

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА  
ШЕВЧЕНКА**

**ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА ЕТИКИ, ЕСТЕТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

за спеціальністю 034 Культурологія  
на здобуття освітнього ступеня магістра культурології

на тему:

**СЕМАНТИКА ТА ПРАГМАТИКА КІНО:  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ  
SEMANTIC AND PRAGMATICS OF CINEMA:  
CULTURAL CONTEXT**

Студент-виконавець:

Дідковський Святослав Ігорович

II курс

спеціальність 034 «культурологія»

ОНП «Культурологія»



Науковий керівник:

Рогожа Марія Михайлівна

Доктор філософських наук, професор



(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

## Зміст

<b><u>ВСТУП</u></b> .....	<b>2</b>
<b><u>РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН КІНО ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО МОВИ;</u></b> .....	<b>5</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 1.1. КІНО, ЯК «РЕ-ПРЕЗЕНТАЦІЯ» І УНІКАЛЬНИЙ ЧУТТЄВИЙ ДОСВІД.</u></b> .....	<b>5</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 1.2. КІНО, ЯК ЕКОНОМІЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНИЙ ПРОДУКТ</u></b> .....	<b>10</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 1.3. МОВА КІНО ЯК УНІКАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ</u></b> .....	<b>15</b>
<b><u>РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА КІНО: ВИЗНАЧЕННЯ БАЗОВИХ ПІДХОДІВ</u></b> .....	<b>22</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 2.1. КІНО ЯК СЕМАНТИЧНА ФОРМА МИСТЕЦТВА</u></b> .....	<b>22</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 2.2. СИСТЕМИ ЗНАКІВ У КІНО</u></b> .....	<b>31</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 2.3. КІНОМОВА ЯК УНІКАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА ПРОДУКТ СВОГО ЧАСУ</u></b> .....	<b>38</b>
<b><u>РОЗДІЛ 3. ПРАГМАТИКА КІНО: ВИРОБНИЦТВО АУДИТОРІЇ ТА ІДЕОЛОГІЇ</u></b> .....	<b>44</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 3.1. ІДЕОЛОГІЯ, ЇЇ ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО ТА МІСЦЕ В КІНЕМАТОГРАФІ</u></b> .....	<b>44</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 3.2. ТЕМАТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛЬМІВ, ЯКІ ПІДТРИМУЮТЬ ДОМІНУЮЧІ ІДЕОЛОГІЇ</u></b> .....	<b>54</b>
<b><u>ПІДРОЗДІЛ 3.3. ТЕМАТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛЬМІВ, ЩО КРИТИКУЮТЬ ДОМІНУЮЧІ ІДЕОЛОГІЇ ТА КОНСТРУКТИ</u></b> .....	<b>62</b>
<b><u>ВИСНОВКИ.</u></b> .....	<b>71</b>
<b><u>ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</u></b> .....	<b>74</b>

## Вступ

Загалом можна визначити кіно як мистецтво або техніку кінозйомки та проєкції знятих зображень.

З філософської точки зору, кіно є інструментом для дослідження складності людського досвіду, культури та суспільства, і воно пропонує призму, через яку ми можемо краще зрозуміти світ навколо нас. Вивчення кіно розвивалося з часом, оскільки вчені прагнули зрозуміти його вплив на суспільство та способи, якими воно відображає та впливає на культурні цінності та переконання.

У міру того, як кіно ставало все більш популярним і впливовим, його вивчення перетворилося на академічну дисципліну, в якій вчені з різних галузей, включаючи кінознавство, культурологію та соціологію, вивчають способи, якими кіно відображає та формує наше розуміння світу.

Одна з ключових дискусій у вивченні кіно була пов'язана з питанням, чи є кіно відображенням суспільства, чи воно здатне формувати саме суспільство. Деякі вчені стверджують, що кіно — це дзеркало суспільства, яке відображає культурні цінності та вірування того часу, коли воно було створено. Інші стверджують, що кіно відіграє активнішу роль у формуванні суспільства, оскільки фільми можуть впливати на громадську думку та формувати культурні погляди.

**Актуальність** роботи виходить з нинішнього положення кіноіндустрії, як однієї з ключових індустрій розваг сьогодення, з одного боку та її практичним використанням у якості плацдарму для просування конкретних ідей та моральних конструктів широким масам населення з іншого.

**Головною проблемою** роботи є включеність кіно та інших сфер мистецтва у більш глобальну культурну систему, що неодмінно призводить до ідеологічної або ідейної обробки того чи іншого твору в рамках актуальних в соціумі дискурсів.

**Об'єктом дослідження** є філософські та культурологічні теорії кінематографа.

**Предметом дослідження** є вивчення базових засад семантики та прагматики кіно, зокрема ідеологічних складових його мови.

