільму

тривали понад три роки, вартістю в 10,5 мільйона фунтів стерлінгів. Розвиваючи тематику, популярну в 1950-і роки, цей фільм стверджує, що, попри жорстокість, людство не втратило здатності до самовдосконалення [31, с. 667]. Нині найпопулярнішими фільмами цього жанру вважаються «Зоряні війни».

Фільмам властиво відображати ту чи іншу епоху. Стихійність фільмів на певну тематику виокремлюються в жанр. До таких належать *кіно про війну* – адже саме через них у глядачів, які не побували на війні, формується детальне враження про події та життя на фронті. Спершу влада не була прихильником виставляти на екран військові дії та відтворювати воєнну поведінку, побоюючись, що вони можуть підірвати бойовий дух нації. Проте, згодом фільми почали використовувати як спосіб мобілізації суспільної підтримки [31, с. 694].

Бордмен Адам Олсач у книзі «Ілюстрована історія кіно» приводить приклад нацистів, які підкорили німецьку кіноіндустрію своїм інтересам і використали її як елемент впливу на свідомість мас [3, с. 48]. Наприклад, відома актриса і режисерка Лені Ріфеншталь була подругою Адольфа Гітлера. Її досі звинувачують за фільми, де підносять заборонену після Другої світової війни ідеологію націонал-соціалізму.

Сповнена жахить атмосфера війни сприяла процвітанню кіножанру *фільм-нуар*. Його представником є Орсон Веллс та його історичний фільм «Громадянин Кейн» (1941), в якому було досягнуто ефекту «глибокого фокусу», завдяки винахідницькій роботі оператора Грегга Толанда [3, с. 51].

Жанри кінематографа виокремлюються через певні тематики, які домінують у сюжеті – наприклад, *вестерни* – розповідають про ковбоїв та події Дикого Заходу. Бойовики, драми, детективи, фантастика, фільми-епопеї, «жіноче» кіно, підліткове кіно та низка інших жанрів, які часто перегукуються з літературними, – є класифікаціями візуальних стилів, образів та сюжетів, які викривають тему з людського реального чи вигаданого життя.

Ознайомившись з переліченими жанрами ігрового кіно, у нас сформувалось враження, що вони орієнтовані на масове виробництво. Проте, не

всі фільми спрямовані на масового глядача. Для розуміння цього нам потрібно було ознайомитися з класичними жанрами та їхнім існуванням у одній площині з авторським кіном.

Авторськими вважаються кінофільми, у яких художньо-естетичні, ідейно-інтелектуальні та філософські аспекти виразно домінують над комерційними цілями кіновиробництва. Оскільки створення художніх образів та світоглядні пошуки є притаманними для творчої особистості, то їхні фільми є оригінальним висвітленням певної теми або проблеми. Авторське кіно немає матеріальної мети, його цілі керуються висловлюваннями щодо важливих, глибоких, іноді несподіваних світоглядних питань та проблем людського буття.

Зазвичай такі фільми не прибуткові, проте авторське кіно не можна окреслювати як малобюджетне. Адже серед творців авторських фільмів є А. Гічкок, Л. Бунюель, С. Ейзенштейн, О. Довженко, І. Бергман, П. Альмодовар, М. Антоніоні, Дж. Джармуш, С. Кубрик, Д. Лінча, К. Муратова, Р. Поланскі, А. Тарковський, Ф. Фелліні, чиї роботи досягли світового визнання. До цього списку творців відносять і Еміра Кустуріцу.

Роботи сербського режисера Еміра Кустуріци важко було б назвати масовим кіно. Його фільми – детальні панорами традицій цілого народу. Музика, яка переміщається у вигляді живого оркестру, робить антураж унікальним, що посилює зацікавлення сюжетом. Та низка інших режисерських прийомів не робить його фільми одноманітними, вважаючи на домінантність циганських мотивів.

Близькими до авторського кіно часто згадуються такі явища, як арт-хаус, інтелектуальне кіно, альтернативне та експериментальне кіно. Ці терміни не слід вважати синонімічними до авторського кіно, радше вони є різними гранями (жанрами) ширшого за них поняття авторського кіно [22].

Для фільмів, які ставлять питання до внутрішнього світу людини та частіше висвітлюють гострі соціальні аспекти виокремили жанр *артхаусу*. Він

спрямований на вужчу аудиторію, проте має не менш цікавий спосіб розповідати незвичайні історії.

У словнику термінів *Dramafond* поняття *Art-хаус* визначається як кінотеатр, в якому колись демонструвалися фільми для підготовленого, більш досвідченого глядача; тепер це поняття має значення *кіно для підготовленого глядача або елітарне кіно* [38]. Арт-хаусу часто притаманна відмінна від звичайної форма, нівеляція композиційними аспектами побудови фільму та відсутність хронології. Ці фільми протиставляються масовій культурі, яка сконцентрована у Голлівуді або Боллівуді (індійський кінематограф), але вони не менш цікаво розповідають незвичайні історії на інтелектуальний манер.

Ранні фільми Олексія Балабанова, серед яких «Щасливі дні» та «Про виродків і людей», відповідають характеристикам авторського кіно, у напрямку артхаусу. Йому притаманна злегка поетична, та разом з тим й глибоко-депресивна манера екранізацій. Це фільми, що розповідають про стан середовища довкола «маленької людини» за допомогою простору, який звичайна людині характерно бачили лише уві сні. Олексій Балабанов ніколи не мав наміру показати глядачеві реальність, попри звичну присутність камери в кадрі. Йому вдавалось викрити болючі питання людського екзистенціалізму.

У день прем'єри фільму «Піджмурки» (2005) його запитали, чи погодився б він в сьогоденні екранізувати Беккета або Кафку, що Балабанов зробив у 90-х. На що режисер відповів: «Взявся би, якби хтось у нас це дивився. Але не дивляться. Мій улюблений і взагалі найкращий мій фільм «Про виродків і людей» вдома (у Росії) не знадобився. Він окупився за рахунок зарубіжних продажів, а мені робити кіно для буржуїв якось не дуже. Я тут живу, я люблю свою країну, я хочу, щоб люди дивилися кіно про свою країну і щоб їм це кіно подобалося» [35].

Отже, досліджуючи ігрове кіно, варто зазначити, що важливу роль відіграє жанр, а для кращого розуміння жанру потрібно знати історію становлення кінематографа. Жанри кінематографа виокремлюються через певні тематики, які

домінують у сюжеті. Фільмам властиво відображати ту чи іншу епоху, що може впливати на назву жанру, наприклад, воєнний. Найбільш популярними для голлівудського кіно є жанри: драма, комедія, трилер, бойовик, пригодницький та науково-фантастичний жанр. Проте, не всі фільми спрямовані на масового глядача. Своєрідним антонімом до масового – є авторське кіно, у якому працювали досліджувані нами режисери Емір Кустуріца та Олексій Балабанов. Ця типологія фільмів активно розвивається попри індустріальне виробництво бойовиків, фільмів-екшнів та наукової фантастики.

1.3. Режисерські прийоми як складова кіномови

Режисерська стилістика визначних режисерів найчастіше проявляється в одному жанрі. Під індивідуальним оформленням режисери доносять до глядачів різну актуальність та створюють образи, які набувають суспільного значення. У фільмах висвітлюють потреби глядача, а зображені проблеми взамін окреслюють уявлення глядача про актуальний стан суспільства. Визначившись з жанром картини, режисери наповнюють її стилістичними особливостями. Вибір жанру безпосередньо впливає на методи під час знімального процесу.

Режисерська діяльність проявляється на багатьох етапах фільмотворення, починаючи від ідейного наповнення і закінчуючи технічними прийомами. Деякі режисери віддають перевагу характерним прийомам камери, як зйомки з кранів або з доллі. Доллі – це невеликий візок, що рухається по рейках і максимально плавно переміщує великі камери [3, с. 104]. Інші відзначаються певними прийомами освітлення. Наприклад, тіні у фільмах Джозефа фон Штернберга.

Джозеф фон Штернберг австро-американський режисер, відомий своєю особливою роботою зі світлом та тінями. Протягом 1930-х фон Штернберг застосовує свою барокову світлотінь так, що не світ підлеглий стилю, але стиль формує світ. У «Шанхайському експресі» – в сцені з молитвою, або в «Багряній імператриці» – в нічній сцені з гілками, солдатом і загублений медальйоном, або в будь-якому іншому фільмі – фон Штернберг поміщає героїню Дітріх, або героїню Акемі Негісі («Анатаан»), або героїв у фільмі «Макао» між світлом і

тінню, і змушує їх лавірувати на межі. Це грань, на якій відбувається створення, дія, гра, зміни, життя. Це ті межі, в яких існують актори Штернберга – не кордони кадру, не кордони плану – світлові кордони: між світлом і темрявою, між добром і злом [28].

У фільмах багатьох відомих авторів є резонансні мотиви, такі як кадри через дзеркало (Дж. Вітмор у серіалі «Квантовий стрибок») або сходи (Альфред Гічкок у фільмі «Запаморочення»). Але розпізнавання стилістичних особливостей – не єдиний спосіб, яким можна вивчати роботу режисерів. Режисура – це як робота, так і мистецтво: режисери направляють або контролюють виробництво кінофільму, а кожне виробництво містить чимало людських, технічних, комерційних та виробничих складових. Як сказав колись американський кінорежисер Джон Форд, це *«це та робота»* (*it is «a job of work.»*) [51, с. 8].

За понад столітній час існування кінематографа прикладів для опису тих чи інших режисерських почерків можна навести чимало. Досліджуючи режисерські особливості та стиль визначних майстрів кіно, ми керувалися критеріями щодо *великих режисерів* львівського кінокритика Станіслава Тарасенка.

Першим показником величі є *історичний вплив* – це перевірка часом, чиї фільми не втратили свою актуальність/популярність і після 20 років – «Форест Гамп» (реж. Роберт Земекіс), «Список Шиндлера» (реж. Стівен Спілберг), «Психо» Альфред Гічкок), «Механічний апельсин» (реж. Стенлі Кубрик) та інші. Наступний критерій – *задання тренду*. До таких належать Квентін Тарантіно, Гай Річі, Федеріко Фелліні.

Фестивальна історія та кількість отриманих нагород також визначає рівень режисера, підтверджуючи його оригінальність та професійність. Фільм Кирила Серебреннікова «Літо» (2018) має цікаву фестивальну історію з рекордною кількістю номінацій у 2019 на кінофестивалі «Ніка», у 2018 отримав

приз за найкращий саундтрек та кінопремію «Золотий єдиноріг» за найкращу жіночу роль.

Попри нагороди, вагомим критерієм є *рейтинги*: визнання кінокритиків, визнання глядачів, визнання співтворців картини та безпосередньо продана кількість квитків у кінотеатрах. До кінострічок 2019 року, які викликали захоплення у глядачів та кінокритиків належать «Джокер» (реж. Тодд Філіпс), «Одного разу в Голлівуді» (реж. К. Тарантіно) та «Паразити» (реж. Пон Джун Хо), фільм який став лауреатом відразу в декількох номінаціях «Оскар 2020» і ще один головний приз південнокорейський фільм отримав на Каннському кінофестивалі.

Частково, *великими* режисера роблять *скандальність і/чи культовість*, яка є у «12 років рабства» (2013) режисера Стіва Макквіна. Важливим етапом для великих режисерів є *нік їхнього авторського стилю* – коли кінорежисер знімає фільм, який найбільше відображає самого режисера, і за цей фільм його запам'ятають найбільше – як «Брат» Олексія Балабанова чи «Кримінальне читиво» Квентіна Тарантіно.

Визначивши критерії *великих режисерів*, спробуємо визначити роль режисера та певних стилістичних особливостей творчого процесу. Провідні майстри кіно поділились власним досвідом і баченням в інтерв'ю з журналістом та режисером Лораном Тіраном у книзі «Професія режисер». Німецький кінорежисер Вім Вендерс (реж. «Небо над Берліном», «Париж, Техас») вважає, що фільми роблять з двох причин: якщо маєш ідею і бажання виразити її через фільм; або ж фільм – спроба відкрити світові те, що хочеш сказати сам [43, с. 98].

Досліджуючи термінологію стилю та стилістики ми вже ознайомилися з думками Жана-Люка Годара, який сказав, що «стиль фільму справді не може вивчатися відокремлено від його загальної форми, бо *стиль фільму* взаємодіє з системою форм. У наративному фільмі певні прийоми можуть функціонувати для просування ланцюга причинно-наслідкових взаємодій, створення паралелей, маніпулювання співвідношенням сюжету та фабули або підтримки

інформаційного викладення розповіді. Але також, стиль фільму може стати відокремленим від наративної чи ненаративної форми, привертаючи нашу увагу самостійно. Деякі кіноприйоми можуть привернути увагу до закономірностей стилю» [54].

Для поєднання сюжету зі стилем, прийомами та іншими частинами побудови фільму застосовується своєрідний набір знаків. Так звану мову кіно досліджував один з провідних вчених у сфері семіотики кіно Юрій Лотман. Він вважав, що для розуміння кіно як мистецтва потрібно знати кіномову. У своїй праці «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики» Юрій Лотман розглядає мову кіно, не як явище, що з'явилося з появою звуку в кінематографі, а як засіб комунікації за допомогою знаків, зрозумілих певній групі людей. «Режисер, кіноактори, автори сценарію, всі творці фільму щось нам хочуть сказати своїм твором. Їхня стрічка – це лист, послання глядачам. Але для того, щоб зрозуміти послання, треба знати його мову» [9].

Юрій Лотман вважає, що кіно являє собою не бездумну копію життя, а активне його відтворення, в якому подібності та відмінності складаються в єдиний, напружений – часом драматичний – процес пізнання життя. А зрозуміти це можливо зі знанням кіномови. Кіномова – мова спілкування за допомогою художніх режисерських рішень. «Кіномова — це набір виразних засобів, завдяки яким режисер та його група відтворюють на екрані ті чи інші події, створюють свій світ, реалізують певну ідею в своїй формі та стилістиці» [20].

Провідною складовою кіномови є кінотекст – це чітке, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного автора за допомогою кінематографічних кодів, що зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані [41, с. 37]. Досліджуючи кінолінгвістику Слишкін Г.Г. та Єфремова М.А. поділили класи кінотексту за основними загальнотекстовими ознаками.

По-перше, за адресатом: а) за віковою ознакою: дитячий – сімейний – дорослий; б) за ступенем закритості: масовий – елітарний. По-друге, за адресантом: професійний – аматорський. По-третє, за ступенем оригінальності сценарію: оригінальний – переробка (екранізація, ремейк) – розвиток (сиквел, приквел). А також за жанром та за цінностями для лінгвокультурного суспільства (прецедентний – непрецедентний) [41, с. 8-59].

Найменшою одиницею кінотексту є кадр. Юрій Лотман визначає кадр як одне з основних понять кіномови. Його провідна функція – мати значення. Проте, кадр – не єдиним носієм кінозначення. Важливими є і дрібніші аспекти – деталі кадру, і більші – послідовність кадрів. Але в цій ієрархії смислів кадр основний носій значень кіномови. Кілька кадрів завдяки монтажу формують кінофрази, а набір кінофраз – це кіноперіод. Таким чином, ми бачимо, що відносно кінотексту, кінофраза і кіноперіод теж є певною надфразовою одиницею, що має стилістичні особливості та підлягає аналізу [9].

Кінофраза є акцентним моментом кіномови, який визначає стилістичне значення планів та ракурсів. Загальний план, який застосовували раніше у фотографії, зберігся як орієнтир кінофрази, що визначає обставину місця або часу. Акцентні члени фрази створюються за допомогою першого і великого (крупного) планами, які є немовби підметом і присудком кінофрази.

Рух планів (від загального плану до першого і потім до великого або в іншому порядку), в центрі якого стоїть великий (крупний) план – основний закон побудови кінофрази, відступу від якого, звичайно, можливий так само, як у будь-якому мистецтві від «закону». До цього приєднується зміна ракурсів, що вносить в схему кінофрази додаткові акценти. Дається сцена в загальному плані, потім перший план, потім той самий план, але в іншому ракурсі [14, с. 30].

Для структурного поєднання відзнятих кадрів у цілісну картину чи, для початку, кінофразу використовують монтаж. Борис Ейхенбаум у праці про «Проблеми стилістики» на конкретних прикладах пояснює роботу цього процесу. Істотна відмінність у стилістичній побудові кінофрази залежить від

того, який порядок її планів: від деталей, показаних крупним планом, до панорами або навпаки.

У першому випадку виходить щось на кшталт перерахування, що веде до підсумку, – глядач, не знаючи цілого, вдивляється в деталі, вловлює спочатку тільки їхнє предметне значення: високий паркан, величезний замок, собака на ланцюгу. Потім відкривається панорама – і він розуміє: двір патріархального купецького будинку. Це – тип фрази, при якому глядачеві доводиться осмислити деталі після загального плану – повернутися до них назад. Інакше кажучи, це *регресивний* тип кінофрази. Його особливість – не тільки в порядку планів, але і в тому, що деталі повинні бути наділені деякою особливою семантичною символікою, сенс якої вгадується глядачем до заключного акценту. Монтаж такої фрази будується за принципом загадки.

Інший тип кінофрази, *прогресивний*, веде від загального плану до деталей, так що глядач ніби сам поступово наближається до картини і з кожним кадром все більше і більше орієнтується в подіях на екрані. Регресивний та прогресивний типи монтажу кінофраз використовують в залежності від місця розташування кінофрази у картині. Отже, кінофраза планується у групуванням монтажних кадрів на основі руху планів і ракурсів, об'єднаного акцентними моментами. Стилiстичне розмаїття кінофрази залежить від прийомів монтажу [14, с. 31].

Наступною фільмотворчою ланкою є кіноперіод. Грунтуючись на праці Бориса Ейхенбаума, дізнаємось, що послідовність кадрів вимагає смислового зчеплення за принципом просторово-часової безперервності. Кіно має створювати своєрідну ілюзію безперервності, тобто на екрані рух простору і часу має бути правильно побудованим, щоб глядач його відчував. Просторово-часові відносини відіграють в кіно роль смислового зв'язку, поза яким глядач не може орієнтуватися в русі кадрів [с.31] Так з'являється темп. У кіно ми маємо два роди темпів: дії та монтажу. Схрещення цих двох темпів утворює кіночас [14, с. 32].

Коли глядач починає дивитися фільм, він бачить окремі шматки; після двох-трьох кінофраз він починає розуміти відносини між персонажами, місце дії,

сенс їхніх вчинків і розмов, але все це ще частково. Потім настає момент, коли для глядача стають зрозумілими смислові відносини всіх елементів монтажного матеріалу цієї частини; схрещенням монтажних кадрів у певній точці, що робить чітким взаємний зв'язок попередніх шматків і закінчує їхній рух, замикаючи кіноперіод [14, с. 33].

Частини кіноперіодів, як і у випадку з кінофразами, потребують логічного поєднання. Цей зв'язок має бути відповідним до стилістичних закономірностей, щоб бути зрозумілим для глядача. В цій частині роботи наше дослідження концентрується на побудові фільму. Логічні переходи вибудовуються за допомогою звуків, контрастів, збігів предметів у суміжних кадрах і при безвиході з'являється слайд з написом, що, на думку Бориса Ейхенбаума, є найменш бажаним.

Семен Фрейліх у книзі «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського» пише: «Монтаж, як найсильніший засіб режисури, коли при зіставленні двох кадрів на екрані понятійно та емоційно народжується щось третє, що безпосередньо не міститься в жодному з кадрів» [46, с. 213].

Практичне винайдення монтажу дослідники приписують то Брайтонський школі, то Гриффіту, але його теоретичне значення було усвідомлено лише завдяки дослідженням Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Ю. Тинянова, В. Шкловського і ряду інших радянських кінематографістів та вчених 1920-х років. Про це дослідження пише Юрій Лотман у книзі «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики».

У цьому ж тексті радянський культуролог описує виникнення монтажу у кінематографі. «Мистецтвом кінозображення стало лише тоді, коли комбіновані зйомки Мельєса дозволили доповнити правдоподібність фантастикою на рівні сюжету, а монтаж дозволив оголити умовність поєднанні кадрів» [27].

Монтаж вимагає особливої уваги, оскільки його роль не обмежується лише творенням сюжету. Борис Ейхенбаум вважає, що головна роль монтажу –

стилістична. «Монтаж – це перш за все система кадроведення або кадросцеплення, це свого роду синтаксис фільму» [14, с. 26].