**Мета дипломної роботи** — є вивчення базових кінематографічних теорій у ракурсі визначення особливостей мови кіно, виявлення співвідношення порядку означників кінематографічного матеріалу та їх зв'язку з ідеологічним змістом, а також способами формування кіно-аудиторії.

Завдання дипломної роботи полягають у:

- Визначенні феномену кіно та специфіки його мови;
- Виявленні базових характеристик семантики кіно;
- Аналізі прагматики кіно у ракурсі співвідношення виробництва аудиторії та ідеології

Робота складається з її загального змісту, вступу, трьох розділів, висновку та списку літератури.

**Основним методом** дипломної роботи був обраний науковий метод абстрагування, тобто відмова від низки властивостей, зв'язків і відносин об'єкта або феномену, що досліджується, які несуттєві для вирішення поставлених завдань для концентрації на окремих його елементах. Особливе місце займають семіотичні підходи, зокрема семантика та прагматика. Роль ідеології висвітлюється в розробках марксистського підходу.

**Методологічну основу роботи** склали роботи Карла Маркса, Фрідріха Енгельса, Георга Лукача, Ролана Барта, Крістіана Метца, Жиль Дельоза, Славой Жижека, Ноель Керролл, Лори Малви, Жан-Люка Нансі, Вальтер Беньяміна, суміжна критична література та тематичні статті-рецензії кінокритиків.

## Розділ 1

### Феномен кіно та специфіка його мови

#### 1.1. Кіно, як «ре-презентація» і унікальний чуттєвий досвід

Термін «фільм» зазвичай відноситься до кінофільму, який є серією нерухомих зображень, які демонструються на екрані у швидкій послідовності для створення ілюзії руху.

Більш детальний аналіз феномену кіно відбуватиметься з опором на роботу Андре Базена, одного з із найвпливовіших кінокритиків в історії кіно, а саме «Що таке кіно?».

Книга поділена на два основні розділи. Перший розділ під назвою «Онтологія фотографічного зображення» присвячений природі фотографії та її зв'язку з кіно. А. Базен стверджує, що фотографія має унікальну здатність фіксувати реальність так, як не може жоден його аналог.

На думку А. Базена, фотографія — це не просто репрезентація реальності, а «ре-презентація» реальності. Це відбувається тому, що фотографія фіксує «сутність» фотографованого об'єкта, а не лише його зовнішній вигляд. Для А. Базена фотографічне зображення має «магічну» якість, яка дозволяє йому зафіксувати світ у спосіб, який неможливий для жодного іншого засобу.

«Взагалі, пластичне мистецтво вимагає форми, яка максимально наближена до форми об'єкта. Мета фотографії полягає в тому, щоб передати предмет з точки зору пластичного мистецтва, зробити образ об'єкта ближчим до зображення. Іншими словами, фотографія створює новий об'єкт, який є відтворенням реальності, відтворенням, яке існує у світі видимостей і яке фактично відповідає певній «рецепції» об'єкта. пластичне мистецтво було катастрофічним, оскільки воно замінило концепцію мистецтва, заснованого на ремеслах, естетикою, заснованою на

інформації. І тоді як пластиковий об'єкт живе завдяки фізичним маніпуляціям, які він може зазнати (шляхом ліплення, різьблення чи формування), результат фотографії є суто і просто «артефактом», продуктом техніки». [3]

Теорія фотографічного зображення А. Базена має важливе значення для його розуміння кіно. На думку А. Базена, кіно — це медіа, яке тісно пов'язане з фотографією. Так само, як і фотографія, кіно має здатність фіксувати реальність так, як не може жоден інший засіб.

А. Базен стверджує, що кінематограф — це «ре-презентація» реальності, а не просто репрезентація реальності. Це пов'язано з тим, що кіно фіксує «сутність» об'єкта, який знімають, а не лише його зовнішній вигляд.

«Зображення – його пластична композиція та спосіб розміщення в часі, оскільки воно засноване на значно вищому ступені реалізму – має у своєму розпорядженні більше засобів маніпулювання реальністю та її модифікації зсередини. Кінорежисер більше не є конкурентом художника і драматурга, він, нарешті, дорівнює романісту.» [3]

Другий розділ книги під назвою «Міф про тотальне кіно» досліджує межі кінематографа та способи, якими кінематографісти намагалися подолати ці межі.

А. Базен стверджує, що кінематографісти завжди прагнули створити «тотальний кінематограф», який був би здатний відобразити реальність у всій її повноті, але цю мету зрештою неможливо досягти. Кінокритик припускає, що подібні обмеження також додають феномену кіно унікальності.

В якості прикладу-підтвердження своєї тези кінокритик звершається до фільму Орсона Веллса «Громадянин Кейн», який вважається одним із

найвеличніших фільмів усіх часів. А. Базена особливо цікавило використання у фільмі кінематографії з глибоким фокусом, яка дозволяла одночасно сфокусувати передній та задній план кадру, створюючи більш реалістичне відчуття глибини та простору.

На його думку, репутація громадянина Кейна не була перебільшенням. Завдяки глибокій композиції цілі сцени знімаються в одному кадрі (пристрій, відомий як послідовність плану), іноді навіть без руху камери.

А. Базен стверджував, що ця техніка була необхідна для зйомки складності реальності, оскільки вона дозволяла глядачеві бачити і відчувати світ таким чином, який був ближчим до того, як ми бачимо його в реальному житті. Він також похвалив використання у фільмі довгих планів та глибокої постановки, що дозволило акторам вільно переміщатися у кадрі та природніше взаємодіяти з навколишнім середовищем.

В цілому А. Базен розглядав «Громадянина Кейна» як новаторську роботу, яка є серйозним зрушенням у мові кіно, і він стверджував, що вона продемонструвала потенціал засобу масової інформації для відображення багатства та складності людського досвіду.

Жан-Люк Ненсі - сучасний французький філософ, що пропонує унікальний погляд на феномен кіно. Однією з ключових ідей Ж. Л. Ненсі є те, що кіно являє собою засіб, який за своєю суттю порушує традиційні відносини суб'єкт-об'єкт. У своєму есе «На порозі» Ж. Л. Ненсі пише, що кіно — це:

«порогова подія, подія, яка відбувається на межі видимого і вимовного, межі між видимим і невидимим, вимовним і невимовним» [45]

Ж. Л. Ненсі стверджує, що кіно пропонує унікальний вид чуттєвого досвіду, який не є ні суто візуальним, ні суто слуховим. Натомість кіно



пропонує синестетичний досвід, який важко класифікувати традиційними термінами.

Акцент філософа на чуттєвій природі кіно тісно пов'язаний з його ширшими філософськими ідеями про втілення та сприйняття. Для Ж. Л. Ненсі тіло — це не статична сутність, а процес втілення, що постійно розвивається. Цей процес ніколи не є повним або стабільним, і він завжди в русі. На думку Ж. Л. Ненсі, тіло — це не річ, а спосіб існування у світі, а кіно — це засіб, який висвітлює цей процес втілення та кидає виклик традиційним способам мислення про тіло та сприйняття.

Ж. Л. Ненсі також розглядає кіно як середовище, яке за своєю суттю є соціальним і комунальним. У своїй книзі «Недіюча спільнота» філософ стверджує, що кінематограф має силу створити відчуття спільноти серед глядачів. Він пише:

«Таким чином, кіно — це і колективний досвід, і досвід самотності. У кіно ми водночас перебуваємо в компанії інших і наодинці з самими собою, захоплені спільністю образу, але водночас віддані найбільш приватним реакціям/» [45]

Ж. Л. Ненсі вважає кіно засобом, який має силу об'єднати людей і створити спільний досвід світу.

Іншим важливим аспектом розуміння Ж. Л. Ненсі кіно є його наголос на його здатності кинути виклик домінуючим способам репрезентації та сприйняття. Філософ стверджує, що кіно має силу порушити усталені способи бачення та розуміння світу. Він пише:

«Кіно приносить новий порядок сприйняття світу, який не визначається об'єктивністю нашого бачення, який не є функцією нашого прагнення до знань чи визнання» [45]

Ідеї А. Базена та Ж. Л. Ненсі підкреслюють унікальну природу кінематографа як виду мистецтва, що неперевершено взаємодіє з нашими почуттями. Зосередженість А. Базена на об'єктивному відображенні реальності в кіно підкреслює важливість захоплення навколишнього світу в його найавтентичнішій формі. З іншого боку, наголос Ж. Л. Ненсі на сенсорному досвіді кіно підкреслює важливість взаємодії з почуттями глядача для створення глибокого емоційного впливу.

## 1.2. Кіно, як економічний та соціальний продукт

Вальтер Беньямін був німецьким філософом, культурним критиком і есеїстом, який жив на початку 20 століття. Одним із його найважливіших внесків у теорію культури став аналіз феномену кіно. У своєму есе «Твір мистецтва в епоху механічного відтворення» В. Бенджамін дослідив, як поява нових технологій, таких як кіно та фотографія, змінила природу мистецтва та його зв'язок із суспільством. Це есе, опубліковане в 1936 році, широко вважається однією з найвпливовіших праць теорії культури 20-го століття.