Монтаж складається зі сполучення прийомів, які плавно стають одним зображенням. Проте, не всі монтажні дії можна вважати прийомами. Якщо «застосування контрасту» є прийомом, то «зміна місця» всього лиш є технічною можливістю, яку надає камера, як і «зміна точки зйомки» або «зміна плану» з крупного на загальний. Монтаж сам по собі є прийомом використання цієї можливості поєднання кадрів. Його кінцевий вигляд залежать від жанру та від стилістичної манери режисера. Основна проблема монтажу – знайти правильний перехід з одного кадра в інший. Зміну місця ми бачимо в будь-якому фільмі, але один режисер відрізняється від іншого саме монтажем цієї зміни – прийомами її підготовки та розробки.

Сергій Ейзенштейн вважав, що основа режисерської діяльності полягає у протиріччях розкривати, виявляючи і вибудовувати образи та явища дійсності [46, с. 213]. Енциклопедичний Кінословник визначає режисуру як область професійної та творчої діяльності, що спрямована на естетичну та смислову організацію фільму як образного цілого [18].

Іспанський режисер Педро Альмадовар у інтерв'ю з Лораном Тіраном ділиться, що режисура – це найчіткіший зразок особистого досвіду. У режисера три зони відповідальності: текст, акторська гра, вибір основного кольору, який буде домінувати у декораціях, костюмах і загальному тоні картини [43, с. 108].

Поняття режисури тісно пов'язано з монтажем. Відповідно до застосування ритмічного монтажу чи його мінімального втручання у довгі сцени з'явилися дві школи режисури. Сергій Ейзенштейн писав, що значення фільмів створюються головним чином за допомогою монтажу чи редагування, що використовує розрізи для розміщення кадрів у розмові один з одним. Андр Базін, з іншого боку, наголосив на важливості тривалих зйомок, коли дія в кадрі відбувається безперервно протягом довгого часу та тримає елементи сцени у глибокому фокусі, щоб глядач міг обрати свою точку зору. У цьому стилі режисури важливе

значення набуває сценографія, дизайн та розміщення знімального майданчика [14].

Для розуміння тієї чи іншої манери режисера потрібно знати контекст його діяльності. Попри це, прийоми у кінематографі будь-якої країни не сильно відрізняються, а мова кіно є універсальною. Прийоми можуть застосовуватися в різних цілях, проте технічно виглядатимуть однаково. Знімаючи фільм за фільмом режисери експериментують з рухомим та статичним зображенням, виставляють індивідуальне освітлення для кадру та спільно з оператором пробують десятки ракурсів для зйомки. Гонконгський режисер Вонг Карвай відомий своїми фільмами з унікальною операторською роботою, де глядач зазвичай може бачити більше порожнього простору в кадрі, ніж частину персонажа в ньому. Знайшовши методи зйомки, які найкраще виражають авторський задум, режисер формує власний стиль, що робить режисера впізнаваним.

Наприклад, у більшості фільмів Еміра Кустуріці в кадрі контекстуально чи фоново з'являється оркестр і задає атмосферу сцени. Щодо застосування зуму, то Вім Вендерс категоричного його не визнає, як і Педро Альмодовар, що виступає проти рухомої камери – за статичні кадри.

Досліджуючи режисерські прийоми на більшості прикладів з голлівудських фільмів, коротко окреслимо його особливості. Визначальною характеристикою «голлівудського стилю» є те, що він прагне змусити глядача взагалі забути про середовище фільму. Щоб домогтися такої невидимості прийомів, режисери використовують кадри та склейки, які стали настільки звичними для кіноавдиторії, що вони більше не виглядають прийомами. Наприклад, звично, що ми побачимо діалог, в якому камери за плечима двох співрозмовників знімають обличчя того, хто говорить, змінюючи одна одну, щоб простежити за діалогом. Можна було б сказати, що важко пояснити, чому така робота камери та монтаж є «природними», оскільки отримане зображення не може представляти реалістичне людське сприйняття розмови. Однак для

голлівудського стилю важливіше те, що ефект виглядає природньо для досвідчених кіноглядачів [55].

Усталені Голлівудом *норми звичайного* перемогли у конкуренції з авторським стилем. Визначаючи історію кіно низкою майстерних режисерів, з їхніми впізнаваними почерками, теорія авторського стилю мінімізує або не визнає роль голлівудського стилю, що прагне стерти ознаки художнього контролю режисера.

Голлівуд працює за чітко визначеною структурою сценарію ігрового кіно. Американський дослідник міфології Джозеф Кемпбелл описав 12 етапів подорожей героя, що трапляються на шляху голлівудського персонажа [50].

Історія розпочинається з героя, який перебуває у безпечному місці, так званому, *звичайному світі* (Форест Гамп сидить на лавочці автобусної зупинки у ф. «Форест Гамп»). Ця точка відліку сповнена повсякденним життям, яке своїми деталями прив'язує нас до героя, тому ми зможемо співчувати йому в майбутньому. Виходом з цього світу служить поява *заклику до пригод*. Переважно цей заклик є відповіддю на загрозу безпеці героя, його сім'ї (Джеку Кастелло не дають кредит, він безробітний, у нього вагітна жінка і немає житла – серіал «Голлівуд») чи миру його країни. Традиційно, внутрішній страх вигадує *відмову прийняти виклик*, нагнітаючи потенційним завданням шкоди.

Переломним моментом історії є *зустріч героя з наставником* (мім Джордж Футіт на спаді своєї кар'єри зустрічає в цирку темношкірого, якому пропонує створити пластичний дует, після чого його кар'єра має шанс відродитися – ф. «Шоколад»). Йому на допомогу приходить людина, ідея, предмет чи вміння, після отримання якого герой знову готовий до пригод. Так починається *перетин порогу* – початок пошуків фізичних/ духовних/ емоційних, зі сміливим переходом героя у невідомий світ (Елізабет Свен у «Піратах Карибського моря» полишає батька, нареченого і мчить назустріч пригод, які були мрією її дитинства).

Знову перипетія: на шляху з'являються вороги (Судовий пристав Тедді Деніелс, який приїхав розслідування зникнення пацієнтки з колонії для божевільних, зустрічає на своєму шляху перешкоди розслідуванню від місцевого доктора – ф. «Острів проклятих»), боротьба з якими вимагає виходу з зони комфорту, що розпочинається з низки викликів, які герой повинен подолати, аби дійти до мети. Також на цьому етапі з'являється потреба у довірі та визначенні друзів.

Поступово головний герой підходить до «найглибшої печери» (у пошуках вбивці свого наставника слідчий Ліонель виходить на слід магната, який прокручує чорні справи у Нью-Йорку; так він потрапляє в нетрі Брукліна – ф. «Сирота Бруклін») – це може бути місце, в якому криється небезпека або внутрішній конфлікт, з яким герой раніше не стикався. Увійшовши в печеру, починається момент *випробування* (художниця Маргарет Кін дізнається, що її чоловік привласнював собі її картини і здобув всесвітню славу; вона наважується на розлучення і розпочинає нову кар'єру художниці – ф. «Великі очі») – фізична або моральна внутрішня криза, з якою герой повинен зіткнутися, щоб вижити. Застосувавши всі свої вміння, через якусь форму «смерті» герой перероджується та отримує прозріння, яке необхідне для досягнення кінця подорожі.

За вчинену відважність на героя чекає *нагорода* (відвоювавши свою машину у царстві Морлока, вирвавшись у часову мандрівку та поборовши головного Морлока, в Олександра з'являється можливість зупинити політ машини та повернутися до Мари – ф. «Машина часу»). Після перемоги над ворогом, переживши смерть і подолавши свій найбільший особистий виклик, герой виходить з бою як сильніша людина і часто з призом.

Дорога назад (Тоні вирушає з темношкірим піаністом у тур у ролі його охоронця, та його довгоочікуване повернення додому повне нових перешкод, а в результаті ще й виявиться, що туга за їхньою дружбою не дає повноцінного щастя у сім'ї – ф. «Зелена книга»). Повернення додому з трофеєм, де небезпека

замінюється привітаннями. Може з'явитися ще одна перешкода, яка поставить перед вибором між особистою метою та Вищою.

Етап *воскресіння* (Термінатор, виконавши місію, віддає своє життя задля збереження людства – ф. «Термінатор 2: Судний день» – тут йдеться не про тілесне воскресіння, а ідейне, ціннісне) є кульмінацією, в якій герой має найнебезпечнішу зустріч зі смертю. Остаточний бій, який ведеться вже за значно вищі речі, ніж особисте виживання, а результат матиме значення для цілого світу.

Історія завершується *поверненням* (Австрійський альпініст Генріх Гаррер, який вирушив на підкорення вершини, попадає в Тибет на період Другої світової війни і стає другом та вчителем для Делай Лами; з поверненням додому, його, зруйновані відстанню, відносини з сином відроджуються – фільм закінчується їхнім спільним сходженням на гору – ф. «Сім років у Тибеті») завершальний етап подорожі, в якій герой повертається у світ, з якого вирушив. Він виріс і його повернення приносить нові знання та надію тим, кого він на початку історії залишив. Вороги відбувають покарання, поки вдома героя святковий банкет. Тут зав'язуються і сюжети другорядних героїв.

Режисерські прийоми

Дивлячись голлівудські фільми чи авторське кіно, екранізації чи документальні фільми, глядачі стають прихильниками того чи іншого режисера, в залежності від його манери знімати фільм. Саме режисерський стиль знаходить прихильників режисеру, а режисер, для підтримання своєї стилістики, має низку ключових прийомів, які застосовує для створення фільму.

Особливий період в житті Голлівуду розпочався з моменту скасування кодексу Хейса. Цей Кодекс складав перелік того, що в кіно робити категорично не можна, і того, що не бажано. З 1934 року Кодекс Хейса став єдиним виробничим стандартом, проте його приписують не самому Хейсу, президенту американської асоціації кінокомпаній, а католицькому священнику Деніелу Лорду. Через вельми розкуті фільми до 1934 року, католицька спільнота, за однією з версій, погрожувала, що бойкотуватиме фільми. Тому кіноіндустрія

застосувала Кодекс Хейса як захід самообмеження, впровадивши низку обмежень на зображення сексуальних сцен та насилля [4].

Новий Голлівуд тривав з моменту скасування кодексу Хейса (1967 р.), і його класична студійна система проіснувала майже до 1980 року [53]. Американське кіно кінця 1960-х і 1970-х років іноді характеризується як «американська нова хвиля». Основні режисери цього часу займалися освоєнням досягнень Французької нової хвилі та зазнали значного впливу артхаусу, так званого європейського інтелектуального кіно. Цей напрям виражався необмеженою свободою, яка була бажаною після тридцятирічних обмежень.

До цієї кіноепохи належать фільми Стенлі Кубрика, Френсіса Копполи, Мартіна Скорсезе, Вуді Аллена та інших режисерів, які фінансувалися найбільшими кіностудіями, номінувалися на премії Кіноакадемії, тому їх не можна зараховувати до незалежного кіно «не для всіх» (до якого, наприклад, належить продукція «Фабрики» Енді Уорхола або «Голова-ластик» Девіда Лінча). Їхні фільми сприймалися як мейнстрім американського кіно, бо корифеї Нового Голлівуду не боялися експериментувати з формою і братися за найскладніші та суперечні теми, які донедавна залишалися поза рамками традиційного комерційного кінематографа [1].

Передісторію Нового Голлівуду необхідно знати, щоб говорити про фільми Мартіна Скорсезе. Адже саме в них сконцентровані головні кіноприйоми. Фільми Скорсезе динамічні та повні інтриг попри часові виклики та адаптації до нових можливостей. Його персонажі залишаються в пам'яті надовго після перегляду, а драматичність сюжетів знаходить відгуки у сценах інших режисерів. У одній з публікацій про Мартіна Скорсезе на Радіо Свобода його персонажі отримали цікавий опис. «Насправді герої Скорсезе вийшли з Достоевського, але їхні дії – зовсім не хаотичні рухи безумців, а наслідок спраглої жаги до звершень, подвигів або, щонайменше, кардинальних змін» [13].

Прийоми, які режисери застосовують під час створення фільму, дозволяють посилити певні емоційні аспекти людського сприйняття. Крупний

план очей, які дивляться не помічаючи камери, дозволяє глядачам чіткіше побачити страх, радість чи тривогу, про яку не сказано прямим текстом. Інший тип погляду – звертання на камеру – дозволяє встановити візуальний контакт між актором та глядачем. Такий прийом застосовують, щоб «продати» меседж чи історію героя.

Щодо роботи з камерою, то важливою є точка зору, під якою транслюється зображення. Суб'єктивна камера – та, що умовно займає місце героя – створює ефект присутності глядача у фільмі, надає йому можливість бути «if I were you». Це дає можливість глядачу бачити світ очима героя і від цього сильніше йому співпереживати. Таке поняття має спеціальний термін – саспенс. У словнику.ua *саспенс* визначають так: «у кінематографі, відеоіграх, літературі – художній ефект, особливий тривалий тривожний стан глядача (читача) при перегляді фільму (читанні книги); набір художніх прийомів, який використовується для досягнення цього ефекту; в кінематографі в основному застосовується в трилерах та фільмах жахів» [40].

Кожен фільм має свій ритмічний малюнок, що відповідає настрою сцени. З появою можливості монтажу рідкісними стали безмонтажні/безперервні сцени, які витіснило кліпове (уривчасте) зображення. Його все частіше зустрічаємо у фільмах молодих режисерів, серед яких особливе місце займає канадський режисер Ксав'є Долана. Проте, цікавим експериментом серед індустрії динамічно змонтованих фільмів є роботи які псевдо- або відзняті одним планом. До таких революційних робіт належить німецький фільм Себастьяна Шиппера «Вікторія», який у 2015 році отримав «Срібного ведмедя» (нагорода Берлінського кінофестивалю) за найкращу операторську роботу.

За рік до цього оскар за найкращу режисуру та операторську роботу отримав фільм Алехандро Гонсалеса Іньяріту «Бердмен». На відміну від «Вікторії», які справді зняли одним планом, «Бердмен» був зроблений за допомогою прихованого монтажу, імітуючи відсутність склейок між планами. Сам Іньяріту цікаво пояснює свій задум: «Ми відкриваємо очі, і безперервно

живемо у системі Steadicam (система стабілізації), монтаж є тільки під час спогадів, снів чи розмов про життя. Тому я хотів, щоб мій герой був занурений в якусь художню реальність, з якої неможливо втекти у наступний кадр, і щоб аудиторія прожила три цих відчайдушні дні разом з ним» [36].

Як «Бердмен» так і «Вікторія» мають лінійний сюжет – з точки А в точку Б. Проте, не завжди за допомогою такого способу розповіді можна найкраще передати головні чи емоційні моменти фільму. Користуючись технічними можливостями монтажу для створення додаткових ефектів привернення уваги, застосовують паралельний монтаж. За його допомогою можна більше пояснити глядачу. Замість спостереження за одним персонажем, який проживає певну історію, глядач має можливість зазирнути немов за лаштунки того, що відбувається з самим героєм і чому історія розгортається таким чином за допомогою перегляду іншої історії.

Паралельний монтаж — це метод монтажу фільму та техніка наративної розповіді, що складається з переплетення двох серій кадрів, які зображають дві ситуації/дії, що відбуваються одночасно, але в різних локаціях. Зазвичай обидві ситуації врешті-решт переплітаються і розв'язуються в спільному місці та часі [19].

В залежності від поставленої режисером цілі, монтаж може бути кліповим, уривчастим, із застосуванням стоп-кадрів чи різкою зміною експозиції. Будь-який монтаж є інструментом, що допомагає візуально розповісти історію. Окрім технічного значення він може бути режисерським прийомом, що впливає на емоційне сприйняття глядача.

Одним з цікавих прийомів емоційного підсилення є розгін кадру, а потім уповільнення, яке зазвичай трапляється у розв'язці фільму. Ефект сповільненої зйомки займає важливе місце серед кінематографічних прийомів та має чимало значень.

Англійською *bullet time* буквально значить «час кулі» – ілюзія уповільнення часу. Такий ефект зйомки став надзвичайно популярним для

американських бойовиків, коли режисер прагне начебто зупинити час для свого глядача, щоб показати всі деталі моменту влучення кулі у ціль [7].

Загальновідома назва ілюзії уповільненого часу – *Slow Motion*. Це сповільнений час в кадрі, часто з метою наголосити на важливості моменту або для проникнення всередину обстановки. Крім цих базових цілей, уповільнену зйомку застосовують як прийом передачі *суб'єктивного відчуття часу*. Час – поняття відносне, і в різні моменти життя переживається по різному. Тому і очима героя бачимо його змінну тривалість, особливо в моменти, сповнені страху чи особливо важливих подій.

Slow Motion застосовують для *зображення іншої реальності* (сцени сну чи мрії), для *героїчного представлення персонажа* (наприклад, головного представника мафії) чи для естетичного зображення насильства (зазвичай, вбивства). Для останньої цілі цього прийому існує навіть естетична назва – *балет жорстокості*. Такі сцени є характерними для кінематографа Квентіна Тарантіно («Мерзена вісімка», «Джанго Вільний», «Одного разу в Голлівуді»). Цей прийом може застосовуватися для зображення психологічного значення смерті персонажа.

Для посилення ефекту тривоги під час монтажу вставляють короткі сцени-спалахи. Їхній зміст не несе нічого жахливого, проте, у глядача створюється моторошне передчуття. Яскравим прикладом можуть бути фільми режисера американського незалежного кінематографа Девіда Лінча. Його фільми «Внутрішня імперія» (2006) та «Шосе в нікуди» (1997) породжують колосальну внутрішню тривогу не за рахунок дій в кадрі, а за допомогою музики, звуків, освітлення та камери, яка постійно рухається.

Ще одним ефектом посилення тривоги є «ефект запаморочення» (англ. *Vertigo effect*), винайдений англійським режисером Альфредом Гічкоком. Його ідея полягає в тому, що актор у кадрі залишається нерухомим, а зображення навколо нього постійно змінюється за допомогою перехрещування кадрів при

монтажі. Вперше ефект було використано в кінострічці «Запаморочення (Vertigo)» 1958 р., звідки він і отримав свою назву [7].

Головний герой фільму страждає від страху перед висотою, і за допомогою ефекту запаморочення Гічкок показує його фобію. Висота для персонажа видається значно більшою, ніж є насправді, чим і підсилює його фобію, вибиваючи світ з-під ніг. Vertigo effect – це оптичний ефект, при якому навколишній простір деформується у відношенні до предмета на передньому плані. Цей прийом, за допомогою зміщення предметів на задньому фоні, допомагає показати зміну внутрішнього світу героя, яка відбувається у момент розмови / чи іншої дії в кадрі. Це може бути навіть шоковий стан персонажа, який спричинений закоханістю чи величезним страхом, є наслідком вживання наркотичних речовин чи удару в голову. Цей момент часто вирішальний для життя героя.

Прийоми у фільмі є результатом режисерського рішення, проте, здебільшого технічно це операторська заслуга. Цікавим прийомом є *обліт камерою персонажа на 360 градусів*, який знімається за допомогою квадрокоптера. Яскравим прикладом цього ефекту з назвою *погляд бога* є сцена серіалу «Молодий папа», у якому виголошена його найвиразніша промова пропаганди Любові та Миру. В кадрі бачимо Папу, який молиться на колінах за мир у всьому світі, за припинення війни, за час всесвітньої Любові, за його словами, мир – це і є любов, в людство воює через дефіцит цієї Любові. Під час промови про мир камера облітає довкола солдатів, довкола кожного солдата, який стоїть на посту оборони цієї території в момент промови Папи. Рух цього зображення створює цілісність картини, додає додаткових підстав замислитися над словами, які кажуть протилежне до того, що має можливість бачити глядач.

Навівши попередній приклад, варто сказати і про наявність музичних тем. Своєрідним режисерським аудіоприйомом є присутність *закадрового голосу як оповідача історії*. Радянський лінгвіст Ілля Гальперін цікаво пише про нього: «Цей прийом часто буває представлений і в кінотексті у вигляді оповідача за

кадром. Він не тільки оповідає, він резюмує ситуацію. Сама по собі наявність автора у фільмі вже буде особливістю побудови. Якщо автор у фільмі є, то ми чуємо його мову за кадром, чуємо його голос і розповідь йде від першої особи» [5, с. 236]. Як приклад такого оформлення фільму можна назвати картини «Бійцівський клуб» реж. Девіда Фінчера та «Ріка» Олексія Балабанова, яку детальніше розглянемо в наступних розділах.