На аналіз кіно В. Бенджаміном глибоко вплинули його марксистські переконання. Він розглядав кіно як культурний продукт масового виробництва, створений для споживання масами. На його думку, кіно було формою культурної індустрії, яка створювала масові розваги для широких верств населення, а не мистецтво, створене окремими митцями для обраної групи елітних покровителів.

На думку В. Бенджаміна, найбільш суттєвим впливом кіно на суспільство було те, як воно змінило наш досвід часу та простору. До винаходу кіно час сприймався як лінійна послідовність подій, що йдуть одна за одною. Однак кіно може створити ілюзію співіснування різних часів і просторів, дозволяючи глядачам відчувати роздроблене та фрагментоване відчуття часу. Цей новий досвід часу мав вирішальне значення для появи сучасності, яка характеризувалася відчуттям дислокації та фрагментації.

«Навіть найдосконалішому відтворенню твору мистецтва бракує одного елемента: його присутності в часі та просторі, його унікального існування в тому місці, де воно є. Це унікальне існування твору мистецтва визначило історію, до якої він було предметом протягом усього часу свого існування. Оскільки історичне свідчення ґрунтується на автентичності,

перше також піддається загрозі відтворення, коли змістовна тривалість перестає мати значення. І що справді під загрозою, коли історичне свідчення зачіпається, так це авторитет об'єкту.» [4]

В. Бенджамін також бачив кіно як потужний інструмент політичних і соціальних змін. Він вважав, що масова аудиторія, яку охоплює кіно, робить його ідеальним засобом для політичної пропаганди. На його думку, сила кінематографа полягає в його здатності створювати емоційні зв'язки між аудиторією та зображеннями на екрані. Він стверджував, що кінематографісти можуть використати цей емоційний зв'язок, щоб створити політичні та соціальні зміни, кинувши виклик існуючим структурам влади та просуваючи радикальні ідеї.

«Деструктивний елемент камери полягає в здатності вирвати цей об'єкт [зйомки] з його контексту, щоб знищити його ауру. Або, точніше, його аура змінюється. Якщо аура традиційного твору мистецтва є продуктом ритуалу, аура фільму є продуктом технологічного відтворення. У той момент, коли критерій автентичності перестає бути застосовним до художньої продукції, повна функція мистецтва змінюється. Замість того, щоб ґрунтуватися на ритуалі, воно починає ґрунтуватися на іншій практиці — політиці.» [4]

Крім того, В. Бенджамін також проаналізував спосіб, у який кіно покладалося на візуальні образи та монтаж для створення сенсу. Він стверджував, що кіно — це засадниче візуальне середовище, і що його сила походить від того, як воно поєднує зображення, створюючи нові значення. Цей підхід до монтажу та формування візуального значення мав великий вплив на розвиток теорії та критики кіно.

На завершення варто сказати, що на аналіз феномену кінематографа Вальтером Бенджаміном глибоко вплинули його марксистські переконання та його прагнення зрозуміти способи створення та споживання культурних

продуктів у сучасному суспільстві. Його аналіз впливу кіно на час і простір, його потенціал для політичних і соціальних змін і його залежність від візуальних образів і монтажу залишаються дуже актуальними для нашого розуміння ролі кіно в сучасній культурі.

Лаура Малві — відомий феміністський теоретик кіно, яка зробила значний внесок у вивчення мови кіно. Її есе «Візуальне задоволення та нарративне кіно» вважається класикою в галузі теорії кіно і мало великий вплив на феміністичну кінокритику.

У своєму есе Л. Малві стверджує, що популярне кіно за своєю суттю є патріархальним і зміцнює традиційні гендерні ролі. Вона стверджує, що візуальне задоволення, отримане від кіно, засноване на об'єктивації жінок і погляді глядача-чоловіка. Концепція чоловічого погляду Л. Малві широко використовується в кінознавстві та допомогла сформувати феміністичну критику основного кіно.

«Згідно з принципами правлячої ідеології, жінка є не лише сексуальним об'єктом, а й сировиною для носія фалосу, просто статистом у видовищі, засобом для насолоди чоловіка.» [42]

Л. Малві припускає, що акт перегляду в кіно є гендерним, причому чоловіки займають домінуючу позицію як глядач, а жінки позиціонуються як об'єкт погляду. Це відображено в позиціонуванні камери, яка часто розглядає жінок як пасивні об'єкти, на які можна дивитися та захоплюватися. Л. Малві стверджує, що це зміцнює традиційні гендерні ролі та зміцнює патріархальний статус-кво.

«У своїй традиційній ексгібіціоністській ролі на жінок одночасно дивляться і показують, їх зовнішній вигляд закодований для сильного візуального та еротичного впливу, щоб можна було сказати, що вони означають те, що на них потрібно дивитися». [42]

Л. Малві також досліджує зв'язок між кіно та психоаналізом, стверджуючи, що кіно пропонує свого роду виконання бажань для глядача. Вона стверджує, що кіно дозволяє глядачеві відчувати своєрідну символічну кастрацію, ототожнюючи себе з героєм-чоловіком, який здатний подолати свої перешкоди та досягти своїх бажань.

«Таким чином, психоаналітична теорія використовується тут як політична зброя, демонструючи, як несвідоме патріархального суспільства структурувало форму фільму. Аналізується не підсвідоме (чи передсвідоме) окремого режисера, а його ідеологія, колективна фантазія суспільства». [42]

Цей процес, за словами Л. Малві, стає можливим завдяки використанню певних кінематографічних прийомів, таких як крупні плани та сповільнена зйомка.

Есе Л. Малві мало великий вплив на феміністичну теорію кіно та викликало багато дискусій у цій галузі. Критики роботи Л. Малві стверджували, що вона є есенціалістською та виключає досвід негетеросексуальних глядачів і не чоловіків. Однак її ідеї широко обговорювалися та адаптувалися, що призвело до подальшого дослідження ролі статі та ідентичності в кіно.

Роботи В. Бенджаміна та Л. Малві значною мірою сприяли нашому розумінню ролі економічних і соціальних структур при створенні кіно.

В. Беньямін вважав, що кіно – це культурний продукт, який відображає та впливає на соціальні та економічні умови свого часу. Він стверджував, що механічне відтворення мистецтва за допомогою кіно революціонізувало наш досвід мистецтва та зробило його більш доступним для мас. Проте В. Беньямін також попереджав, що комерціалізація кіно може призвести до втрати його автентичності та самобутності.

Л. Малві підкреслила роль кіно у зміцненні гендерних ролей і увічненні патріархальних ідеологій. Вона стверджувала, що кінематограф традиційно об'єктивував і сексуалізував жінок, зводячи їх до простих об'єктів чоловічого задоволення. Робота Л. Малві наголошувала на необхідності феміністської критики кіно, яка кидає виклик його гендерним репрезентаціям і сприяє більш різноманітним і автентичним репрезентаціям жінок.

### 1.3. Мова кіно як унікальний інструмент

Славой Жижек — словенський філософ, культуролог і теоретик кіно, чий роботи про кіно та його унікальну мову стануть основою для подальшого аналізу самого феномену кіно мови.

Однією з ключових ідей С. Жижека щодо мови фільму є те, що це форма ідеології. За словами С. Жижека, мова фільму – це набір умовностей і кодів, які використовуються для створення сенсу у фільмах. Ці конвенції та кодекси не є нейтральними, а глибоко вкорінені в соціальний та історичний контекст, у якому вони створені. Як результат, мова фільму завжди залучена до виробництва та відтворення ідеології.

У «Посібнику збоченця в кіно» Жижек стверджує, що мова фільму є способом створення «ефекту реальності» у фільмах. Ефект реальності — це спосіб, у який фільми створюють ілюзію цілісної та стабільної реальності.

Однак ця реальність завжди є сконструйованою реальністю, яка формується умовностями та кодами кіномови. На думку С. Жижека, ця сконструйована реальність завжди є формою ідеології, оскільки її формують інтереси та цінності домінуючого соціального порядку.

У своїй роботі С. Жижек стверджує, що кіно — це не просто візуальне середовище, а мова, яка передає сенс через складну взаємодію образів, звуків та символів.

Він припускає, що кінематограф унікальний своєю здатністю створювати відчуття занурення, коли ми втягуємося у світ фільму і переживаємо його так, ніби він був реальним. Водночас, кіно — це дуже самосвідомий медіум, який постійно привертає увагу до своїх власних винаходів та конструктів.



С. Жижек стверджує, що кіно — це найвище збочене мистецтво в тому сенсі, що воно не дає нам того, чого ми прагнемо, а замість цього вказує нам, як бажати. Завдяки використанню наративу, зображень і звуку кіно формує наші бажання та фантазії, а також впливає на те, як ми бачимо світ навколо.

Мова кіно – це складна мова, яка складається з ряду візуальних і звукових елементів, які разом створюють сенс. С. Жижек наголошує на важливості відсутності та надлишку в мові кіно – те, що показано на екрані, так само важливо, як і те, що не показують. Кіно створює світ, який відрізняється від нашого повсякденного досвіду, світ яскравіший, інтенсивніший і реальніший.

Однією з ключових рис кіно є погляд камери. За словами С. Жижека, погляд камери не є нейтральним – він має точку зору, перспективу та бажання. Камера завжди дивиться, завжди шукає, завжди бажає, і це бажання передається глядачеві мовою кіно.