Режисерам приписують здатність або нездатність зберігати баланс між елітарним та масовим кіно, що також класифікують як особливість (прийом).

Аби не застосовувати паралельний монтаж, режисери вдаються до поліекранності (декілька сцен на розділеному екрані одночасно). Це технічний прийом поєднання в одному кадрі різних зображень – в телевізорі чи власне в кадрі. Цей прийом дозволяє значно скоротити хронометраж, не втративши змістовної цілісності картини. Вперше його застосував Абель Ганс у фільмі «Наполеон» 1927 року. Режисер вирішив проектувати на три екрани три різних зображення, в яких дія відбувалась паралельно.

Режисер Майк Фиггис у фільмі «Тайм-код» розбив екран на чотири рівних квадрата, кожен з яких безперервний кадр довжиною в 93 хвилини. Дія розвивається в реальному часі, а увагу глядача фокусується звуком: якщо в одному з квадратів відбувається щось важливе, чути тільки його, а звук в інших трьох приглушується. Цей прийом ми зустрічаємо і у фільмі Еміра Кустуріці «Заповіт», на прикладі якого поліекранність детальніше розглянемо у наступних розділах.

Для контрастнішої передачі зміни часів/епох чи настрою фільму режисери використовують зміну кольорів. Часто цей прийом може мати й іншу мету, яка служить на користь цілісності сприйняття картини.

Вагоме місце у фільмотворенні, яке вимагає колосальної роботи не лише режисера, а й оператора, декоратора та художника-постановника, посідає мізансцена (сценографія). «Мізансцена – це основа кіномови, її фундамент. Саме слово «мізансцена» з французької перекладається як «розташування на сцені».

Через систему мізансцен режисер надає фільму пластичної форми та передає головну думку, за допомогою рухів та мови. Оператор та художник-постановник знаходять рішення кожної мізансцени у просторі кадру та створюють необхідні умови для сценічної дії. Режисер розмовляє із глядачем мізансценами. Часто роботу режисера називають «мистецтвом мізансцен». Мізансцена – це світло, звук, декорації, реквізит, колір, та основа мізансцени – це людина, що рухається і розмовляє» [20].

Майстром колоритних мізансцен можна назвати американського кінорежисера Веса Андерсона. У його фільмах «Готель «Гранд Будапешт», «Королівство повного місяця», «Родина Тененбаумів» та анімаціях «Незрівнянний містер Фокс» присутньо багато геометричних форм, симетрії та оригінальних за композиційністю мізансцен.

Коронний режисерський прийом Веса Андерсона – ідеально симетричні кадри, які він запозичив у Стенлі Кубрика. «Цікаво, що зазвичай режисерам не радять зловживати, так як симетрія на екрані викликає відчуття постановки та театральності. Але як можна змусити відмовитися від театральності людину, в якій майже у кожному фільмі є сцена постановки п'єси? Часто ці спектаклі стають не просто стилістичним ходом, а виявляються каталізатором конфліктів між героями. Наприклад, Марго Тененбаум в 11 років ставить свою першу п'єсу, через яку свариться з батьком, а Макс з «Академії Рашмор» висловлює свої внутрішні переживання за допомогою шкільного спектаклю про В'єтнам» [34].

Через яскраву композиційність класичним майстром мізансцен називають японського кінорежисера Акіру Куросаву. Реально продумане ним komponування елементів декорацій, реквізиту і розміщення акторів розкривало перед глядачем нові виміри кінорозповіді. Прикладом є фільм Куросави «Рашьоман» (1950) [3, с. 54].

Оригінальне режисерське бачення цього року проявив італійський режисер Паоло Соррентіно. У сиквелі (продовження серіалу «Молодий Папа» – «Новий Папа» режисер робить унікальні адаптації картин визначних художників у

мізансценах серіалу. Паоло Соррентіно експериментує зі застосуванням класичного мистецтва у сучасному просторі в серіалі «Молодий Папа» і адаптує сучасне мистецтво до консервативних структур у серіалі «Новий Папа». Якщо серіал «Молодий Папа» нерідко називають виставкою художнього мистецтва, то «Новий Папа» немов і є продовженням того мистецтва вже безпосередньо на екранах кіноглядачів.

«Кульмінація дев'ятої серії та всього сезону «Молодого Папи» – сцена обіймів Пія XIII з людьми на площі Святого Петра. Папа спустився з балкона Сан-П'єтро і відразу знову піднявся, символічно вознісся – його підхопили сотні рук і понесли над натовпом до собору. Ця сцена нагадує класичний живопис, а саме – картину Бугро «Ореади». Проте, ще більше асоціюється з сучасною роботою молдавського фотографа Андрія Шушвалюка «Пранидхана». Натовп, безліч рук, німб, смерть, піднесення – збіг цих мотивів здається неймовірним. Втім, Соррентіно зізнався, що насправді серйозно вивчав сучасне мистецтво, переглядав тисячі робіт, багато з яких не збереглися в оперативній пам'яті, але залишилися у несвідомому» [23].

Висновки до розділу

Отже, режисерські прийоми є способом висловлювання у кіно. За допомогою освітлення, звуку, декорацій, кольорів, акторів та відповідно до обраного жанру, режисер, застосовуючи характерні прийоми, вибудовує фільм. Низка режисерських прийомів, яку митець використовує для побудови фільмів, творить особливу стилістику режисера. Завдяки стилістиці фільми стають впізнаваними та можуть задати стиль для послідовників. Фільм все ж таки є колективним творінням, тож не всі заслуги можна приписувати режисерові, проте, на ньому лежить відповідальність за керування творчими аспектами кіновиробництва. Режисер задіяний на всіх етапах зйомки, тож крім контролювання процесу, він може впливати на акторську гру, давати вказівки щодо технічних прийомів та стежити за дотриманням задуму.

Ознайомившись з режисерськими прийомами поглибленої роботи зі світлом та тінями (Джозеф фон Стернберг), зйомкою кадрів у дзеркалі чи підіймання сходами у багатьох сценах (Альфред Гічкок), специфічного кадрування (Вонг Карвай), оригінального музичного супроводу (Емір Кустуріца), композиційності мізансцен (Вес Андерсон), поліекранності (Майк Фіггіс), роботи з акторами-талісманами (Олексій Балабанов), сповільненого часу в кадрі (Мартін Скорсезе), зйомки одним кадром (Себастьян Шиппер), деформованої пропорційності кадру (Ксав'є Долан), за допомогою рухомої камери (Девід Лінч), ми з'ясували вагомість кожної дії у знімальному процесі та їхній вплив на цілісність картини.

Доходимо висновку, що режисерські прийоми є одними з ключових елементів побудови наративу фільму, як з технічної, так і з ідейної сторони. Прийоми допомагають режисеру візуалізувати посл, який він хоче донести до глядача. Не завжди запам'ятовується сюжет фільму, проте, часто запам'ятовується оригінальний спосіб подачі, за допомогою якого режисер зумів цю історію розказати.

РОЗДІЛ 2. ОЛЕКСІЙ БАЛАБАНОВ ТА ЕМІР КУСТУРІЦА ЯК ПРЕДСТАВНИКИ ПОСТРАДЯНСЬКОЇ РЕЖИСУРИ

2.1. Фільмографія та творчий шлях Олексія Балабанова у контексті російських реалій

Творчість Олексія Балабанова досліджував професор університету Utah Valley у США Фредерік Уайт, який читає курси лекцій про російську літературу та російський кінематограф. Результати своїх досліджень він опублікував у книзі «Бріколаж режисера Балабанова» [44].

Фредеріку Уайту вдалось зібрати інтерв'ю, документи, аналітичні тексти, які пов'язані з творчим шляхом Олексія Балабанова, та поставити запитання людям з його оточення. Зібравши в бріколаж як особисті документи з університетів Балабанова, так і статті різних авторів, які присвячені творчості Балабанова, Фредерік Уайт зафіксував портрет пам'яті Олексія Балабанова.

Російський кінокритик Ольга Шервуд у кіноблогі BBC пише, що саме Балабанов найповніше, найчіткіше та найвідчайдушніше висловив головне про російське життя на перетині десятиліть ХХ - ХХІ ст. Героїв фільмів Балабанова тепер нерідко вважають концентрованим втіленням російського духу та менталітету [47].

Біографія та політичні погляди

Олексій Балабанов народився 1959 р. у Свердловську (Росія), в сім'ї на той час студентів-випускників юридичного та медичного факультетів. Після закінчення батько почав працювати кореспондентом обласної газети, а матір продовжила навчання і за кілька років стала директором Свердловського інституту курортології та фізіотерапії.

Після закінчення школи Олексій Балабанов вступив на перекладацький факультет у Нижньогородський державний лінгвістичний університет.

У 1980 році режисер провів пів року на стажуванні у Великобританії. З поїздки привіз багато платівок зарубіжної музики: Ultravox «Vienna», Zenyatta Mondatta «The police», Genesis «The Lamb Lies Down on Broadway».

Від закінчення інституту у 1981 до 1983 Олексій Балабанов служив у армії; спершу в авіації, а потім його перевели у військово-морський флот та відправили перекладачем на корабельню, де ремонтували підводні човни в Ризі. Служба для Олексія Балабанова закінчилась демобілізацією.

Після повернення додому батько Олексія домовився про його вступ до Всеросійського державного інституту кінематографії (ВДІК) на сценарне відділення науково-популярних фільмів. Однак після перших іспитів забрав документи з інституту. Балабанов знову повернувся в рідне місто і влаштувався на Свердловську кіностудію. Хоч його творчий шлях і розпочався з ролі третього помічника режисера, що вважалось найнижчою посадою, проте сам Балабанов був дуже щасливий перебуванню в цьому середовищі. Робота передбачала часті відрядження: фільми знімали на Далекому Сході і крайньому Півночі, в Сибіру, що пізніше ще довго відлунюватиме у його режисерських роботах.

Через чотири роки Олексій Балабанов знову вступив – цього разу на Найвищі режисерські курси в Москві (Высшие курсы сценаристов и режиссёров). Олексій Балабанов потрапив на курс «Авторське кіно» до відомого режисера до Бориса Галантера. В цьому році режисер і зняв свій перший короткометражний художній фільм «Раніше були інші часи».

Важливою зустріччю в житті Балабанова було гуртожитське знайомство з Сергієм Сельянова, який навчався на відділенні ігрового кіно. До режисерських курсів Сельянов вже працював редактором на Леннаукфільмі та підпільно зняв картину «День ангела». Вони швидко подружилися, і їхні дружні відносини збереглись крізь всю творчу кар'єру Балабанова-режисера, та навіть колосально посприяли її розвитку. Після закінчення курсів, саме Сельянов допоміг Балабанову влаштуватися працювати на Ленфільм у майстерню до знаменитого режисера Олексія Германа.

Через рік Балабанов взявся за зйомки фільму «Щасливі дні», який ми детальніше проаналізуємо згодом. А вже у 1992 році Сергій Сельянов, Василь Григор'єв і Олексій Балабанов спільно зі студією «Ленфільм» заснували кінокомпанію «СТВ». Всі свої подальші фільми Балабанов знімав за її участі.

Відразу ж після «Трофима» (1995), який було запропоновано зняти до 100-річчя кінематографа, Олексій Балабанов планував розпочати зйомки фільму «Про виродків і людей». Сценарій картини вже був готовий, однак ідея зняти кінострічку про перших виробників порнографії не сподобалася продюсерам, а своїх грошей у режисера не було. Щоб заробити, Балабанов вирішив зняти масове кіно про бандитів і музикантів – так у 1997 році на екранах з'явився культовий фільм «Брат».

За допомогою комерційного успіху фільму «Брат», Олексій Балабанов повернувся до сценарію фільму «Про виродків і людей». Знімав у власній квартирі в Петербурзі, де був відповідний інтер'єр – високі стелі та голландська піч допомагали відтворити атмосферу початку ХХ століття.

У 2000 році Олексій Балабанов взявся за другу частину фільму «Брат». Режисер задумав продовжити історію героїв, але вже в жанрі комедії.

Паралельно режисер працював над сценарієм фільму «Ріка» про життя якутів, які вигнані зі свого поселення через зараження на проказу. Балабанов хотів екранізувати повість «Межа скорботи» польського етнографа Вацлава Серошевського. Зйомки проходили в Мурманській області, для фільму спеціально збудували поселення. Але роботу перервала трагедія, в якій загинула актриса головної ролі Туайра Свінобоева. Олексій Балабанов не продовжив роботу над фільмом, а через кілька років відзнятий матеріал змонтували, пояснивши відсутні сцени закадровим голосом.

У 2002 році Олексій Балабанов випустив картину «Війна» про другу чеченську війну. У тому самому році помер Сергій Бодров, близький друг і актор балабанівських картин. Щоб допомогти Балабанову вийти з кризи, Сергій Сельянов запропонував йому зняти два фільми за чужими сценаріями: «Жмурки»

та «Мені не боляче». У 2004 році режисер не зміг завершити роботу над фільмом «Американець» через конфлікт з американським актором, який зірвав своєю поведінкою знімальний процес.

У 2007 році Олексій Балабанов приступив до роботи над фільмом «Вантаж-200». Кіно сформувалось дуже швидко: фактично, за два з половиною місяці, місяць з яких пішов на сценарій та півтора на реалізацію. Фільм про історію дівчини, яку викрав міліціонер, знятий на реальних подіях, та містить багато сцен насильства.

В пам'ять про Сергія Бодрова у 2008 році Олексій Балабанов зняв за його сценарієм драму «Морфій», за мотивами однойменного оповідання Михайла Булгакова.

Наступним був фільм «Кочегар». Історія якута, який помстився за смерть своєї дочки. Головний персонаж картини, Михайло Скрябін, зовні був схожий на самого Олексія Балабанова: тільняшка, панاما «афганка». Критики відзначали, що невелика кочегарня Скрябіна – метафора внутрішнього стану режисера, замкненого, розгубленого і оточеного смертю. У фільмі є посилання на попередні роботи режисера. Наприклад, Марія Кувшинова, яка пізніше написала біографію Балабанова, ще у статті 2010 року писала: «Окремі, згадані побіжно деталі біографії майора збігаються з деталями біографії самого Балабанова, колишнього військового перекладача, – і немає ніяких сумнівів в тому, що саме таким бачить себе сам режисер: замкненим у кочегарні, обдуреним, розгубленим, оточеним смертю, але попри те він вперто продовжує двома пальцями набивати свою розповідь» [24].

У 2013 році від журналу «Сеанс», який спеціалізується на кінотематичі видали книгу «Балабанов». До книги увійшла біографія Олексія Балабанова, автором якої є Марія Кувшинова, а також статті критиків про фільми та стилі режисера, доповнені фотографіями. Висловлювання кінокритиків, знавців та друзів допомогло зібрати цілісний образ політичної позиції Балабанова на основі аналізу його фільмів.

Марія Кувшинова: «На відміну від першої та другої частини «Брата», «Війна» не викликала бурхливих дискусій. Позиція Балабанова на початку нульових була визначена – критики вважала, що його безповоротно віднесло від поезії «Щасливих днів» у патріотизм, на територію простодушного народного кіно про «силу» і «правду» [25, с. 85].

В інтерв'ю з Олександром Гронським дружина Олексія Балабанова – Надія Васильєва розповіла про його політичні погляди. «Балабанов був монархістом і великим противником людини, яка лежить у мавзолеї на Красній площі. Він був противником всього революційного, і в особливості 1917 року. Він ненавидів Єльцина і Горбачова. Навіть Горбачова ненавидів сильніше» [44, с. 73].

У книзі «Балабанов» в частині «Не кантовать» Дмитро Савельєв у «Вантажі-200» помічає тонку політичну лінію – «придивіться до покійного десантника на параді в Афгані. Прийміть його не тільки як нещасного хлопця, який загинув ні за що, і гідного кращої пам'яті, але і як знак всього радянського, яке нікуди не дівається, а благополучно зберігалось в цинковій труні, чекаючи кращих часів, – і ось виявлено на світло і кинуте до нас непримітно» [25, с. 229].

Про політичну позицію у «Вантажі-200» говорить і Олена Файнова у розділі «Косметика ворога». «Справа і у старому радянському світі, знайомому методі управління, який сьогодні щосили займається просвітництвом з усіма старими піснями про головне, в якомусь політичному, етичному та естетичному повторенні уроків епохи радянського застою. Справа і в повторенні уроків консерватизму епохи вісімдесятих в глобальному світі з загальнокультурним (в масовому варіанті) бажанням гламурного диско замість студентських хвилювань по телевізору та в інших медіа. Справа і в тому, як окремо взята сучасна людська психіка на нашій батьківщині намагається з усім цим впоратися. Справа і в тому, чи сприймати фільм Балабанова як історію реалістичну, або ж як історію типову, історію про дух часу – 1984 і 2007 років, для яких загальним залишається повітря насильства як національного полювання» [25, с. 232].

Саме «Вантаж 200» привертає найбільше уваги до політичних питань. Одним він був сприйнятий «насміхання над пам'яттю», іншими – як зразок «фашистської естетики» та політичної провокації. А. Птахов говорить про інше – про глибоко особисту ідеологічну травму, яку пережив Балабанов як великий художник, що сформувався наприкінці радянської епохи. «Олексій Балабанов не «очищає», в його фільмі немає жодного розкаяння, жодного позитивного героя. Починаючи з «Брата» Олексій Балабанов з його природним «ультраправим» консерватизмом, лише через непорозуміння став виразником сподівань «нових лівих». У «Вантажі 200» ці ярлики спадають з нього, як випадковий одяг» [25, с. 246].

У рецензії на фільм «Вантаж 200» Р. Волобуєв викриває певний ланцюжок – «Балабанов виводить радянську владу в вигляді маніяка, далі – що він ставить знак рівності між 1984-м і сьогоднішнім днем, тим самим поодинці виходячи проти чинної в Росії ідеології позитивізму та радісного примирення з мертвим радянським минулим. Він йде і далі – туди, де політична алегорія закінчується і починається чиста бісовщина, житло зла, територія, куди нормальні люди не ходять і куди Балабанов вступає зі спокоем людини, якій зовсім нічого втрачати. Його фільм як осиковий кілок – можливо, грубуватий, але, як показує історичний досвід, єдиний по-справжньому ефективний засіб для примирення з минулим, коли це минуле – мрець, наполегливо наполягає на тому, що він живий» [25, с.248].

«Я теж хочу» (2012) ще одна автобіографічна стрічка Балабанова. За сюжетом, п'ять людей їдуть до містичної Дзвіниці щастя. У картині режисер зіграв сам себе, і щастя за сюжетом йому не належить. У нього є маленька репліка: «Режисер, член Європейської кіноакадемії». Це був перший фільм Балабанова, знятий на цифрову камеру, і останній знятий його фільм. Роботу над стрічкою «Мій брат помер» режисер не завершив, залишивши її на стадії написання сценарію.

18 травня 2013 року Олексій Балабанов помер. Причиною смерті став серцевий напад. Балабанова поховали на Смоленському кладовищі у Санкт-Петербурзі [2].

Огляд фільмографії

Найпершими фільмами Балабанова є дві короткометражки – «Раніше були інші часи» (1987) та «У мене немає друга» (1988). Наступний короткий метр режисера був документальним – «Настя та Єгор» (1989), який був змонтований з кадрів 1985-1990 рр., та висвітлював життя Свердловського рок-клубу. Оскільки в Балабанова доволі часто не було грошей, у фільмах він знімав своїх друзів, а у знімальному процесі залучав також тих, хто був готовий працювати безкоштовно.

У 1989 році вийшов ще один документальний фільм Олексія Балабанова «Про повітряні польоти в Росії», який став завершальним у його документальному досвіді.

З появою «Щасливих днів» Балабанов повністю занурився в ігрове кіно, якому ми в нашій роботі приділяємо особливу увагу. Сценарій «Щасливих днів» написаний за мотивами однойменного твору ірландського письменника Семюеля Беккета.

Наступною авторською роботою є екранізація «Замку» Франца Кафки (1994). Фільм «Замок» Балабанова пов'язаний з традиціями Достоєвського та Фелліні. За трактуваннями Балабанова, в тексті наростає абсурд, що нагадує тексти Кафки. Балабанов придумує власне закінчення роману, психологічно цікаве, але далеке від задуму самого автора [44, с. 66].