Сила камери формувати наше сприйняття реальності найбільш очевидна в документальних фільмах, де камера часто використовується, щоб відкрити вікно в життя інших. У цих фільмах камера стає інструментом для засвідчення досвіду інших, а також для створення співчуття та розуміння між людьми.

У своїй книзі «Кіногід збоченця» та в документальному фільмі з такою ж назвою С. Жижек досліджує мову кіно через призму психоаналізу. Він стверджує, що кіно є потужним інструментом для дослідження підсвідомості, і що образи та наративи кіно можуть допомогти нам зрозуміти наші власні бажання та страхи.

Ще однією ключовою ідеєю концепції кіномови С. Жижека є роль фантазії та несвідомого у формуванні значень фільмів. За словами

Жижека, мова фільму глибоко пов'язана з несвідомим і є способом вираження та роботи над нашими фантазіями та бажаннями.

У книзі «Погляд наперекір: знайомство з Жаком Лаканом через популярну культуру» С. Жижек стверджує, що фільми побудовані навколо того, що він називає «фундаментальним фентезі».

Фундаментальна фантазія - це те, як ми уявляємо себе по відношенню до навколишнього світу. Це спосіб організувати наші бажання та надати сенсу нашому життю. За С. Жижеком, фундаментальна фантазія завжди опосередкована мовою фільму, яка особливим чином формує та структурує наші бажання.

«Популярна уява постмодернізму — це толерантне співіснування множини фрагментованих культурних стилів, кожен із яких насолоджується власним належним простором і часом, власною мікрологією та мікрополітикою. Справжні ставки дискусії можна чітко зрозуміти, лише якщо ми прочитаємо постмодерністська претензія на тлі «смерті суб'єкта», радикального антигуманізму, який домінує в сучасній теорії культури. Тут йдеться не лише про питання онтологічного статусу суб'єкта, а й про статус самої суб'єктивності. , суб'єктивного «я»: на карту поставлено гуманістичне уявлення про суб'єкта як носія гідності та прав, як кінцевого референта будь-якої етичної та політичної позиції». [72]

На концепцію кіномови С. Жижека також сильно вплинула робота Жака Лакана, французького психоаналітика. С. Жижек використовує психоаналіз Лакана, щоб зрозуміти, як мова фільму формує наші бажання та фантазії.

У «Погляді наперекір» С. Жижек стверджує, що мова фільму побудована навколо того, що Лакан називає «поглядом». Погляд - це те, як ми уявляємо, що на нас дивляться інші. Це спосіб уявити себе як об'єкт

бажання інших. За словами С. Жижека, погляд завжди опосередковується кіномовою, яка особливим чином формує наше бажання.

У «Посібнику збоченця в кіно» С. Жижек використовує лаканівський психоаналіз для аналізу кількох фільмів. Наприклад, він використовує ідею Лакана про «дзеркальну сцену», щоб проаналізувати спосіб, у який фільм «Психо» створює відчуття ідентифікації з персонажем Нормана Бейтса. За словами Жижека, у фільмі використовується дзеркальна сцена, щоб створити відчуття ототожнення між глядачем і Бейтсом, яке потім руйнується розкриттям справжньої особистості Бейтса.

Зігфрід Кракауер був німецьким письменником, культурним критиком і теоретиком кіно, який вплинув на розвиток кінознавства як академічної дисципліни. Його основоположна робота «Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіно» досліджувала соціальні та політичні чинники, які вплинули на німецьке кіно в епоху Веймара. Крім того, З. Кракауер також багато писав про мову кіно, стверджуючи, що засіб має власну унікальну форму вираження, яка відрізняється від інших форм мистецтва.

Одним із ключових концептів З. Кракауера у вивчення кіномови стала його концепція «фотогенії», яку він визначив як «сутність кіно».

«Фотогенія — це здатність фільму розкривати суть речей, показувати їх у справжньому світлі. Це вираження внутрішньої спорідненості між об'єктом і камерою, що дозволяє камері вловлювати його справжню суть. Фотогенія не обмежена певним типом об'єкта, це скоріше якість, яку можна знайти в будь-якому фільмі, який прагне охопити суть об'єкта. Це форма візуального вираження, яка виходить за рамки простого представлення, створюючи емоційну реакцію в глядач, який є одночасно безпосереднім і глибоким. Фотогенія є ключем до справжньої сили кіно,

сили розкривати приховані глибини реальності та переносити глядача на новий рівень розуміння». [19]

Згідно з З. Кракауером, фотогенія відноситься до якостей кінозображення, які не є репрезентативними, а радше передають настрій або атмосферу, які є унікальними для кінематографічного середовища. Це включає в себе такі аспекти, як освітлення, композиція та рух камери, які, як стверджував З. Кракауер, можуть створити свого роду «візуальну поезію», яка відрізняється від інших форм мистецтва.

Кракауер також вважав, що мова кіно за своєю суттю є демократичною, оскільки вона доступна широкому колу аудиторії незалежно від її соціального чи освітнього походження. Він розглядав кіно як засіб масової інформації, який потенційно може сприяти соціальним і політичним змінам, представляючи альтернативні способи бачення світу.

У своїй книзі «Теорія кіно: порятунок фізичної реальності» Кракауер стверджував, що кіно має потенціал розкривати приховані виміри реальності, які часто затьмарюються повсякденним сприйняттям, і що це зрештою може привести до кращого розуміння людини. хвороба.

Іншим важливим аспектом теорії кіномови Кракауера була його зосередженість на зв'язку між фільмом і реальністю. Він стверджував, що кінематограф має здатність відобразити складність і протиріччя сучасного світу так, як інші види мистецтва не можуть.

Зокрема, він вважав, що документальне кіно має потенціал розкрити основні соціальні та економічні структури, які формують наше життя, і що це може призвести до підвищення соціальної обізнаності та політичних змін.

«Екран відкриває світ можливостей, які люди не можуть знайти в реальності. Водночас він знецінює світ, який вони мали б там знайти. Хоча

на екрані вони можуть поринути у світ мрій, вони стають дедалі нездатнішими мати справу з реальним світом. Чим більше вони віддаються чарам рухомого зображення, тим нечутливішими вони стають до власного буття і тим більш готовими змиритися з цим. Кіно має силу показувати речі якими вони є насправді, але він також здатний затемнювати реальність і пропонувати альтернативний всесвіт, який може бути небезпечно спокусливим. Зрештою, зв'язок між кіно та реальністю складний і багатошаровий і вимагає ретельного розгляду». [19]

Ідеї Кракауера щодо кіномови мали значний вплив на розвиток кінознавства як дисципліни, і його роботи продовжують вивчатися та обговорюватися сьогодні.

У той час як деякі критики стверджували, що його зосередженість на візуальних аспектах кіно може приховувати його соціальні та політичні виміри, інші хвалили його увагу до унікальних якостей засобу та його потенціалу розкривати приховані аспекти реальності.

С. Жижек і З. Кракауер досліджували мову кіно та його унікальні засоби спілкування.

С. Жижек багато писав про здатність кіно створювати «суб'єктивну універсальність». Він стверджує, що кіно — це мова, яка може говорити з широкою аудиторією та створювати спільний досвід, який виходить за рамки індивідуальних відмінностей. За допомогою таких кінематографічних прийомів, як монтаж, рух камери та звуковий дизайн, кінематографісти можуть створити мову, яка говорить про наші емоції та спільний людський досвід.

З. Кракауер досліджував способи, якими кіно може передавати значення за допомогою візуальних символів і метафор. Він стверджував, що використання кінематографом візуальних образів і символіки дозволяє йому передавати ідеї та емоції ефективніше, ніж інші форми мистецтва. З.

Кракауер вважав, що здатність кіно створювати візуальну мову може зробити його потужним інструментом для соціальних і політичних коментарів.

## Розділ 2

### Семантика кіно: визначення базових підходів

#### 2.1. Кіно як семантична форма мистецтва

Крістіан Мец — французький теоретик кіно, який зробив значний внесок у розвиток сфери семіотики даного напрямку мистецтва. Його цікавив в першу чергу процес передачі сенсів через візуальні та звукові елементи фільму та інтерпретації даних символів глядачами кінокартин.

На думку автора окремі кінематографічні тексти здатні формувати індивідуальні символічні системи значень, тим самим відкидаючи думку про можливість формування універсальної кінематографічної граматики. Також варто зауважити, що К. Мец вважав, що зображення в кіно неможливо звести до якоїсь одиниці, на відміну від написаного тексту, що і унеможливорює подібний аналіз по заздалегідь готовому сценарію. Проте також варто підкреслити, що К. Мец все ж виділив єднаючий елемент, котрий стає ключем до аналізу будь-якого наративного фільму – «ієрархія проблем».