До 100-річчя кінематографа в 1995 році режисер випустив короткометражку «Трофим», яка увійшла до альманаху «Прибуття поїзда». Балабанов перезняв знаменитий фільм братів Люм'єрів, додавши туди головного героя. «Трофим» – коротка історія про те, як сільський мужик у 1904 році зарубав сокирою свого брата. Втікши від правосуддя в Санкт-Петербург, мужик на вокзалі випадково потрапив у кінохроніку французького кінорежисера та

зберігся на плівці на сто років. У 1994 році стрічку знайшли і відновили, але момент де мужик потрапив у кадр вирізали. «Трофим» – це гірка історія про людину, – розповідає Сельянов – з символічним фіналом: відрізали плівку і викинули. А ми ж то знаємо, яка доля у цієї людини. І серце якимось йойкає. Заради цієї емоції і був знятий фільм» [17].

Балабанов казав, що завжди хотів зняти фільм про бандитів та музикантів, і ось, у пошуку заробітку для картини його мрії «Про виродків і людей», у нього з'явився такий шанс. В результаті, «Брат» (1997) став культовим фільмом, за який режисера пам'ятають найбільше, проте, саме цей фільм став прикладом масового кіно, з яким Балабанов раніше не працював.

Наступний свій фільм «Про виродків і людей» Олексій Балабанов вважав найкращим у своїй режисерській кар'єрі. Прем'єра відбулася в 1998 році на Каннському кінофестивалі. Картину високо оцінили критики: другий рік поспіль фільм Балабанова став найкращим на премії «Ніка» [10].

У 2000 році Балабанов розпочав зйомки сиквелу до «Брата». Деякі епізоди знімали у США. Сам режисер визнавав, що кіно вийшло дороге і попсове, таке народу й подобається. У картині було ще більше музики, ніж у першій частині «Брата»: композиції виконали «Сплін», «БІ-2», Земфіра, Чичеріна, «Агата Крісті», «Океан Ельзи».

Змінюючи антураж, події наступного фільму «Війна» (2002) відбуваються під час другої чеченської війни. Про наступні фільми «Ріка» (2002) та незавершений «Американець» ми вже детальніше згадували в цьому підрозділі. Додамо лише коментар якутського режисера, котрий був з Балабановим на зйомці фільму «Ріка»: «Ось чому багатьом людям важко сприймати його фільми, оскільки там в кожному кадрі визирає біль людська, показується, як він може опуститися заради наживи, помсти, бажань» [45]. З 2005 року фільмографію режисера поповнило два фільми, зняті за чужими сценаріями. Це «Піджмурки» (2005), які викликали у публіки певні паралелі з фільмами Квентіна Тарантіно. Що в одному з інтерв'ю дружина Балабанова, Надія Васильєва, прокоментувала

так: «Балабанов знав напам'ять «Кримінальне читиво». Але він і Тарантіно існували в якихось паралельних світах. Одні й ті самі ідеї інколи падають на різні голови. «Піджмурки» Балабанов придумав задовго до того, як він їх зняв. Він хотів зняти чорну комедію задовго до того, як побачив Тарантіно» [44, с. 74].

Другим фільмом, який Балабанов зняв за чужим сценарієм був «Мені не боляче» (2005). «Навряд чи є просто збігом і те, що дві картини Балабанова поспіль – «Жмурки» (2005) і «Мені не боляче» – були створені іншими сценаристами і тепер розглядаються як зразки жанрових фільмів режисера: перший чорної комедії, а другий – мелодрами. В принципі можна сказати, що ці два фільми дозволили Балабанову наступні дві більш особисті та соціально-гострі картини «Вантаж 200» і «Морфій» [44, с. 16].

Цікавою режисерською роботою та ще однією екранізацією – за сценарієм Сергія Бодрова на «Морфій» Михайла Булгакова – є однойменний до літературної назви фільм «Морфій» (2008).

Другий фільм Балабанова про життя якутів є «Кочегар» (2010). Як і у багатьох інших фільмів Балабанова, у «Кочегар» є літературні коріння. Так, у фільмографії режисера був незакінчений фільм «Ріка» за романом польського письменника Вацлава Серошевського «Межа скорботи», дія якого відбувається в якутській тайзі. У «Кочегарі» головним літературним джерелом є розповідь того самого Серошевського «Хайлах» [29]. Цю розповідь в «Кочегарі» персонаж Скрябіна передруковує по пам'яті – історія про російського каторжника, який тероризує якутську сім'ю, в якій живе [45].

Особливе місце в житті Балабанова посідає фільм «Я теж хочу» (2012). У фільмі бандит, музикант, алкоголік з батьком і повія подорожують разом, щоб потрапити на дзвіницю, з якої людей забирають у світ щастя. Оскільки ця дзвіниця розташована в місці, де стався витік радіації і тепер там панує ядерна зима, ті, хто не потрапляє в портал щастя, вмирають на місці від опромінення. Хоча у всіх героїв, що беруть участь в цьому паломництві, є свої вади, дзвіниця відкидає тільки бандита і режисера.

Отже, життєвий шлях Олексія Балабанова був шляхом справжнього митця – сповнений уособлених ідей та втратою близьких людей. Історії, які він розповідав, були проявом його політичної, але найперше – життєвої позиції. У Балабанова було своє бачення світу, і він передав його так, що глядач повірив, що цей світ саме такий. Впевненість у тому, що він робить, зібрала довкола нього людей, які пройшли половину цього творчого шляху разом. Серед таких була друга дружина Олексія Балабанова – художниця з костюмів Надія Васильєва, режисер Сергій Сельянов, з яким спільно заснували кінокомпанію «СТВ», на якій потім знімалися всі фільми Балабанова, актори Сергій Бодров та Віктор Сухоруков, який навіть мешкав з Балабановим у одній квартирі.

Попри насичену фільмографію, в Олексія Балабанова залишилось багато нереалізованих задумів та недописаних сценаріїв, які мали шанс стати культовими для ХХІ століття, як «Брат» для ХХ.

2.2. Фільмографія і творчий шлях Еміра Кустуріци під впливом Боснійської війни

Дослідницею творчості Еміра Кустуріци є кандидат філософських наук Наталія Починіна, на прикладі його фільмів вона досліджує міфопоетику в кіно. Ще одним джерелом для нашої роботи є книга самого Еміра Кустуріци «Смерть – неперевірена чутка», написана так легко і весело, як і всі фільми режисера. Але крім своєї легкості, сповнена оригінальних історій, які складають унікальну автобіографію автора.

Біографія

Емір Кустуріца, сербський режисер боснійського походження, народився у Сараєво 24 листопада 1955 року. У 1973-1977 рр. навчався на режисерському факультеті Празької кіноакадемії ФАМУ. Його дипломна робота «Герніка» (1976) отримала першу премію на фестивалі студентських фільмів у Карлових-Варах. У 1978 він зняв телевізійну стрічку «Наречені приходять». Наступна картина Кустуріци була для телебачення – «Кафе «Титанік» (1979). Через рік Емір Кустуріца зняв свою першу роботу в кіно – «Чи пам'ятаєш Доллі Белл?»

(«Do You Remember Dolly Bell?»), яка відразу принесла йому в 1980 році премію за дебют та приз ФІПРЕССІ на кінофестивалі у Венеції-81.

Емір Кустуріца був викладачем у кіношколі Сараєво, одночасно працюючи над фільмом «Батько у відрядженні». Фільм був відзначений головною премією Канни-85 і номінований на «Оскар». У 1988 році Кустуріца зняв в Македонії фільм «Будинок для повішення» / «Час циган», отримавши премію в Канни-89. Після чого чесько-американський режисер Мілош Форман запросив Кустуріцу викладати в Америці. Так у 1990 році режисер приступив до роботи в Колумбійському університеті. А вже через два роки зняв картину «Аризонська мрія», за яку отримав премію на МКФ в Берліні-93 [33, с. 15].

Під час «балканської війни» 1992-1995 років Емір Кустуріца емігрував з Боснії в Париж і Белград, де створює фільм «Андеграунд» («Underground»), за який знову отримав головну премію на в Каннах-95. «Андеграунд» став поворотним пунктом у долі режисера. Ще до прем'єри «Андеграунду» в Каннах фанати передбачили йому перемогу. А коли перемога стала реальністю (картина принесла режисерові другу «Золоту пальмову гілку»), її представили як триумф десятиліття. Про «Андеграунд» в Росії писали як про величну, епохальну фреску, близьку до феллінівського «Солодкого життя» [33, с. 15].

Фестивальний досвід не оминула і наступну роботу Кустуріци – фільм «Чорна кішка, білий кіт» (1998) на Венеціанському фестивалі вітали стоячи, однак фільм отримав всього лише спецприз журі за режисуру. У 2002 році Емір Кустуріца знову повертається до зйомок, працюючи над фільмом «Життя як диво».

Важливої подією у житті Еміра Кустуріци було прийняття православ'я у 2005 році. Після чого у житті та творчості режисера настав новий етап [33, с.16]. За два роки після хрещення він зняв фільм «Заповіт» та у 2008 заснував село етносело Дрвенград та Міжнародний фестиваль кіно та музики «Кустендорф» в ньому.

Критики відзначають, що режисер у своїй творчості пройшов шлях від реалізму до так званого «магічного реалізму», а його творчість сформувалася під впливом італійського неореалізму і чеської «Нової хвилі» [33, с. 14]. Емір Кустурица в кінематографі є провідником у жанрі магічного реалізму, як Габріель Гарсія Маркес у літературі. Сутність терміну магічний реалізм лежить у його назві: «магія» та «реальність» – два протилежні компоненти, поєднання яких дає більш повну та багатопланову модель життя, модель світу. Поєднуючи реальне та об'єктивне з суб'єктивним, примарним, автор досягає довершеної цілісності. «Магічний реалізм, за Бонтемпеллі, – це знищення межі між реальним і фантастичним, поєднання галюцинації з реалістичною концепцією зміщення закономірностей дійсності» [32, с. 210].

Емір Кустурица виріс з югославського кіно, зокрема, сербського, яке було найбільш значущим в соціалістичній Югославії. Г. Гогіч відзначав, що «сербське кіно, як і сербську культуру в цілому, ймовірно, можливо зрозуміти за допомогою дихотомії «аполонічне і діонісійське». На його думку, діонісійське у сербській культурі проявляється в нерозвиненості та дикості змісту, в простій мові і його «брудній» формі. Одночасно, «саме в його бруді та необробленості й лежить його живучість і нестримна міць». Ще один концепт, необхідний для розуміння сербського кіно – Г. Гогіч назвав його «соціальним жахом». Він писав, що термін «соціальний жах» був народжений на перетині діонісійського з соціальною, політичною сатирою і театром жорстокості. Квінтесенція «соціального жаху» – сербська «Чорна хвиля» (1960-ті роки). Цьому ж автору належить і право авторства ще одного принципового терміна, який описує особливу/оригінальну творчість Кустурици – «sevdah», що означає екстатичну меланхолію, пов'язану з певним музичним жанром [33, с.15].

Отже, життєві умови Еміра Кустурици допомогли йому сформувати унікальне світобачення та наповнити досвідчену ним реальність магічними деталями. Більшість життєвих ситуацій – циганські весілля, спроби сконструювати апарат для польоту, поведінка тварин у розбомбленому зоопарку

та життєва справедливість, яка забирає всі гроші від поганих людей, – які бачимо у його фільмах, відбувались насправді, крім, звісно, людей і риб, які літають, та ослів, що плачуть посеред колії через нещасну любов.

Стрімкий кар'єрний ріст та активний приріст нагород додали впевненості у роботі сербського режисера, ставлячи у 90-х його в порівняння з Квентіном Тарантіно. Обидва режисери були лідерами у списку режисерів XXI століття. Їм спільно притаманна схильність робити дуже емоційною кульмінаційну частину фільму, сповнюючи перестрілками, погонями та хаосом. Тільки у Тарантіно більше зброї та крові, натомість у Кустуріці шум створюють звірі, яких певна катастрофа у фільмі не обходить стороною. Однакову тенденцію на жорстокість та абсурдність режисерам вдалось обрамити для власного використання. Кустуріца надає їй комедійного характеру, а Тарантіно імітує реальність, естетизуючи її театральність. Дивлячись на паралельні починання режисерів, бачимо зовсім різний результат станом на сьогодні. Тарантіно розвиває свій бренд, щоразу більше знаходячи ходів та сюжетів для кровавого шоу. Нещодавно на екрани вийшла його нова картина «Одного разу в Голлівуді», яка принесла низку кінонагород. Натомість ефект від магічного реалізму Кустуріці поступово стирається з глядацької пам'яті, залишившись лише частиною формули «Квентін Кустуріца», що служила прообразом режисера майбутнього 90-х.

Фільмографія

Не беручи до уваги один короткометражний та два фільми для телебачення 1978-1979 рр, сьогодні фільмографія Еміра Кустуріці налічує 11 кінокартин: «Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл?» (Sjećaš li se Dolly Bell) 1981, «Тато у відрядженні» (Otac na službenom putu) 1985, «Час циган» (Dom za vešanje) 1988, «Аризонська мрія» (Arizona Dream) 1993, «Андеграунд» (Podzemlje) 1995, «Чорна кішка, білий кіт» (Crna mačka, beli mačor) 1998, «Вісім суперісторій» (документальний) 2001, «Життя як диво» (Život je čudo) 2004, «Заповіт» 2007, «Марadona»

(документальний) 2008, «Чумацьким шляхом/ Любов та війна» (2016), у головній ролі з самим Еміром Кустуріцею та Монікою Белуччі.

Дві режисерські роботи Еміра Кустуріци по-особливому зображають умови війни. «*Андеграунд*» – алегорична трагікомедія, яка охоплює історію Югославії в період з 1941 до 1992 року. В центрі сюжету двоє друзів, Марко і Чорний, які одночасно є рекетирами і членами комуністичної партії. Коли в Белград приходить війна, то вони ховають своїх близьких у винному погребі і, з часом, організовують там підпільну фабрику зброї. Розбрат між двома друзями робить актриса Наталя, через любов до якої Марко зраджує свого друга. І, після закінчення війни, він так і не говорить членам підпілля, що все закінчилося. Таким чином, люди протягом багатьох років продовжують робити зброю, в той час як життя нагорі вже давно тече в іншому руслі, а Марко стає впливовим продавцем воєнної техніки.

«*Життя як диво*» – у жанрі трагікомедії Емір Кустуріца розповідає про складний період війни в Боснії. «Життя як диво» показує звичайних людей, які продовжували сміятися і проявляти співчуття навіть у важкі часи. Незважаючи на близьку війну, глава невеликого містечка не відступає від своїх планів побудувати залізницю, щоб привабити більше туристів. Лука, який і розробляє цей проєкт, живе разом зі своєю дружиною Ядранкою, в минулому знаменитою співачкою, яка зараз страждає від маніакально-депресивного психозу, та їхнім сином Мілошем, талановитим футболістом. Несподівано в житті Луки з'являється Сабаха, мусульманська медсестра. Після початку війни сина забирають в армію, а дружина втікає. Єдиною близькою людиною для Луки стає Сабаха [49].

Після «Заповіту» (2007), який є останнім фільмом Кустуріци, який ми вибрали для аналізу, у режисера вийшло ще п'ять фільмів, проте, жоден не здобув такого розголосу чи популярності. Найяскравішою з п'яти робіт є фільм «Любов і війна» (2016) у головній ролі з Монікою Белуччі та Еміром Кустуріцею.

Отже, найяскравішим режисерським часом для Еміра Кустуріці були 90-ті та початок 2000-х, де автор вдало поєднав час, простір та обставини свого народу з магічним реалізмом. Як зізнався Кустуріца, саме в празькій кіношколі його навчили, що персонажі мають бути невіддільні гравітації, а інтерпретацію такого вміння маємо можливість бачити у його фільмах. Цей представник магічного реалізму в кінематографі здобув чисельну кількість нагород на кінофестивалях, виробив свій унікальний стиль та зумів через комедійний жанр розповісти про суспільно-вагомні речі.

Висновки до розділу

У своїх фільмах режисерам вдалось найкраще зображати те середовище, в якому вони перебували, виокремити історії, застосувати режисерські прийоми та творити цілісні історії, які сповнені новизни. Набір режисерських прийомів, які виробили їхню режисерську стилістику, доповнюють люди, з якими в задоволення було працювати над фільмами. Для Олексія Балабанова такими людьми були: Сергій Бодров, Надія Васильєва, Віктор Сухоруков та Сергій Астахов, для Еміра Кустуріці і досі залишається невід'ємним співтворцем звукової частини фільму композитор Горан Брегович та актор Славко Штімац. Адже фільм – це процес, який скерований на реалізацію режисерського задуму, а втілення його реальності чи магічності відбувається за допомогою близьких по духу людей.

Найсприятливішим та найпродуктивнішим часом для режисерської кар'єри як Олексія Балабанова, так і Еміра Кустуріці були 90-і – початок 2000-х. У Балабанова було своє відчуття світу, і він передав його так, що глядач повірив, що цей світ саме такий. Впевненість у тому, що він робить, зібрала довкола нього людей, які пройшли половину цього творчого шляху разом. Попри насичену фільмографію, в Олексія Балабанова залишилось багато нереалізованих задумів та недописаних сценаріїв, які мали шанс стати культовими для XXI століття, як «Брат» для XX.

Бачення світу крізь призму магічного реалізму Еміра Кустуріци допомогло створити коротку епоху сербського кіно, у якому був дефіцит доброго, любовного, комедійного кіно. Та заповнюючи нішу вітчизняного кінематографа, Кустуріца у 90-х здобув режисерське значення світового масштабу та здобув 14 визначних нагород, серед яких дві пальмові гілки Каннського кінофестивалю за роботи «Тато у відрядженні» та «Андеграунд».

РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКА СТИЛІСТИКА У ПОБУДОВІ КІНОНАРАТИВУ

3.1 Ідейне наповнення та технічні засоби вираження у фільмах Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці

Російський кінокритик Лариса Малюкова за круглим столом від журналу «Мистецтво кіно», який присвячений проблемам модернізації кіноіндустрії в пострадянському просторі 90-х, говорить про особливості тогочасної кіномови. «Кіно в 90-х розвивалось як пластична кіномова. Кожен режисер того часу, для прикладу, від «Облако рай» Миколая Достая до картин Германа, вони всі займались пошуком того, як за допомогою кінематографа відрефлексувати на цю епоху/час, в якій вони творять. В 90-х режисери мали можливість зняти якщо не свої найкращі, то свої найдивніші картини» [8].

На епоху 90-х припала активна діяльність і Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці. Простір для експериментів був можливістю виробити власний стиль, розповісти історії свого народу по-новому.

Сергій Сельянов називає фільми Балабанова кіноенциклопедією 90-х: «Після «Трофима» (1995) з'явився «Брат» (1997). Фільм, який зараз прийнято згадувати лише як культовий або легендарний. По суті, «Брат» став межею – відліком нового часу і нового кіно. Балабанов так чітко вловив те, що відбувається з країною і з її людьми, що створив справжню кіноенциклопедію життя 90-х» [17].

Американський режисер Тім Бертон (реж. «Едвард Руки-Ножиці», «Велика риба», «Чарлі та шоколадна фабрика») впевнений, що з разу в раз режисер знімає одні й ті самі фільми. «Ми ті, хто ми є – наша особистість формується у дитинстві, тому ми постійно проганяємо через себе одні й ті ж думки. Це про всіх людей і особливо про всіх митців. Яку б ви не вибрали тему, ви завжди повернетесь до неї, тільки кожен раз під іншим кутом» [43, с. 124].

Цю гіпотезу підтверджують слова і самого Еміра Кустуріці: «Очевидно, що моє дитинство на вулицях Сараєво, наповнене постійними зустрічами,

спілкуванням, енергією та допитливістю, вплинуло на мою манеру знімати кіно» [43, с. 206]. У фільмах Кустуріци («Чорна кішка, білий кіт», «Час циган», «Життя як диво» та ін.) як і у Балабанова, постійно змінюються імена та сюжети, але запропоновані обставини фактично залишаються тими самими. Наприклад, у випадку з Балабановим, фільми «Брат» і «Брат-2», «Піджмурки», «Я теж хочу» відбуваються в бандитській атмосфері або частково висвітлюють її сторони. У картинах «Про виродків та людей», «Брат», «Брат-2», «Піджмурки» всюди присутня з атмосферою і постать Віктора Сухорукова, що детальніше розглянемо далі.

У фільмографії Олексія Балабанова існує певна цілісність, яка у різних проявах підтверджувала позицію режисера. Досліджувавши життя Балабанова та створивши бріколаж його історій, Фредерік Уайт зміг дійти висновку, що його творчість можна класифікувати як «кіно про кіно» [44, с. 22].

Ідеї, що транслиються за допомогою телебачення та кінематографа, поглибили моральну порожнечу і звірство безбожного суспільства, яке настільки легко піддається на обіцяні дива, таємниці і владність, яку роздає російський авторитаризм. Балабанівське «кіно про кіно» служило постійним нагадуванням про те, що симулякром російської реальності був, по суті, візуальний текст, який надходив через ЗМІ; у кожному фільмі режисер виступав з соціальною і політичною критикою пострадянського суспільства, описуючи його як профанну нереальність, позбавлену цінностей.

Аналізуючи фільм, можна легко виокремити видимі компоненти його цілісності, і важче пояснити, якими елементами викликана сама атмосферність картини. Відчуття присутності камери у фільмах Балабанова має на меті не дати глядачам забути, що вони переглядають фільм. Балабанов робить камеру рухомою, щоб не обманювати глядача своєю реальністю, і таким чином не притягувати до моралізаторства, повчань та просувань власних істин. Балабанов казав: «Кіно стало дзеркалом, яке відображає те, що відбувається у світі» [44, с. 11].

Фредерік Уайт доходить висновку, що Балабанов навмисне зображає сучасні технології, аби наголосити, що суспільство може бути технічно розвиненим, але духовно та фізично виродженим. Чи то симуляція 1890-х або 1990-х, його критика залишається актуальною, оскільки російська національна патологія так і не була вилікувана [44, с. 9].

У фіналі балабанівської версії «Морфій» головний герой здійснює самогубство, перебуваючи у кінотеатрі. Доктор Поляков заходить в сінематограф, щоб вколоти собі останню дозу морфію, подивитися «Роман з контрабасом» і накласти на себе руки. «Кінотеатр – місце, де мораль відсутня, а реальність фальшива, де стикаються капіталізм і естетична вразливість, де задовільняються інтимні потреби масової аудиторії, що складається з замурзаних робочих («Морфій») або мастурбуючих дегенератів («Про виродків і людей») – Йоган дивиться порнофільм за участю Лізи, перш ніж ступити на лід, що пливе по річці» [44, с. 17].

У Балабанова відеозйомка чи фотографія в фільму є не лише засобом створення картини, а й її елементом в кадрі. Особливим прикладом є фільм «Про виродків і людей». Балабанівський пастиш (імітація стилю певного автора чи напрямку) російських порнографів епохи декадансу канібалізує сучасні технології фотографії та кінематографа, щоб скласти з наявних елементів постмодерністську картину одвічної російської патології і дегенерації в пострадянському суспільстві.

За сюжетом фільму «Про виродків та людей» пан Йоган одержимий порнографічними фото і хоче заробляти, знімаючи порнографічні сюжети. У роботі над цією картиною цікаво проглядаються відносини Балабанова з акторами. Головні ролі зіграли Сергій Маковецький і Віктор Сухоруков – вони і раніше працювали з режисером. В інтерв'ю Юрію Дудю Сергій Сельянов згадував: «Льоша з акторами не те що не розмовляв. Він не репетирував. Він бачив людину і розумів, підходить вона йому для фільму чи ні. Головною його

реплікою була «перетопив». Значить переграв. Він говорив акторам: «Не грай». Чи не грай і все» [10].

Постійна або регулярна співпраця з одними і тими самими акторами є характерною для успішних режисерів та класифікується як режисерський прийом. Такі фільми звичайно вимагають більше роботи, адже актору доводиться виконувати роль зовсім іншого персонажа, ніж його пам'ятають глядачі з попередньої картини. Проте, особливістю такої співпраці є двостороннє розуміння можливостей режисера-актора, на які вони, з досвіду, можуть розраховувати. Зазвичай акторів можна класифікувати за типажами та запрошувати відповідно до стилю зйомки. А так як режисерам здебільшого притаманна робота в одному або на перетині двох-трьох стилів, то співпраця з улюбленими акторами є значною перевагою в роботі та її результаті.

Для створення своїх картин цей прийом застосовує багато режисерів. Серед них дуети Педро Альмадовар – Пенелопа Круз, Федеріко Фелліні – Джульєта Мазіна, Альфред Гічкок – Джеймс Стюарт, Крістоф Оноре – Луї Гаррель та інші. Наприклад, акторами-талісманами Мартіна Скорсезе можна назвати Роберто Де Ніро («Таксист», «Злі вулиці», «Король комедії», «Казино», «Круті хлопці») та Леонардо Ді Капріо («Вовк з Уолл-стріт», «Відступники», «Острів проклятих»).

Аналогічними акторами-талісманами для Балабанова був Віктор Сухоруков та Сергій Бодров. Кажуть, для Еміра Кустуріци талісманом був Джонні Депп, хоч ми і не бачимо його в більшості робіт режисера, лише в «Аризонській мрії» (1993).

Також Вес Андерсон любить залучати у знімальний процес тих самих людей: актори, знімальна група, інші працівники кіно, зокрема брати Вілсони, Білл Мюррей, Вілльєм Дефо та інші. Вес Андерсон регулярно співпрацює зі сценаристом Ноа Баумбахом, разом з яким він написав сценарії фільмів «Водне життя зі Стівом Зіссу» і «Фантастичний містер Фокс».

Для балабанівського кінематографа характерно зображати людські трагедії повсякденності, висвітлюючи історії бандитів, музикантів, просто знедолених чи мешканців Якутії, які мають такі самі проблеми та почуття, як і люди з великих міст. У фільмах Балабанова часто присутні етнографічні мотиви, до яких можна зарахувати життя в юртах серед холодних зим нечисленних представників сибірського народу («Ріка») так і святкування дня ВДВ («Мені не боляче»),

Герої Балабанова це сучасні герої Достоєвського, яких попри гнітючі зовнішні обставини цікавлять відповіді на екзистенційні питання, які прагнуть щастя і готові за ним на край світу йти («Я теж хочу»). Персонажів Балабанова можна вважати уособленням російського менталітету.

Що стосується касовості та її впливу на стилістику режисера, то зазначимо, що в житті Балабанова довгий час працювала схема: *знімати касове кіно («Брат») для масової аудиторії, щоб мати потім можливість зняти фестивалний фільм («Про виродків і людей») для себе*. Він відповів, що ця схема перестала працювати. Проте, у 2005-у режисер зрозумів, що маргінальне кіно у Росії абсолютно не потрібне. «Знімати фільми для себе я вже не має сенсу, бо в кінотеатри ходять люди до двадцяти п'яти років, вони головні глядачі. Тому і фільми варто знімати ті, на які піде молодь» [35].

Змінивши схему своєї роботи, Балабанов у глибині душі гостро усвідомлював бінарну опозицію між сакральним і профанним – особливо при зйомці своїх пізніх картин. Його метадокументальні фільми покликані були викрити моральну порожнечу та нелюдність суспільства, яке позбавлено святинь, та в якому панує всюдозволеність.

«Якщо ви ніколи не бачили жодної його картини, попробуйте уявити собі щось середнє між циганським цирком та сеансом магії та чарівництв – в цьому і є родзинка югославського режисера, він це робить», – так починає знайомство з Еміром Кустурицею Лоран Тіран на сторінках своєї книги «Професія режисер» [43, с. 205]. Еміра Кустурицу характеризують як людину з містичною та дикою слов'янською душею, якою керує строгий і точний розум.

На уявлення Еміра Кустуріці про кіно вплинули Жан Ренуар та Федеріко Фелліні, з чією творчістю Кустуріцу неодноразово пізніше будуть порівнювати. Вершину майстерності, на думку Кустуріці, Жан Ренуар досягнув у фільмі «Правила гри». Саме кадри з цього фільму допомогли Кустуріці виробити ритм його подальшої режисури, які він описав так: «З кадрами, які не надто короткі і не надто затягнуті, завжди адаптовані під людське бачення, з багатим візуальним наповненням та глибиною кадру» [43, с. 207]. Знімаючи навіть крупні плани, Емір Кустуріца приділяв велику увагу тому, що відбувається на задньому плані, бо вважав, що обличчя з переднього плану завжди пов'язане з фоном.

Крім Жана Ренуара на Кустуріцу сильно вплинуло італійське кіно Федеріко Фелліні, а саме – єдність естетики з середземноморським світосприйняттям, яке робить ці фільми захоплюючими, живими і подібними на циркові вистави, – зазначає режисер в інтерв'ю [43, с. 207].

У Андрія Тарковського є улюблені прийоми, створені та властиві тільки його фільмам. Вони медитативні по своїй суті дуже особисті за емоційним змістом. «Вода, в різних іпостасях і формах: дощ, який ллється зверху вниз і знизу вгору; річка, що повільно тече і змінює предмети; водорості в воді; сніг, подібний на дощ, що падає через купол храму; вітер, що ворухить траву і крони дерев» [12, с. 219]. Як зазначає і сам Кустуріца, для нього головне – впевнитися, що у фільмі є все, що потрібно йому особисто; тому в його фільмах завжди є люди, що літають у повітрі, весілля та оркестри [43, с. 207]. А «художнє рішення приймається згідно з логікою, мораллю та інстинктом. Я завжди керуюсь останнім, хоча й розумію, що у цьому випадку краще було б керуватись логікою. В будь-якому випадку, не доводиться говорити про якусь кінограматику. Або ж їх просто тисячі – у кожного режисера своя» [43, с. 210].

Особливістю фільмів Кустуріці є оркестр. Він може з'явитися у будь-якому кадрі, може суперечити логіці, може їй сприяти; може відповідати тому, що бачимо на екрані, а може почати звучати задовго до появи. Але найчастіше оркестр у фільмах Кустуріці видно. І ця організована група людей з музичними

інструментами сміливо заповнює задній план, на якому зображення не менш важливо.

Оркестр у фільмах Кустуріци буває кардинально протилежний до «Догми 95», чи навпаки її підтримує, хоч сам Кустуріца ніколи не був і не є її учасником. «Догму 95» заснували данські режисери у 1995 році, щоб дотримуватися спільних правил при творенні кіно (що нагадує «Кодекс Хейса»). Одним з цих правил є: «Музичний супровід не повинен відбуватися окремо від зображення. Джерело музики (програвач чи радіо – у випадку *Кустуріци живий оркестр*) повинні бути в кадрі, без цього використовувати музику не можна» [43, 218]. І часто виглядає, що Кустуріца цілком би міг бути гідним учасником цієї організації.

У фільмі «Заповіт» режисер використовує *«поліекран»*, технічний прийом поєднання в одному кадрі різних зображень – в телевізорі, в перископі, власне, в кадрі. В результаті глядач спостерігає просторове суміщення країн і конфлікти ідеологій, поколінь, політичних пристрастей, а також те звичайне життя, яка повсякденно оточує героїв фільму [12, с. 216].

Отже, у режисерській стилістиці обох режисерів є сформовані акценти, які вони розставляють у своїх фільмах. Особливі обставини для їхньої діяльності створили 90-ті – розпад СРСР та зникнення Югославії. Тож в цей період великих змін у їхній фільмографії з'явилося найцікавіше кіно. На цілісність та змістовність картин впливає робота з власним або чужим сценарієм, постійний акторський склад (для головних ролей) та співпраця з однією знімальною групою, як-от оператор Олексій Астахов для фільмів Балабанова та Горан Брегович – композитор фільмів Кустуріци. Для Еміра Кустуріци характерно працювати з великою кількістю акторів, натомість Олексій Балабанов концентрується на історіях індивідуальностей, шукаючи відповіді на достоевські питання.

3.2. Порівняння режисерської стилістики обраних режисерів та їхній відгомін у сучасному українському кінематографі

Дружина Олексія Балабанова, Надія Васильєва, розповідала, що він ледь не щоранку прокидався з ідеєю для нового фільму, а його сценарії могли містити всього лиш 14-17 сторінок.

«Існують два типи режисерів: ті, хто знають і розуміють правду, яку вони хочуть розповісти світу, і ті, хто не до кінця впевнений у тому, що є відповіддю, і шукають її за допомогою своїх робіт», – ділиться Сідні Поллак (реж. «Єремія Джонсон», «Три дні Кондора») [43, с. 34].

Про творчі пошуки говорить і Емір Кустуріца: «Як режисер, я виявив, що маю низку елементів, які можу поєднувати наче мозаїку, поки не появиться іскра, яка пожвавить сцену. В цьому є щось від музики: коли використовуєш різні звуки, стараючись створити мелодію. Так і намагаюся: створити мелодичну асоціацію у свідомості глядача, а не просто зробити якийсь посил» [43, с. 208].

Проаналізувавши фільми Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци (Див. Дод. № 1), ми виділили низку спільних та відмінних методів створення фільму. Так як режисер чітко знає або лише починає на знімальному майданчику пошуки того, що хоче бачити в кадрі, так і фільм можна знімати за власним або чужим сценарієм.

Відмінне. Відмінність методів роботи режисерів починається на етапі *сценаріїв*. Олексій Балабанов є сценаристом всіх своїх фільмів, окрім трьох – «Морфій» за сценарієм Сергія Бодрова та два фільми, якими Сергій Сельянов намагався Балабанова повернути до життя після смерті Сергія Бодрова – «Піджмурки» та «Мені не боляче».

Емір Кустуріца вірить, що у фільмі з'являється більше свободи, коли його від задуму до реалізації режисер творить самостійно. Проте, у його режисерській кар'єрі більше адаптованих сценаріїв, аніж написано власних. Та це не стало на заваді, щоб його фільми виглядали через те менш цікавими чи оригінальними. Режисер в процесі знімання додає стільки свого, що з'являється майже новий

сценарій. Кустуріца вважає, що сценарій – це лише фундамент, на якому можна побудувати будь-яку будівлю фільму. І на цьому не варто зациклюватися, адже на цілісність фільму впливає багато робочих обставин [43, с. 209].

Відмінним також є підхід до *роботи з акторами*. Олексій Балабанов любив працювати з вибраним колом своїх людей, міг не проводити навіть проби, вибираючи акторів інтуїтивно. Балабанов часто працював зі своїми акторами-талісманами Віктором Сухоруковим та Сергієм Бодровим.

Особливістю творчого методу та естетики Еміра Кустуріци є його робота з непрофесійними акторами, використання у фільмах місцевого діалекту, а також прихильність до масових сцен – весіль, свят, гулянь (як у фільмах Параджанова). З найперших своїх робіт Емір Кустуріца відомий як автор, опозиційний офіційній культурі, його ідеологію часто визначають як підривну та радикальну [33, с. 15]. На контрасті до непрофесійного акторського складу, Кустуріца залучав у свої фільми акторів такого масштабу як Джонні Депп та Моніка Белуччі.

У Олексія Балабанова було дивне бачення щодо *озвучки* фільмів. Більшість його акторів переозвучували інші актори або навіть сам Балабанов. Емір Кустуріца навпаки використовував справжні голоси акторів, навіть з Джонні Деппом зробив англomовний фільм «Аризонська мрія».

Спільне. Важливим елементом фільмів Балабанова і Кустуріци є прийом «кіно в кіно». Для порівняння візьмемо два фільми «Життя як диво» Кустуріци та «Я теж хочу» Балабанова. У першому режисер залишає видимим у кадрі телевізор, акцентуючи на інших речах у кімнаті, головну інформацію з телевізора глядач отримую за допомогою звуку. Розфокусоване зображення, яке миготить на екрані телевізора, говорить про його неважливість. Натомість Балабанов подає сюжет з телевізійних новин у форматі звичайного кадру фільму, відділяючи лише інший кольором. Зі сцени новин він робить перехід у заклад, в якому є телевізор, по якому ці новини і транслюються. Таким чином Балабанов поєднує між собою дві сюжетні лінії.

Обидва режисери з'являлися на екранах у своїх картинах як актори. Олексій Балабанов у фільмі «Трофим» та «Я теж хочу». На роль режисера, який помирає біля дзвіниці, Олексій Балабанов хотів запросити якогось відомого режисера, проте, подумав, що це буде якось негарно у відношенні до режисера. Тому сам зіграв цю епізодичну роль на дві репліки та смертельне падіння. Емір Кустуріца зіграв три ролі у своїх фільмах – «Аризонська мрія», «Андеграунд», «Любов та війна» (головну роль) та ще у 26 картинах інших режисерів.

Режисер повинен вміти логічно вибудувати переходи між сценами за допомогою звуків, контрастів, збігів предметів у суміжних кадрах. При дефіциті рішень та прийомів на екрані з'являється слайд з написом, який відділяє певний період чи несе певну інформацію.

Цей прийом ми зустрічаємо у фільмах як Олексія Балабанова, так і Еміра Кустуріци. Російський режисер вставляє чорний екран з білим написом у фільмах «Морфій» та «Ріка», проте, стилістично обумовлено цей прийом лише в першому фільмі. Адже фільм «Ріка» через автокатастрофу частини знімальної групи (з Балабановим) та смерть головної героїні був не завершений.

Монтаж за допомогою вставних слайдів та з використанням закадрового голосу буває єдиним випадком надання зрозумілості картині. Хоч сам по собі цей прийом показує прогалини у можливостях візуально зобразити сказане. Український кінорежисер Юрій Терещенко вважає, що цей засіб показує неспроможність режисера придумати творче рішення для сцени, а тому спонукає його до спрощення у вигляді використання закадрового голосу.

У фільмі Еміра Кустуріци «Андеграунд» також є вставні слайди-назви, які умовно розподіляють суцільну історію фільму на окремі епізоди. Часто вони обумовлені зміною часу, початком нового періоду. На думку Бориса Ейхенбаума, прийоми асоціювання частин періоду і є основна стилістичною проблемою монтажу [14, с.34].

У Олексія Балабанова навіть була ідея *спільного* з Еміром Кустуріцею *проєкту*. За планом фільм про молодість Йосипа Сталіна взагалі мав бути одним

з наймасштабніших проєктів Балабанова. Ідея ця з'явилася у режисера близько 2012 року – саме тоді він прочитав книгу історика з Великобританії Саймона Монтефіоре «Молодий Сталін». Монографія справила на Балабанова сильне враження, і режисер почав досліджувати юність Йосипа Джугашвілі, зайнявшись пошуком невідомих фактів про його молодості. У картині він хотів показати майбутнього залізного вождя як бандита, грабіжника і «зłodія в законі».

Балабанов з Кустуріцею познайомилися на фестивалі «Кюстендорф». Чутки про спільну роботу Балабанова і Кустуріци стали набирати обертів, однак їх заперечив сербський режисер. Він заявив, що проєкт виходить занадто політизованим, що йому аж ніяк не до душі. Крім того, Кустуріца зазначив: він звик розповідати про те, що любить. А особистість Сталіна особливої любові в ньому не пробуджувала. Відмова сербського колеги від співпраці, втім, не перешкодила планам Балабанова [15].

Попри відмінність у *політичних поглядах*, Кустуріца був хорошої думки про Балабанова. Його улюбленим фільмом російського режисера був «Брат», Кустуріца це пояснював тим, що Балабанову вдалось саме в цій картині узагальнити все, що він думав про кінематограф. Загалом, сербський режисер вважав, що період російського кіно, в якому на той час працював Балабанов, стрімко розвивається за голлівудськими законами ринку. А Балабанова, з його особливою кіномовою та піднесеністю, цьому протистояв [11].

Спільним у режисерів є зневаження діалогів. Кустуріца не визнає вираження емоцій через діалог, ставлячи текст у фільмі на другий план, надає перевагу руху в кадрі. У фільмі «Чорна кішка, білий кіт» є сцена, в якій два актори обмінюються гумовими кільцями і клянуться один одному в коханні. Кустуріца знімав її так, щоб камера крутилась навкруги разом з цим кільцем. Для нього такий круговий рух (на ідеальній геометрії круга взагалі побудований світ) камери куди важливіший за всі сказані героями слів. [43, с. 208].

Діалоги персонажів Балабанова також не завжди мають значення, тому режисер часто використовує у своїх фільмах дуже гучну музику, що

перешкоджає ці розмови чути. Приклади таких шумних сцен особливо помітні в останньому завершеному режисером фільмі «Я теж хочу». Спершу це може викликати певне роздратування у глядача; створюється дилема – збільшити гучність і почути розмову чи змиритися з задумом автора і прийняти цей прийом. Його мета очевидна – показати, що така розмова не має великого значення, як і більшість розмов, які люди говорять, лиш би говорити. Музика має більше сенсу, вона більше розповідає про життя, ніж це роблять самі люди.

Девід Лінч вважає, що звук наполовину визначає силу фільму. «З одного боку, у вас є зображення, а з іншого – звук, і якщо все правильно поєднати, цілісність буде більш вражаючою, ніж складові по-окремо» [43, с. 153].

«У нього всі фільми про любов», – повторювала дружина Балабанова Надія Васильєва. Катерина Кирилівна у фільмі «Про виродків та людей», будучи сліпою, полюбила страшного, руйнівного чоловіка; також закоханість Іогана в Лізу ще відгукуватиметься в картинах «Мені не боляче» та «Вантаж 200» [25, с. 69].

Емір Кустуріца ще в юності запитував: «– Дядьку Шибо, партизанські фільми я шаную, але чому в нашій країні ніхто не зніме доброго справжнього любовного кіно? – Та чекають, поки ти закінчиш кіноакадемію! – відповідав Шибо. – Як же ж я буду режисером? – Нема нічого важкого, навчишся всього потроху, ні в чому не є фахівцем, усе знаєш, але нічого не знаєш досконало» [26, с. 105]. Тож ставши режисером, Кустуріца першим ділом почав заповнювати цю нішу сербського кінематографа.

Більшість фільмів Кустуріци зняті у жанрі комедії або у поєднанні із комедійним жанром, і у кожному, попри воєнну чи індивідуалістичну тематику, у центрі сюжету є любовна історія.

Елементи режисури Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци в українському сучасному кінематографі

В українському кінематографі з'являється всі більше нових облич, які викликають зацікавлення аудиторії. За 2019 рік глядачам представили 19

українських документальних та ігрових стрічок, які поступово відроджують віру в українське кіно. Серед цих фільмів є «Додому» Нарімана Алієва, «Мої думки тихі» Антоніо Лукіча, «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго» Надії Парфан, «Людина з табуретом» Ярослава Попова, «Тато мамин брат» Вадима Ількова, «Вулкан» Романа Бондарчука. У 2020 році на фестивалі документального кіно Docudays показали фільм Ірини Цілик «Земля блакитна ніби апельсин».

Також цього року телебачення приємно здивувало серіалом «Спіймати Кайдаша», персонажі якого немовби вийшли з картин Кустуріци та Балабанова одночасно. В атмосфері українського села сьогодні звучить радянський відгомін, сповнений стереотипності, бідності та зі збереженою моделлю поведінки, яку ще Іван Нечуй-Левицький описав наприкінці ХІХ століття. Сні, які бачить Омелько Кайдаш мають характер магічного реалізму, з яким так професійно працює Емір Кустуріца. Сільське життя, сповнене тварин та цікавих відносин між людьми сербський режисер зобразив у «Життя як диво», «Чорна кішка, білий кіт», «Любов та війна» та інших своїх картинах.

У відносинах, які вибудовуються між Мелашкою та її коханцем з Донецька простежується щось балабанівське. Дорога чорна машина, «діла», які він рішає, – такий собі «Брат» чи «Піджмурки» може бути частиною його біографії.

Ще однією визначною картиною 2019-го є фільм «Мої думки тихі», який у прокаті був 2 місяці і його подивилась рекордна, як на українського глядача, кількість людей. Тут теж присутній Балабанов з усім його горем та Кустуріца з усім його сміхом. Те, що ми знайшли в проаналізованих фільмах обраних режисерів, відголоском чуємо у роботі Антоніо Лукіча. Мама головного персонажа у «Мої думки тихі» типаж мами Ядранки із «Життя як диво». В українському фільмі більше акцентується на індивідуальній екзистенційності простих людей в той час, як у Кустуріци вони більше є частиною загального механізму. Осередок «Моїх думок тихих» подібний до світу, в якому могли б жити балабанівські Міша, Тата, Аля та Олег з фільму «Мені не боляче».

У дореволюційному настрої українського кіно активно простежувались балабанівські настрої. Після епохи фільмів Майдану кіно стало яскравішим. У 2015 році вийшов комедійно-драматичний фільм українського режисера Івана Кравчишина «Політ золотої мушки». Кінокритик Лесь Якимчук назвав стрічку «нашим, своїм Кустуріцею». Сам Іван Кравчишин визнає, що у фільмі присутні елементи Кустуріца-style, проте, його сценарій був написаний ще до появи постаті Кустуріци в знаменитих колах.

Ще один український фільм 2018-го року порівнюють з творчістю Кустуріци. «Вулкан» Бондарчука містить елементи «Андеграунду» Кустуріци. У виданні The Hollywood Reporter написали, що в стрічці присутні «нотки похмурого абсурдизму Девіда Лінча, а також деякі приємні карнавальні інтерлюдії, що нагадують Федеріко Фелліні, Еміра Кустуріцу та навіть Веса Андерсона» [52].

Сучасні відголоски Балабанова можна побачити у фільмі Сергія Лозниці «Донбас». Попри різні національності, думки та погляди, а тим більше конфлікти та бідність на території держав, певні риси менталітету є спільними для представників колишнього СРСР. Фільм «Донбас» Сергія Лозниці слугує підтвердженням частини цієї реальності. У картині події відбуваються на Сході країни, але все-таки вона про українців, що проживають на території України.

За даними Української кіноакадемії з 2006 по 2010 в українському прокаті було всього лиш 2-3 фільми, у 2011 – жодного українського фільму не вийшло у прокат. Останнє десятиліття триває так званий Ренесанс українського кіно. За цей час в український прокат вийшло понад 100 фільмів, тож тепер вдосконалювати потрібно лише якість. А для того, щоб її покращити, варто вчитися у визнаних режисерів.

Висновки до розділу

Отже, в цьому розділі ми визначили та зіставили методи режисерської стилістики, якими вирізняються фільми Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци. Простежили спільні та відмінні тенденції їхньої режисерської роботи. Режисери

розповідали свої історії в один і той самий час, виражались за допомогою летючих риб та людей, що притаманно жанру магічного реалізму у роботах Кустуріци, та бандитів, музикантів, маргіналів та повій, чії історії розказував Балабанов. Попри контрастне забарвлення фільмів та кардинально протилежних настроїв самих персонажів, режисери говорили про одне і те саме: людські проблеми, мрії, прагнення, любов та світ, який задає запропоновані обставини для дії в цих чотирьох вимірах.

Ми дійшли висновку, що режисера робить унікальним його бачення світу, вміння помічати стан душі багатьох і виразити його в одному персонажі. А також ми простежили тематику фільмів Балабанова та Кустуріци у роботах сучасних українських режисерів.

ВИСНОВКИ

Дослідження режисерської стилістики Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци потребувало попередньої роботи з матеріалами історії кінематографа. Для заглиблення у контекст питання жанру та особливостей режисерських прийомів фільму ми застосували культурно-історичний метод та метод збору інформації. Безпосередньо для аналізу кінотекстів був використаний метод стилістичного аналізу. Основною методологією у практичній частині нашої роботи був метод інтерпретації. Проаналізувавши зовнішні прояви режисерських прийомів ми визначили внутрішній посил актора, який був закладений в кінотекст.

Для правильного користування кінотермінологією під час написання цієї магістерської роботи ми з'ясували термінологічне поле та дали визначення основним термінам, з якими працювали у роботі. Ми ознайомились з визначеннями «стиль», «стилістика», «режисура» та склали синонімічний ряд для уникнення тавтологій під час написання роботи: *фільм – кіно – кінематограф – кінопродукт – кіномова – кінотекст – кіноіндустрія – кінопродукція – кіноробота – стрічка – кінострічка – кінокартина – картина – кіномова*. Ми сформулювали різницю між поняттями «стиль», який включає всі аспекти творення фільму: звук, сценографію, діалоги, операторську роботу, монтаж чи навіть режисерську позицію, та «стилістика», яка, попри притаманні стилю речі, може змінювати персонажів, сюжет та переписати фінал у залежності від режисерського почерку. Стиль є близьким за значенням до манери, що так само має певну схему та піддається класифікації. А режисерською стилістикою є синтез концепції твору разом з його візуальним рядом. Також стилістика є більш відчуттєвим поняттям, якому притаманний певний настрій фільму та риси, що допомагають ідентифікувати фільм з режисером.

Головні мотиви фільму визначаються за допомогою жанру. Жанр, як і стиль, передбачає наявність умовних схем, в межах яких розвиватиметься сюжет. Заглибившись в історію кінематографа, а саме – в історію становлення ігрового

кіно – дізнаємось, що з 1907 року Девід Гріффіт перетворив ігрове кіно з модної розваги на новий вид мистецтва. З Гріффіта розпочалась у Голлівуді ера німого кіно, в якій почали виокремлюватися жанри кіно. Кінотеатри прагнули залучити якнайбільше відвідувачів, тож фільми випускали наперед визначені тематики, які були знайомі та зрозумілі для глядачів. Найпопулярнішими жанрами на початках становлення голлівудської кіноіндустрії були комедії, мелодрами, детективи, фільми жахів, вестерни або пригодницькі фільми. Присутність жанрової класифікації служить вектором напрямку нарративного розвитку для режисерів, яким звужує фокус діяльності при створенні фільму.

У середині ХХ століття паралельно з розвитком жанру фільм-нуар та піком фільмів на воєнну тематику у Європі з'являється поняття інтелектуального кіно. Цей напрям фільму ще називають авторським кіном, у якого є низка піджанрів. До близьких за значенням до авторського кіно зараховують арт-хаус, інтелектуальне кіно, альтернативне та експериментальне кіно. Вони є різними гранями ширшого за них поняття авторського кіно. Такий кінематограф не має матеріальної мети, а його режисери? керуються цілями? частіше керуються висвітленням глибоких екзистенційних питань та внутрішніх проблем людини.

Існує стереотип про малобюджетність авторського кіна, проте, це не є його обов'язковим критерієм. Адже творцями авторських фільмів були А. Гічкок, Л. Бунюель, С. Ейзенштейн, О. Довженко, І. Бергман, П. Альмодовар, М. Антоніоні, Дж. Джармуш, С. Кубрик, Д. Лінча, К. Муратова, Р. Поланскі, А. Тарковський, Ф. Фелліні, чії роботи досягли світового визнання. До цього списку творців зараховують Еміра Кустуріцу та ранні фільми Олексія Балабанова.

За кінокритиком С.Тарасенко, до критеріїв визначення великих режисерів належить історичний вплив, задання тренду, фестивальна історія, рейтинги, скандальність чи культовість фільмів режисера. Покладаючись на цю класифікацію, ми розглянули низку великих режисерів, чії режисерські прийоми нам зустрічались у фільмах Еміра Кустуріци та Олексія Балабанова. До великих

режисерів належать Федеріко Фелліні, Мартін Скорсезе, Андрій Тарковський, Абель Ганс, Альфред Гічкок та інші.

Фільм є своєрідним посланням від режисера, яке передається за допомогою участі всієї знімальної групи – кіноакторів, автора сценарію, художника-постановника, оператора, монтажера. Для того, аби зрозуміти це послання, глядачу потрібно знати мову, якою промовляє кінематограф. Сам фільм є відповідником тексту, а одиницею цього кінотексту є кадр. Сукупність кадрів утворює кінофразу, яка визначає стилістичне значення планів та ракурсів. Для структурного поєднання відзнятих кадрів у цілісну картину чи, для початку, кінофразу використовують монтаж. Літературознавець Бориса Ейхенбаум наголошує, що послідовність кадрів вимагає смислового зчеплення за принципом просторово-часової безперервності. Взагалі, кіно має створювати своєрідну ілюзію безперервності, тобто на екрані рух простору і часу має бути правильно побудованим, щоб у глядача не виникало відчуття перерваності наративу. Тож цю цілісність створюють за допомогою двох родів темпів: дії та монтажу. Схрещення цих двох темпів утворює кіночас.

Ознайомившись з побудовою кінорозповіді, ми перейшли до прикладів застосування режисерських прийомів, які стосуються різних аспектів кінонарративу. Поглиблено працював зі світлом та тінями Джозеф фон Стернберг, зйомкою кадрів у дзеркалі чи підіймання сходами у багатьох сценах найкраще володів Альфред Гічкок, специфічним кадруванням вирізняється Вонг Карвай, оригінальність музичного супроводу відомий Емір Кустуріца, у симетричній композиційності мізансцен найкращим вважається Вес Андерсон. Більше прикладів професійної майстерності ми навели у тілі роботи та з'ясували вагомість різних дій у знімальному процесі, визначивши їхній вплив на цілісність картини.

Переглянувши низку фільмів та проаналізувавши режисерський внесок в цілісну картину історії, ми дійшли висновку, що режисерські прийоми є одними з ключових елементів побудови наративу фільму, як з технічної, так і з ідейної

сторони. Прийоми є інструментом візуалізації посилу, який режисер хоче донести глядачам. Інколи оригінальний спосіб подачі може яскравіше зберегтися у пам'яті, аніж сам сюжет історії. За цим самим принципом легко вирізнити роботи одного геніального режисера з-поміж інших. Незалежно від наших симпатій чи антипатій, неможливо сплутати фільм Девіда Лінча з фільмом Квентіна Тарантіно. На підставі стилістичних відмінностей можна відрізнити роботи одного режисера від інших, попри екранізації навіть на спільну тематику.

Досліджуючи творчість Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци ми вибрали для аналізу перелік фільмів, який зумовлений хронологічними межами з часу розпаду Радянського Союзу та близького зникнення Югославії до останнього фільму Олексія Балабанова – «Я теж хочу» (2012). Ця картина тематично перегукується із фільмом Еміра Кустуріци «Заповіт» (2007), що надається до зіставлення цих фільмів. Спільність актуальних тем проглядається як у назвах фільмів, так і у деяких прийомах побудови кінонарративу.

На фільми, які ми аналізували, безумовно вплинула епоха та середовище, у якому відбувалось становлення Олексія Балабанова та Еміра Кустуріци як режисерів. Історії Балабанова були проявом його політичної та життєвої позиції. Балабанов зображав персонажів своїх фільмів настільки крізь призму власного бачення світу, що глядач повірив, що цей світ саме такий. Творчому росту Балабанова допомагала його знімальна група, серед якої були близькі йому по духу люди. Серед таких – друга дружина Олексія Балабанова – художниця з костюмів Надія Васильєва, режисер Сергій Сельянов, з яким спільно заснували кінокомпанію «СТВ», на якій потім знімались всі фільми Балабанова, актори Сергій Бодров та Віктор Сухоруков, який навіть мешкав з Балабановим у одній квартирі. Трагічний життєвий шлях Олексія Балабанова не дозволив реалізувати йому останні починання, тож попри насичену фільмографію, у режисера залишився недописаний сценарій фільму «Мій брат помер», не втілений проєкт про молодість Сталіна та, напевне, сценарії, які мали шанс стати культовими для XXI століття, як «Брат» для XX.

Життєвий шлях Еміра Кустуріці, особливо у момент зникнення Югославії, допоміг йому сформувати унікальне світобачення та доповнити його магічним реалізмом. Його фільми, сповнені циганських банкетів, весіль, спроб людського польоту та магічних деталей у повсякденні, виробили навіть окремий Кустуріца-style. Кінонаративи Еміра Кустуріці завжди доповнені присутністю оркестру та масовими сценами, у яких активно залучені тварини. Особливість його режисерського стилю раптово принесла Кустуріці популярність та десяток нагород на кінофестивалях. У 90-х його ставили в порівняння з Квентіном Тарантіно, – обидва режисери були лідерами у списку режисерів ХХІ століття. Їм спільно притаманна схильність робити дуже емоційною кульмінаційну частину фільму, сповнюючи перестрілками, погонями та хаосом. Однакову тенденцію на жорстокість та абсурдність режисерам вдалось обрамити для власного кіновисловлювання. Аналізуючи паралельні починання режисерів, бачимо зовсім різний результат станом на сьогоднішній день. Квентін Тарантіно розвиває свій бренд, щоразу вигадуючи більш божевільні та кроваві сюжетні повороти для нових картин. А Емір Кустуріца після свого панування в нетрях магічного реалізму залишається лише учасником фолк-рок гурту The No Smoking Orchestra.

У своїх картинах Олексію Балабанову та Еміру Кустуріці вдалось найкраще зображати те середовище, в якому формувались їхні особистості, що знайшли нові підходи у кінематографі.

Найцікавішим часом для творчості Олексія Балабанова та Еміра Кустуріці були 90-і – початок 2000-х. Їхні найкращі роботи, які ми аналізували в нашому дослідженні – «Аризонська мрія» – «Щасливі дні», «Чорна кішка, білий кіт» – «Про виродків та людей», «Я теж хочу» – «Заповіт» мали не лише паралельну хронологію, а й висловлювалися на спільну тематику.

Ми порівняли режисерські стилістики російського та сербського режисерів, простежили спільні та відмінні тенденції їхньої режисерської роботи. Їхня спільна особливість була відсутністю страху виражатись про світ так, яким він

для них є. І чи це летючі риби та люди в польоті, чи звичайні бандити, музиканти, маргінали та повій, – їхні історії змінюють глядача. А це чи не головна місія кінематографа. Попри відмінне забарвлення фільмів та кардинально протилежні настрої самих персонажів, режисери говорили про одне і те саме: людські проблеми, мрії, прагнення, любов та світ, який задає запропоновані обставини для дії в цих чотирьох вимірах.

Ми дійшли висновку, що режисера робить унікальним його бачення світу, вміння помічати стан душі багатьох і виразити його в одному персонажі. Емір Кустуріца та Олексій Балабанов зуміли це зробити в проаналізованих нами фільмах. Ми простежили тематику фільмів Балабанова та Кустуріци у роботах сучасних українських режисерів. Творчість Олексія Балабанова відгукується у фільмі «Донбас» Сергія Лозниці, а Кустуріца – простежується у «Польоті золотої мушки» Івана Кравчишина та «Вулкані» Романа Бондарчука.

Ренесанс українського кінематографа розпочинає своє друге десятиліття, тож українським режисерам варто звернутись до найкращих світових зразків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Артюх А. Голливуд: новое начало / Анжелика Артюх. – №8 – 16.12.2010. – с. 106-116.
2. Балабанов Алексей Октябрьнович : биография режиссера [Электронный ресурс] – Режим доступа до ст. : <https://www.culture.ru/persons/10147/aleksei-balabanov>
3. Бордмен А. Ілюстрована історія кіно / Адам Олсач Бордмен [пер. з англ. К. Міхаліцина]. – Л. Видавництво Старого Лева (ВСЛ), 2019. – 109 с.
4. Галкін Л. Тяжка рука Кодексу Гейза. Курс «Голлівудський ренесанс» [Електронний ресурс] / Лук'ян Галкін. – №1 – 29.01.2018. – Режим доступа до відео : <https://wisecow.com.ua/kino/golivudskij-renesans/>
5. Гальперин И. О понятиях «стиль» и «стилистика» [Электронный ресурс] / Илья Гальперин. – М., 1973, № 3. – Режим доступа до ст. : <http://www.philology.ru/linguistics1/galperin-73.htm>
6. Генис А. Беккет: поэтика невыносимого [Электронный ресурс] / Александр Генис. – Радио Свобода – 24.01.2003. Режим доступа до ст. : <https://www.svoboda.org/a/24200027.html>
7. Демчук Т. Структурно-семантичний аналіз термінів кіномистецтва в англійській мові / Тетяна Демчук – Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах. – Випуск 33-34. – 2017.
8. Долин А. 90-е: Балабанов, пустые кинотеатры, эпоха VHS. [Электронный ресурс] / Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова. – Лекция от журнала «Искусство кино». – 21.02.2020. – Режим доступа до відео: <https://kinoart.ru/lectures/devyanostye-balabanov-pustye-kinoteatry-epoha-vhs-kruglyy-stol-iskusstva-kino>
9. Домрачева К. Основные стилистические приемы построения кинотекста в фильмах Роберта Земекиса: выпуск. квалиф. работа : спец. 44.03.01 «Педагогическое образование» / К. Домрачева. – Екатеринбург, 2016. – 69 с.

10. Дудь Ю. Балабанов – гениальный русский режиссер [Электронный ресурс] / Юрий Дудь. – YouTube вДудь. – Режим доступа до відео : <https://www.youtube.com/watch?v=2kJoQS5m2WU>
11. Емир Кустурица: «Балабанов с его одухотворенностью противостоял Голливуду» [Электронный ресурс] / Емир Кустурица. – 19.05.2013. – Режим доступа до ст.: <https://iz.ru/news/550554>
12. Ермакова Е. Режиссура как эмоциональный каркас фильма [Электронный ресурс] / Елена Ермакова. – Режим доступа до ст.: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-kak-emotsionalnyy-karkas-filma/viewer>
13. Ефимова М. Киножизнь Мартина Скорсезе [Электронный ресурс] / Марина Ефимова. – Радио Свобода – 8.06.2017. – Режим доступа до ст. : <https://www.svoboda.org/a/28412546.html>
14. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики. «Поэтика кино» под ред. Б.М. Эйхенбаума / Борис Эйхенбаум. – М. Кинопечать Ленинград, 1927
15. Звягинцева М. Алексей Балабанов, неоконченное: фильмы великого режиссёра, которые мы не увидим [Электронный ресурс] / Маргарита Звягинцева. – 25.02.2019. – Режим доступа до ст. : <https://78.ru/articles/2019-02-25/aleksei-balabanov-neokonchennoe-filmi-velikogo-rezhissra-kotorie-mi-ne-uvim>
16. Інфопедія. Театральні виразні засоби [Электронный ресурс] / Інфопедія.– Режим доступа до ст. : <https://infopedia.su/5xa14a.html>
17. Кабанов П. Сергей Сельянов: «Счастье – хотя бы раз в жизни сделать кино, которое нужно твоей стране» [Электронный ресурс] / Пётр Кабанов. – 26.02.2019. – Режим доступа до ст. : <https://www.oblgazeta.ru/culture/movies/41659/>
18. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.
19. Ковалів Ю. Паралельний монтаж : літературознавча енциклопедія у 2 т. / авт.-уклад. Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 : М – Я. – 182 с.

20. Кондратьева М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення [Електронний ресурс] / Марина Кондратьева // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Вип. 7. – Київ : Фенікс, 2010. – с.111 - 114. – Режим доступу до ст.: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2206>
21. Коновалова А. «Счастливые дни» А. Балабанова [Електронний ресурс] / Ангелина Коновалова. – 21.08.2017. – Режим доступу до ст. : <http://www.zebro.ru/schastlivie-dni-balabanova/>
22. Корнеєва Л. Велика українська енциклопедія («Авторське кіно») [Електронний ресурс] / Людмила Корнеєва. – Режим доступу до ст.: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE
23. Коршунов В. Искусство в каждом кадре: сериал «Новый Папа» в цитатах из литературы, живописи, музыки и кино [Електронний ресурс] / Всеволод Коршунов. – Режим доступу до ст.: <https://kinoart.ru/cards/iskusstvo-v-kazhdom-kadre-serial-novyy-papa-v-tsitatah-iz-literatury-zhivopisi-skulptury-muzyki-i-kino>
24. Кувшинова М. «Кочегар» и весь Балабанов / Мария Кувшинова [Електронний ресурс] – 0.09.2010. – Режим доступу до ст. : <http://os.colta.ru/cinema/events/details/17646/>
25. Кувшинова М. Балабанов / Мария Кувшинова. – Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2013. – 355 с.
26. Кустуріца Е. Смерть неперевірена чутка / Емір Кустуріца. – К. : Темпорара, 2014. – 390 с.
27. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Т. Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 92 с.
28. Марголина И. Джозеф фон Штернберг: Побег [Електронний ресурс] / Ирина Марголина. – 29.05.2014. – Режим доступу до ст.: <https://seance.ru/articles/sternberg-120/>

29. Маслова Л. Сам себе кочегар [Электронный ресурс] / Лидия Маслова. – Коммерсантъ Власть №40 – 11.10.2010.– Режим доступа до ст. : <https://www.kommersant.ru/doc/1516636>
30. Мачерет А. Вопросы жанра / Александр Марачет – в: Искусство кино 11, 1954.
31. Паркинсон Д. Кино (Оксфордская библиотека) / Дэвид.Паркинсон [пер. з англ. Е. Комиссарова]. – М. Росмэн, 1996. – 966 с.
32. Покальчук Ю. Сучасна латиноамериканська проза / Юрій Покальчук. – К., 1978. – 210 с.
33. Починина Н. Мифопоэтика в современном кино : на примере творчества Эмира Кустурицы : дис. канд. философ. наук : 24.00.01 [Место защиты: Том. гос. ун-т] / Н. Починина. – Томск, 2010. – 145 с.
34. Ринк О. Пастель и симметрия: из чего состоит мир Уэса Андерсона [Электронный ресурс] / Олександра Ринк. – Режим доступа до ст. : <https://vertigo.com.ua/wes-anderson-world/>
35. Савельев Д. Режиссер Алексей Балабанов: «Мне делать кино для буржуев как-то не очень» [Электронный ресурс] / Дмитрий Савельев. – 25.05.2005. – Режим доступа до ст.: <https://iz.ru/news/302715>
36. Семь самых оригинальных приемов в кино / Онлайн-кинотеатр «ivi» – 4.08.2015. – Режим доступа : <https://www.ivi.ru/titr/everything/unconventional>
37. Семь фильмов Стэнли Кубрика, которые нужно посмотреть хотя бы раз [Электронный ресурс] / L'officiel – 26.07.2019. – Режим доступа до ст. : <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/stanley-kubrick-7-best-movies/>
38. Словарь терминов / Dramafond [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dramafond.ru/slovar-terminov/>
39. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Том 9, 1978.

40. Словник.ua / Портал української мови та культури [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D1%81%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D1%81>
41. Слышкин Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Геннадий Слышкин, Марина Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
42. Тарасенко С. Чому великі режисери дійсно великі / Станіслав Тарасенко. – Онлайн лекція (без запису). – 29.03.2020.
43. Тирар Л. Профессия режиссер: мастер-классы / Лоран Тирар [пер. з англ. Ю. Морозова]. – М. Издательство «Э», 2018. – 248 с.
44. Уайт Ф. Бриколаж режиссера Балабанова /Фредерик Х. Уайт. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2016. – 240 с.(серия «Имена»)
45. Усков О. Якутский режиссер о мистике на съемках «Реки» Балабанова [Електронний ресурс] / Олег Усков. – 31.05.2016.– Режим доступу до ст. :<https://rg.ru/2016/05/31/iakutskij-rezhisser-rasskazal-o-mistike-na-semkah-reki-balabanova.html>
46. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / Семен Фрейлих – М. Академический Ролект; Фонд «Мир», 2009. – 512 с.
47. Шервуд О. Киноблог. «Брат 2» и другие предсказания Балабанова [Електронний ресурс] / Ольга Шервуд. – 4. 05. 2015. – Режим доступу до ст.: https://www.bbc.com/russian/blogs/2015/05/150504_film_blog_sherwood_balabanov_readings
48. Юсова М. Что такое стилистика и как ее найти [Електронний ресурс] / Марина Юсова. – 12.12.2018. – Режим доступу до ст. : <https://tvkinoradio.ru/article/article14817-что-такое-стилистика-i-kak-ee-najti>
49. Яковлева Е. Эмир Кустурица: 7 фильмов, с которых стоит начать знакомство с балканским кинематографом [Електронний ресурс] / Елена Яковлева. – Режим доступу до ст. : <http://2queens.ru/Articles/Kinoteatr-Rezhissery/Emir-Kusturica-7->

filmov-s-kotoryh-stoit-nachat-znakomstvo-s-balkanskim-kinematografom-.aspx?ID=3091

50. Bronzite D. The Hero's Journey – Mythic Structure of Joseph Campbell's Monomyth [Электронный ресурс] / Dan Bronzite. – Режим доступа : <http://www.movieoutline.com/articles/the-hero-journey-mythic-structure-of-joseph-campbell-monomyth.html>

51. Charlie K. Directing / Charlie Keil, William Luhr, Sarah Kozloff. – Rutgers University Press, 2018. – 386p. <http://os.colta.ru/cinema/events/details/17646/>

52. Dalton S. 'Volcano': Film Review | Karlovy Vary 2018 [Электронный ресурс] / Stephen Dalton. –The Hollywood Reporter, 13.07.2018. –Режим доступа ст.: <https://www.hollywoodreporter.com/review/volcano-review-1126853>

53. King G. New Hollywood Cinema /Geoff King. – London, 2002. – pp.1-4.

54. Roud R. Jean-Luc Godard / Richard Roud. – London: Secker & Warburg, 1967

55. Simpson E. Montage vs. Long Takes [Электронный ресурс] / Erik Simpson. –
Режим доступа :
<http://www.math.grinnell.edu/~simpson/Connections/Film/Styles/index.html>

56. Thompson K. Film Art: An Introduction / Thompson K., Bordwel D. – New York: McGraw-Hill.Directing: Film Techniques and Aesthetics, Third Edition, 2003.

ДОДАТКИ

Додаток А

Аналіз обраної фільмографії О.Балабанова та Е. Кустуріци

| Аналіз кінотексту 1991 | Аризонська мрія / Кустуріца | Щасливі дні / Балабанов |
|--|--|--|
| 1. Жанр кінотексту | Трагікомедія, фентезі, мелодрама | Соціальна драма (драма) <i>Повнометражний дебютний фільм</i> |
| 2. Чорно-біле чи кольорове Плівка чи цифра | Кольорове. З чорно-білими вставками спогадів з дитинства у форматі homevideo. Плівка. | Чорно-біле. Плівка. |
| 3. Тема. | <i>Вся історія складається з мрійників.</i> | Маленька людина без пам'яті та минулого не може знайти свого місця серед чужих. |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Настрій, що створюється при перегляді.</p> <p>Якими засобами користується режисер для створення цієї атмосфери?</p> | <p>Настрій у стрічці перемінний – від віри і піднесення, до неочікуваних сюрпризів долі, після яких зникають надії.</p> <p>Атмосфера дива створюється за допомогою магічних елементів, летючих риб, дивних вмінь людей. І сприйняття цими людьми дивних речей як норму (черепаха, яка лазить по столі під час вечері, всі переставляють з тарілки на стіл, не перериваючи при цьому розповідь).</p> | <p><i>«Людині «Щасливих днів» відмовлено усіма і всюди, і йти йому більше нікуди. ланцюжок втрат розмотаний до кінця, назад до «Кінця». Все закінчиться там, де починалося. Майже там. Тому що починалося все на кострубатому дитячому малюнку. Вуличка, будинок з підворіття і чоловічок. «Це я» – вказувала стрілочка. Крізь малюнок проступали контури міста-привида, де все має статися і нічого не відбулося. У фіналі міської силует захоче повернутися на дитячий малюнок з човном на воді і тим самим написом. Тільки от назад ніяк. І човен хитається порожнім стрілка вказує: «Це я». [25, с. 146].</i></p> <p>Настрій: гнітючий, з присутністю загубленості, бруду, відчуженості та відчаю. Проте, кожне знайомство «маленької людини» – це ще одна надія.</p> |
|--|---|---|

| | | |
|---|---|---|
| | | Атмосферу задає музика німецької опери Вагнера. Невпопад робочі годинники по цілій квартирі, куди найперше потрапляє людина без імені. Це підсилює аритмічність, безлад і неспокій. |
| 4. Власний сценарій / чужий сценарій / екранізація | Девід Аткінс, Емір Кустуріца | Екранізація Семюеля Беккета «Щасливі дні» (спільні сили, які доносяться до глядача/читача за допомогою різних методів – фізичних дій та візуалізацій). |
| 5. Тип розповіді: спогад / флешбек / уявлення майбутнього / сон. Одна чи декілька провідних сюжетних ліній. | Лінійна розповідь Аксея Лекмана починається з фрази закадровим голосом : «Вставай, Колумб, – так мене все життя будила моя мама». Цій частині передує так званий пролог. Значення якого ми дізнаємось всередині фільму, з розповіді головного героя. Коли персонаж розказує її за | Спроба головного героя пригадати, хто ж він такий. Без різких поворотних моментів сюжету, проте, з яскравою зміною образів. Лінійна розповідь у теперішньому часі.. |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Розповідь в теперішньому часі чи історія завершена і нам її розповідають з кінця.</p> <p>Відкритий чи закритий фінал.</p> | <p>вечерею, ми вже маємо візуалізацію у спогадах із переглянутого.</p> <p>Закадровий голос завершує історію Акселя тією історією про Колумба, якою розпочинав.</p> <p>Після цього, епілог про ескімосів. І так ми дізнаємось, що то початок історії, яку ми бачили на початку фільму, не розуміючи її значення. Одним з ескімосів, який впіймав ту магічну рибу, що пролітала у фільмі, і є Аксель.</p> <p>Закритий фінал. Кільцевий сюжет.</p> | <p>Одна головна сюжетна лінія, яка дотикається до сюжетних ліній зустрічних персонажів.</p> <p>Закритий фінал, де персонаж залазить в човен, закривається наче у гріб.</p> <p>Кільцевий сюжет замикає коло історії.</p> |
| <p>6. Хто адресант.</p> | <p>Закадровий голос головного героя Акселя починає фільм.</p> | |

| | | |
|---|---|--|
| <p>Присутність закадрового оповідача.</p> <p>Пряма розмова (головного) героя з глядачем.</p> <p>(Якщо є, то яку функцію виконує).</p> | <p>Чуємо голос, коли персонажі переглядають ч/б плівки з дитинства.</p> <p>Аксель розказує, що він міг бути глухонімим, на екрані бачимо, як йому лікують вухо.</p> <p>Головний герой в камеру не дивиться, проте, є сцена з відвідувачкою салону кадіілаків, яка на прощання розвертається прямо в кадр, знімає затемнені окуляри – маючи на меті показати, що вона подивилась прямо в очі головного героя.</p> <p>Голос за кадром з'являється ще декілька разів, щоб сказати щось Акселю, наприклад, що той нічого не</p> | <p>Історія відбувається в теперішньому часі, без закадрового голосу, без прямих звернень персонажа в камеру.</p> |
|---|---|--|

| | | |
|---|--|---|
| | знає про життя, і що йому це життя подобається. | |
| 7. Режисерські прийоми та їхні функції. | <p>* Кіно в кіно. Аксель дивиться телевизор з дядьком Лео. Його старі комедійні плівки homevideo.</p> <p>Також переглядають стрічки «На північ через північний захід» Альфреда Хічкока та «Хрещеного батька» Френсіса Форда Копполи.</p> <p>*Історія розказана у формі пазлу. Остання сцена епілогу дає зрозуміти картину. В одній зі сцен Аксель розповідав своїй коханій про переселення душ та життя ескімосів. А поряд з ним завжди білий пес, якого</p> | <p>*Коли фільм говорить не про героя, а про атмосферу періоду/ час/епоху – бачимо широкі плани, панорами міста та чуємо додаткові звуки/шуми.</p> <p>*Приєм, який показує сутність «маленької людини»: головний герой ніколи не знімає одяг, щоб таким чином сховатися від людей, він також нікому не показує своє тім'я. Єдиний, кому він довіряє найпотемніше – їжачок, а тім'я – це його остання валюта, коли немає де жити і не вистачає грошей, можна запропонувати його показати.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>бачимо у пролозі. <i>«Ескімоси вірять, що і після смерті, людина продовжує жити. Коли вмирає твоє тіло, ти стаєш частиною безкінечності – твоя фізична оболонка стає частиною землі, а твоя душа продовжує жити, вселившись в інші речі – дерева, рибу, каміння, можливо навіть в людину, якою ти сам і є».</i></p> <p>*Ілюзія польоту. Коли Елен розповідає про політ уві сні, камера плавно змінює ракурс, опускається на низ і йде по колу, створюючи ефект польоту [47 хв] вставити уривок в монтаж</p> <p>*Музичне випередження - музика в кадрі звучить раніше, ніж ми бачимо</p> | <p>*Музика у кадрі до появи джерела її звучання. Головний герой прибігає до джерела музики, яка півфільму звучить; виявляється, то просто мужик з нотами і грамофоном грає <i>Too Many Tears by London & Ambrose & His Orchestra At The Mayfair Hotel</i> . Цей саундтрек фільму наспівує також жінка на кладовищі.</p> <p>*Метафоричність музикальної шкатулки, яка є єдиним матеріальним багатством «маленької людини», коробкою його єдиного спогаду.</p> |
|--|--|--|

| | | |
|---|---|--|
| | <p>джерело звуку. Перед появою дівчинки з баяном, яка ці звуки видає, грала її мелодія. І при зміні сцени, та сама мелодія супроводжує сюжет далі.</p> <p>*Прояв магічного реалізму – летючі в кадрі риби, летюча карета швидкої допомоги.</p> <p>*Коли помирає дядько Лео, Аксель плаче, а в кадрі чуємо дуже гучну музику, яка виражає його емоцій.</p> | |
| <p>8. Ключові фрази, які повторюють різні (чи один) персонажі протягом фільму</p> | <p>(Американська) Мрія.</p> <p>* Мама казала: <i>Вставай , Колумб. Америка вже відкрита, а мрії далекі від правди життя.</i></p> | <p>Ключовою фразою є музика Гаррі Уоррена <i>Too many tears</i>, що в дослівному перекладі означає «Як багато сліз». Цю пісню співають майже всі герої фільму.</p> |

**Лео був останнім, хто вірив в американську мрію.*

**Мрією дідуся було виготовити стільки автівок, щоб склавши їх одна на одну досягти до небес.*

**Пам'ятаю, як одного разу тато сказав: «Якщо хочеш заглянути в чийсь душу, спершу попроси дозволу глянути на його мрії. І тоді ти відчуєш поблажливість до тих, хто ще в гіршій ситуації, ніж ти».*

**Мрії про коней, машини та свіжо вистрижений газон припиняють бути мріями, коли вони стають реальністю.*

| | | |
|---|---|--|
| | <p><i>*Якщо б Колумб був живий, думаю, він не вважав би мене дунем за те, що я намагаюсь побудувати літальний апарат, тому що вся історія складається з мрійників.</i></p> | |
| <p>9. Робота з акторами – різними чи улюбленими.</p> <p>Пошук ролі під актора чи актора під роль.</p> <p>Постійні члени знімальної групи.</p> | <p>У головній ролі Джонні Депп – роль під актора, так як на період зйомки цього фільму вони з Кустуріцею сильно товаришували.</p> <p>Композитор – Горан Брегович.</p> <p>Головна муз. композиція у виконанні Бреговича та Іггі Попа – In the Deathcar</p> | <p>Віктор Сухоруков – актор-талісман.</p> <p>Постійний оператор – Сергій Астахов</p> |

| Аналіз кінотексту 1995 | Андеграунд / Кустуріца | Трофим / Балабанов |
|--|----------------------------------|---|
| 1. Жанр кінотексту | Драма, трагікомедія, військовий | <p>Драма.</p> <p><i>Короткометражка з кіноальманаху до 100-річчя з дня зйомки братів Люм'єрів.</i></p> |
| <p>2. Чорно-біле чи кольорове</p> <p>Плівка чи цифра</p> | <p>Кольорове.</p> <p>Плівка.</p> | <p>Коричневе сепія? зображення. Одноколірне, під чб у місцях, де на плівку записана історія Трофима.</p> <p>І кольорове у сценах сучасності. Плавний перехід на колір через однаковий кадр. Бачимо ріку і захід сонця у яскраво-коричневий кольорах, які на світанку вже стали кольором.</p> <p>Плівка.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>3. Тема.</p> <p>Настрій, що створюється при перегляді.</p> <p>Якими засобами користується режисер для створення цієї атмосфери?</p> | <p>Війна в Югославії.</p> <p>Через присутній у фільмі антураж, війна виглядає іграшковою, але це не через аматорську подачу, а через задум самого автора. Який вбачає у війні так багато розрухи, що ситуація перетворюється на комедію, на якій ще хтось завжди наживається.</p> <p>Атмосфера забав і гулянь попри воєнні обставини. Навіть на фоні розрухи у фільмі присутні веселі сцени, які кажуть про проблеми зовнішніх обставин, але не внутрішнього світу героїв.</p> | <p>У фільмі присутні 4 ключові теми Балабанова:</p> <p><i>«По-перше, переїзд з Мухосранска до великого міста, близький Льоші. По-друге, такий злегка неохайний, якщо не сказати брудний секс, який зустрічається у всіх його картинах. По-третє, Балабанівське немислиме звірство – брата зарубати! І по-четверте, спроба закарбувати все це на плівку» [25, 59]</i></p> |
|--|--|--|

| | | |
|---|---|---|
| <p>4. Власний сценарій / чужий сценарій / екранізація</p> | <p>Душан Ковачевич</p> | <p>Олексій Балабанов</p> <p>Перафраз (пояснення тексту своїми словами) на мотив «Прибуття потяга» Люм'єрів.</p> |
| <p>5. Тип розповіді: спогад / флешбек (сюжетна лінія переривається і глядач спостерігає дії у минулому/ уявлення майбутнього / сон.</p> <p>Одна чи декілька провідних сюжетних ліній.</p> | <p>Лінійний в хронологічній послідовності. Історія замикає своє коло словами, якими починалась.</p> <p>Декілька сюжетних ліній. Життя наверху – життя у підпіллі. Життя</p> | <p>Лінійний до моменту зіткнення з сучасністю, в якій ця лінійна розповідь виявляється всього лиш записом на плівці.</p> <p>Одна головна сюжетна лінія.</p> |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Розповідь в теперішньому часі чи історія завершена і нам її розповідають з кінця.</p> <p>Відкритий чи закритий фінал.</p> | <p>лідерів – життя простого народу. Життя тварин.</p> <p>Розповідь в теперішньому часі.</p> <p>Фінальний титр: у цієї історії немає кінця</p> | <p>Розповідь у теперішньому часу до моменту, коли ми бачимо сучасність, яка пізніше історію з цією плівкою відмотує назад.</p> <p>Закритий фінал.</p> |
| <p>6. Хто адресант.</p> <p>Присутність закадрового оповідача.</p> | <p>«Жила-була одна країна. І її столицею був Белград» – розпочинає фільм закадровий оповідач.</p> | <p>Оповідача немає. Історія просто відбувається в реальному часі.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Пряма розмова головного героя з глядачем. (Якщо є, то яку функцію виконує).</p> | <p>Іван у фінальній сцені застілля звертається прямо на глядача в камеру: «...Наші двері завжди відчинені для дорогих гостей. Ми будемо вдячні нашій новій країні, яка нас годує і сонцю, яке нам світить і квітучим полям, які будуть нагадувати про килими нашого попереднього життя. З боєм, сумом та радістю ми будемо згадувати нашу країну, коли розповідатимемо нашим дітям історії, які, як казки, розпочинають ся зі слів «Жила-була одна країна».</p> <p>З цього фінального звернення до глядача дізнаємось, хто весь фільм розповідав нам цю історію.</p> | <p>Прямий візуальний контакт Трофима з глядачем бачимо безпосередньо вже на монтажному столі. В його очах повно цікавості.</p> <p>Глядач, знаючи передумови його жорстокої історії вбивства брата, має можливість заглянути в очі Трофима.</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|---|
| <p>7. Режисерські прийоми та їхні функції.</p> | <p>*Прийоми асоціювання частин періоду – чорна табличка з білими написами наче заголовок до розділу, який зазначає зміну періоду та констатує певні факти.</p> <p>*Живий оркестр. Який не просто чути, але й видно. Оркестр у фільмі як окремий актор.</p> <p>*Робота з тінями – вечірня пробіжка оркестру на фоні стін, освітлених ліхтарем.</p> <p>*Відбуваються магичні речі - рухається фарширована риба, острівець землі з банкетним столом відділяється від берега і пливе у невідомість.</p> | <p>*Зміна часу за рахунок зміни кольорів.</p> <p>*Кіно в кіно. Зйомка французів «Прибуття російського потяга»</p> <p>*Погляд актора в камеру через об'єктив іншої камери, яку бачимо в кадрі.</p> <p>*Поетична манера побудови історії за допомогою використання однакових кадрів, зазначаючи ними часові зміни. <i>«Поїзд в Балабанівському «Трофимі» прибуває тричі. Вперше його бачить серед сільського пейзажу збентежений герой, який за кілька хвилин перетвориться на зачарованого мандрівника. Другийи разінематографіст-француз знімає на дерев'яну камеру прибуття поїзда - Трофим розглядає ящик на тринозі з тієї ж зачарованістю. І в третій раз ми бачимо прибуття поїзда вже в</i></p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>*Літає наречена Йована Єлена на їхньому весіллі, проте, на відміну від більшості інших стрічок режисера, вона не злітає сама, її піднімає в повітря механічний пристрій.</p> <p>*Кіно в кіно – повноцінний процес зйомок воєнних подій.</p> | <p><i>Петербург на початку дев'яностих, коли архівні кадри дивляться режисер (Олексій його асистент та монтажниця» [24].</i></p> |
| <p>8. Ключові фрази, які повторюють різні (чи один) персонажі протягом фільму</p> | <p>Двічі повторюється фраза «Жила-була одна країна».</p> | |
| <p>9. Робота з акторами – різними чи улюбленими. Пошук ролі під актора чи актора під роль.</p> | <p>Композитор Горан Бреговіч, оркестр.</p> <p>Славко Штімац актор, який зніметься ще у фільмах «Життя як диво» та «Андеграунд».</p> | <p>Сергій Маковецький</p> <p>Епізодично присутній Балабанов.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|--|
| Аналіз кінотексту 1998 | Чорна кішка, білий кіт / Кустуріца | Про виродків і людей / Балабанов |
| 1. Жанр кінотексту | Комедія, кримінал, мелодрама | Драма, історія, нуар |
| 2. Чорно-біле чи кольорове Плівка чи цифра | Кольорове. Плівка | Чорно-біле. Плівка |
| 3. Тема. | Для любові та справедливості немає перешкод. | Підпільний бізнес знімання та продажу порнографічних фотографій на початку ХХ століття. |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Настрій, що створюється при перегляді.</p> <p>Якими засобами користується режисер для створення цієї атмосфери?</p> | <p>Радісний настрій від смішних ситуацій та сюжетних поворотів. Багато тварин (гуси, коні, коти) допомагає створити атмосферу хаосу, на фоні якої розгоратиметься головна історія.</p> <p>Циганська тематика фільму є обраним підґрунтям для створення веселої атмосфери.</p> <p>Весілля, гуляння та кримінальні вияснення притягують глядача вдивлятись в деталі та готувати свої версії розвитку подій.</p> <p>У фільмі присутньо багато афоризмів та народних забобон: «В цей телефон біс вселився – знову неполадки на</p> | <p>У фільмі панує атмосфера приниження та несправедливості. Багато сцен викликає почуття жалю, особливо зі сліпою жінкою, яка грає за роялем та її сіамськими близнюками, які підспівують.</p> <p>Стилізація локацій, костюми, вулиці, паром, який перевозить ніби не лише персонажів, а й глядачів від частини до частини історії.</p> |
|--|---|---|

лінії» – тому персонажі поливають телефонний стовп, щоб стало краще чути. І це допомагає.

«Від осоружного чоловіка можна втекти, а від долі – ніколи».

«– мертвих батьків посоромся.
– вони не бачать, сьогодні хмарно».

Реальність, серед цієї концентрації абсурдності та чудес, проявляється в буденних сценах лікарні, де беруть хабар – і вбачають в цьому норму.

Колоритні персонажі – з зеленим волоссям / без зубів / з золотими зубами.

| | | |
|---|--|---|
| | | |
| 4. Власний сценарій / чужий сценарій / екранізація | Гордан Міхіч | Олексій Балабанов |
| 5. Тип розповіді: спогад / флешбек / уявлення майбутнього / сон. Одна чи декілька провідних сюжетних ліній. Розповідь в теперішньому часі чи історія завершена і нам її розповідають з | Лінійний. Гармонійно переплітається багато сюжетних ліній. Розповідь в теперішньому часі. | Історію розказують спочатку і до кінця. Декілька сюжетних ліній. Розповідь в теперішньому часі. |

| | | |
|--|--------------------------------------|---|
| <p>кінця.</p> <p>Відкритий чи закритий фінал.</p> | <p>«Happy end» – фінальний титр.</p> | <p>Відкритий фінал.</p> |
| <p>6. Хто адресант.</p> <p>Присутність закадрового оповідача.</p> <p>Пряма розмова головного героя з глядачем. (Якщо є, то яку функцію виконує).</p> | <p>Без закадрового оповідача.</p> | <p>Текстові слайди (як у німому кіно) замість закадрового голосу.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>7. Режисерські прийоми та їхні функції.</p> | <p>*круговий рух камери (замість діалогу). У фільмі є сцена, в якій два актори обмінюються резиновими кільцями і клянуться один одному в коханні. Кустуріца знімав її так, щоб камера крутилась навкруги разом з цим кільцем.</p> <p>*Замість зуму як засобу приближення в кадрі, режисер дає акторам в кадрі бінокль.</p> <p>*Оркестр з'являється, пливучи на човні.</p> <p>*Використання зображення з камери спостереження – іншого кольору.</p> | <p>*розповідання історії через текст на слайдах фільму</p> <p>* Це чорно-біле кіно, яке знято на чорно-білу плівку, а надруковано на кольоровій. Тому що коричневий тон був у тих фільмів, які Балабанов бачив у музеї порнографічної фотографії у Гамбурзі, з чого і вирішив зняти цю картину.</p> <p>Кольорове рішення: сильніше насичення коричневим? сепія?.</p> <p>* мотив паровоза, який спочатку символізує бажання Лізи побачити світ, а згодом допомагає цій дівчині і сіамським близнюкам втекти від сексуального рабства. Як і в інших випадках («Трофим», «Морфій»), паровоз асоціюється зі сучасністю, але в той же час і з занепадом збоченої цивілізації. Ліза</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|---|
| | <p>*Динамічні кадри – завжди хтось кудись їде, часто на інвалідному візку; хтось за кимось біжить.</p> <p>*Традиційна присутність абсурду – протягом фільму у кількох сценах показано, як свиня з’їдає кришку авто.</p> <p>*Оркестр з’являється в лікарні, входячи по одному, проходять крізь шпарину і йдуть за головним героєм по лікарняному коридору до дідуся – і це нікого не бентежить.</p> <p>*Робота зі світлом під час сцени вбивства (охоронця у ванній) – в темній кімнаті , яку освітлюють лише</p> | <p>їде на Захід, а близнюки – на Схід, Але ніхто з них не знаходить порятунку [44].</p> |
|--|--|---|

| | | |
|---|--|------------------|
| | залізничні ліхтарі – проїжджає поїзд і світло блимає, що не дозволяє добре побачити, що ж саме там відбувається. | |
| 8. Ключові фрази, які повторюють різні (чи один) персонажі протягом фільму | --- | --- |
| 9. Робота з акторами – різними чи улюбленими. Пошук ролі під актора чи актора під роль. | Горан Брегович композитор | Віктор Сухоруков |

| | | |
|-----------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| Аналіз кінотексту 2004/5 | Життя як диво / Кустуріца | Мені не боляче / Балабанов |
|-----------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

| | | |
|---|--|---|
| 1. Жанр кінотексту | Комедія, воєнна драма, мелодрама, музичний | Перша мелодрама Балабанова |
| 2. Чорно-біле чи кольорове Плівка чи цифра | Кольорове. Плівка. | Кольорове. Плівка. |
| 3. Тема. Настрій, що створюється при перегляді. Якими засобами користується режисер для створення цієї атмосфери? | Любов здатна змінити будь-які цілі та плани, і війна тут не виняток. Атмосферу сільського життя наповнюють кури та інші сільськогосподарські тварини, дерев'яні хати та знайомство всіх між собою мешканців села. | «Головне в цьому житті – знайти своїх і заспокоїтись». Настрій фільму задається сірим відтінком плівки, постійно акцентуючою музикою в кадрах Є теорія, що цей фільм немов продовжує розвивати історію Лізи з фільму про «Виродків та людей», |

| | | |
|---|---|--|
| | <p>Ослиця стоїть і плаче, страждає посеред дороги - мучиться від безнадійної любові. Стоїть на колії, щоб її збив поїзд. Хазяїн казав їй що колія недобудована, тому її не може збити поїзд.</p> <p>Але як виявляється згодом, той хазяїн 5 років тому помер.</p> <p>Супровід сцен народними співами.</p> | <p>Тата і Міша пливуть також по річці на човні, чим сповнені кадри згаданого фільму.</p> |
| <p>4. Власний сценарій / чужий сценарій / екранізація</p> | <p>Емір Кустуріца Ранко Бозич</p> | <p>Валерій Мнацаканов</p> |
| <p>5. Тип розповіді: спогад / флешбек / уявлення майбутнього / сон.</p> | <p>Лінійна розповідь</p> | <p>Розповідь-спогад.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p>Одна чи декілька провідних сюжетних ліній.</p> <p>Розповідь в теперішньому часі чи історія завершена і нам її розповідають з кінця.</p> <p>Відкритий чи закритий фінал.</p> | <p>Одна головна сюжетна лінія.</p> <p>В теперішньому часі</p> <p>Закритий фінал. Осідлавши ослика, який врятував життя головного героя, закохані вирушають крізь тунель у світле майбутнє.</p> | <p>Перетин історій кількох персонажів у одній площині. Від історії Міші – до історії Тати.</p> <p>Історія завершена.</p> <p>Закритий фінал.</p> |
| <p>6. Хто адресант.</p> | <p>Лінійна історія.</p> <p>Без закадрового оповідача.</p> | <p>Головний герой (Міша) розповідає історію про осінь 2005 року.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Присутність закадрового оповідача.</p> <p>Пряма розмова головного героя з глядачем.</p> | <p>В реальному часі.</p> | <p>Закадровий текст звучить лише у першій сцені фільму.</p> <p>Фінальний закадровий: <i>через 2 місяці Тата померла, її похоронили... а я живу – як все починалось.</i></p> |
| <p>7. Режисерські прийоми та їхні функції.</p> | <p>*Музика з радіоприймача починає грати в попередній сцені, до моменту появи приймача в кадрі кадрі (протягом фільму так відбувається ще з кількома музичних інструментами).не скорочуйте</p> | <p>*Багатий музичний супровід різноманітного стилю музики: від опери до «Mamy blue».</p> <p>*Багато деталей на крупному плані, коли головні герої переїжджають жити на спільну квартиру. Бачимо зблизька частини побуту, посуд, їжу, що дозволяє глядачам краще відчутти атмосферу їхнього дому.</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>*Традиційний абсурд: ведмеді вбили людину і мирно поселились в його домі.</p> <p>*В поліції сидить цілий оркестр, і поліцейські (також учасники оркестру) також грають на музичних інструментах.</p> <p>*Приступність концертів у період значних політичних змін в Югославії на фоні індивідуального бажання Луки побудувати залізницю Сербія-Боснія.</p> <p>*Дуже багато масових сцен, важливу роль грає задній план.</p> | <p>*Озвучення назви фільму перед появою титру на екрані. Ефект впливання назви фільму з реальних життєвих обставин.</p> <p>*Музика, яка починає грати у попередньому кадрі, закінчується у сцені, де персонаж відкладає гітару, на якій начебто грав мелодію, яку ми чули напередодні.</p> <p>+ музика з гітари переходить в мелодію наступної сцени;</p> <p>+ закінчується тим, що в домі, куди вони прийшли вимикають магнітофон. Музика припиняється.</p> |
|--|---|--|

| | | |
|---|--|--|
| | <p>*Новини по телевізору показано так, що не видно самих новин, лише чуємо звук і бачимо телевізор. камера сфокусована на вікні, яке поруч</p> <p>*Сповнені хаосу музичні епізоди передають настрій війни.</p> | |
| <p>8. Ключові фрази, які повторюють різні (чи один) персонажі протягом фільму</p> | <p>Вилупилось маленьке курчатко , актор це бачить і каже: «Життя це диво».</p> | <p>«Мені не боляче»</p> <p>Уперше чуємо цю фразу після першої сцени, перед появою назви фільму.</p> <p>Удруге – коли «братки»-охорона б'ють головного героя за наказом свого боса. Він каже, що йому <i>зовсім не боляче.</i></p> <p>Утретє – головний герой вистрибує з машини, і</p> |

| | | |
|---|---|--|
| | | <p>ненароком наштовхується на дівчину. Запитує, чи їй боляче. І знову чуємо «та ні, мені зовсім не боляче».</p> <p>4 – після того, як Тата говорить Міші, що вона всього-лиш утриманка, запитує, чи йому не боляче. У відповідь звучить: «Зовсім ні.»</p> <p>5 – передостання сцена, в якій хвора на рак та жовтуху Тата каже, що їй не можна цілуватися, але «мені зовсім не боляче».</p> |
| 9. Робота з акторами – різними чи улюбленими. Пошук ролі під актора чи актора під роль. | Славко Штімац – актор з попередніх фільмів Кустуріци. | <p>Рената Литвинова.</p> <p>Остання робота з оператором С. Астаховим.</p> |

| | | |
|-------------------|--------------------------|-----------------------------|
| Аналіз кінотексту | Заповіт / Кустуріца 2007 | Я теж хочу / Балабанов 2012 |
| | | |

| | | |
|---|---|---|
| 1. Жанр кінотексту | Комедія, драма | Драма |
| 2. Чорно-біле чи кольорове Плівка чи цифра | Кольорове. Плівка. | Кольорове. Перше і єдине зняте Балабановим кіно на цифрову камеру. |
| 3. Тема. Настрій, що створюється при перегляді. Якими засобами користується режисер для створення цієї атмосфери? | Виконання останнього бажання найдорожчої тобі людини може з ніг на голову перевернути твоє життя. Комедійний, піднесений, веселий, такий, що породжує цікавість. Музика, рухома камера, тварини в кадри, панорами краєвидів, гротескні персонажі. | Прагнення пошуку людського щастя. І не важливо, бандит, музикант чи повія – у всіх однакове прагнення: щастя. І всі готові вірити, що воно у двінниці, в центрі міста, яке переповнено радіацією після вибуху. Атмосфера відчаю, але попри зовнішні обставини завжди залишається віра в щастя. Показано людську забобонність, що, мовляв, лише в цьому місці можна щастя знайти, а як ні- то <i>«ти там в церкву попробуй зайти, бо не всіх звідти беруть»</i> . |

| | | |
|---|--|---|
| | | |
| <p>4. Власний сценарій / чужий сценарій / екранізація</p> | <p>Емір Кустуріца, Ранко Бозич (також сценарист попереднього фільму) за сюжетом Ради Марковича</p> | <p>Олексій Балабанов</p> |
| <p>5. Тип розповіді: спогад / флешбек / уявлення майбутнього / сон.</p> <p>Одна чи декілька провідних сюжетних ліній.</p> <p>Розповідь в теперішньому часі чи історія завершена і нам її розповідають з</p> | <p>Лінійна історія, в кінці якої камера від'їжджає від чорно-білої настінної фотографії, немов кажучи, що ця історія була давним-давно.</p> <p>Дві головні сюжетні лінії: внука та дідуся.</p> <p>Протягом всього фільму розповідь відбувається у теперішньому часі.</p> | <p>В теперішньому часі</p> <p>Кілька сюжетних ліній, перше знайомство з яким відбувається через телевізор.</p> <p>Закритий фінал.</p> |

| | | |
|---|---|---|
| <p>кінця.</p> <p>Відкритий чи закритий фінал.</p> | <p>Закритий фінал. З властивим Кустуріці титром : Happy End</p> | |
| <p>6. Хто адресант.</p> <p>Присутність закадрового оповідача.</p> <p>Пряма розмова головного героя з глядачем.</p> <p>(Якщо є, то яку функцію виконує).</p> | <p>Адресатом у фільмі є саме життя, без втручання закадрового голосу.</p> <p>Візуальна розповідь режисера, який не відволікає глядача додатковими способами комунікації – такими як закадровий текст.</p> | <p>Адресатом виглядає музика. Звуками подано цю історію без закадрового тексту.</p> <p>Саундтрек «Син пішов на війну»</p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>7. Режисерські прийоми та їхні функції.</p> | <p>*«поліекран», технічний прийом поєднання в одному кадрі різних зображень – в телевізорі, в перископі, власне в кадрі.</p> <p>*замість зуму використовують бінокль (акторам в руку)</p> <p>*кіно в кіно: зображення то телевізору ч/б, поступово стає на весь екран</p> <p>*люди, які літають як частина магічного світу Кустуріци</p> | <p>*Балабанов використовує звук на фоні дуже підсилено, що аж важко чути розмови на першому плані.</p> <p>*Кіно в кіно – сюжет з новин в телебаченні.</p> <p>*Сцени діалогів вісімкою і так персонаж розказує головний привід фільму «щастя на дзвіниці» на монтаж [12]</p> <p>*Титри після фрази «я теж хочу».</p> |
| <p>8. Ключові фрази, які повторюють різні (чи один) персонажі протягом фільму</p> | <p>- - -</p> | <p>«Я щастя хочу»</p> <p>«-ви куди?»</p> <p>-за щастям</p> <p>-я теж хочу».</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | |
| <p>9. Робота з акторами – різними чи улюбленими. Пошук ролі під актора чи актора під роль.</p> | <p>Композитор Стрибор Кустуріца</p> <p>Актор Мікі Манойлович, який ще грає у фільмах «Андеграунд» та «Тато у відрядженні».</p> | <p>Віктор Сухоруков.</p> <p>Епізодично сам Балабанов</p> |