«Перший вибір постає перед «кіносеміологом»: корпус повинен складатися з художніх фільмів (розповідних фільмів) чи, навпаки, з короткометражних, документальних, технологічних, педагогічних чи рекламних фільмів тощо? Можна було б відповісти, що це залежить просто від того, що хочеться вивчати,— що кіно володіє різними «діалектами», і що кожен із цих «діалектів» може стати предметом конкретного аналізу. Це, безсумнівно, правда. Тим не менш, існує ієрархія проблем (або, ще краще, методологічна нагальність), яка сприяє — принаймні на початку — дослідженню оповідного фільму.» [39]

К. Мец також описав історію кіно як технології, що була винайдена братами Люм'єр у 1895 році, що окрім повноцінної нової індустрії також запустило и дискурс навколо самого феномену кіно та його кінцевого

призначення. На початку свого існування кінематограф в рамках обмежень технологічних можливостей тогочасних реалій був інструментом архівації та збереження тих чи інших подій, допоміжним засобом при дослідженнях, проте з розвитком людства розвивався і кінематограф, відповідаючи новим потребам епохи. З часом кіно почало більше взаємодіяти з наративністю, а потім повноцінно злилось з нею в єдину.

В процесі пояснення ті пізнання значення тексту «Мова фільму» проводить аналіз, котрий при цьому позбавлений прямого поділу своєрідних спеціалізованих кодів конкретного медіа та кодів вже культурного характеру, котрі ним опосередковані. На думку К. Меца, фотографічні зображення – це більше репрезентація та фіксація якогось об'єкта, а тому аналізувати їх немає сенсу при аналізі творів кінематографу, у той час як за одиницю при аналізі самого кіно варто взяти так звані великі одиниці наративу.

К. Мец надалі оформив семіотику конотації, тобто почуття чи ідея, яку пропонує слово на додаток до його основного значення, або щось, запропоноване об'єктом чи ситуацією, та семіотику денотації, тобто пряме специфічне значення на відміну від неявної або асоційованої ідеї, виходячи з потреби самої семіотики в описанні організації значення об'єкта дослідження або аналізу.

Докладаючи далі, він сказав, що

«Обидва напрямки є цікавими, і очевидно, що в той день, коли семіологічне вивчення фільму досягне певного прогресу і почне формувати сукупність знань, воно розглядатиме конотативний і денотативний означення разом. Дослідження конотації наближає нас до уявлення про кіно як мистецтво («сьоме мистецтво»). Як я вказував деінде більш детально, мистецтво кіно розташоване в тій же семіологічній «площині», що й літературне мистецтво: власне естетичні упорядкування



та обмеження — версифікація, композиція та тропи в першому випадку; кадрування, рухи камери та світлові «ефекти» у другому — служать конотованим прикладом, який накладається на позначене значення.» [39]

Беручи на далі в якості основи ідеї та концепції французького есеїста, критика і семіотика Ролана Барта К. Мец визначає, що денотація являє собою буквальний візуальний переказ обраного сюжету, тобто його зміст повністю забезпечується за допомогою автоматичного процесу фотохімічного відтворення.

На даній основі можна зробити виносок, що роль самої людини в даному процесі полягає лише в визначенні рівня рівень конотації через освітлення, кут камери та інші візуальні прийоми. Проте вже на території кінематографа необхідна ціла низка семіотичних денотацій, адже фільм — це комбінація багатьох фотографічних зображень, що приходять до руху через монтаж, тобто пряме втручання людини в формування смислів та серцевинних ідей кіно.

Можна навіть визначити, що згідно К. Мецу кіно має своєрідні діалекти, кожен з яких потребує індивідуального аналізу з усіма характерними для нього особливостями. Варто одразу сказати, що дані діалекти можуть навіть не мати жанрової приналежності, або просто не обмежуватися нею при формуванні свого смислового та символічного наповнення. Фільми одного жанру здатні розповідати різні історії різними ж способами та інструментами кіно, лишаючись при цьому представниками одного з напрямів в кінематографі.

Пізніше він пояснив:

«Основні фігури семіотики кінематографа — монтаж, рух камери, масштаб кадрів, відносини між зображенням і мовленням, секвенції та інші великі синтагматичні одиниці — загалом однакові у «малих». у фільмах і у «великих» фільмах. Не можна сказати впевнено, що самостійна семіотика

різних ненаративних жанрів можлива якимось інакше, окрім як у формі серії розривних зауважень про точки відмінності між цими фільмами та «звичайними» фільмами.». [39]

Подібні ракурси аналізу та загального розгляду кіно з точки зору культурно та ідеологічно детермінованої «неоднорідності кодів» дозволяє, як це не парадоксально, в подальшому визначити своєрідну універсальний критерій оцінки даних кодів, адже їх індивідуальність та неоднорідність по суті роблять їх однорідними по даним параметрам.

Надалі К. Мец нагадує про мовну природу самої структури кінематографу та всього що з ним пов'язано. Кіно на його думку можна вважати мовою тільки у випадку, якщо воно впорядковує означаючі елементи в упорядкованих аранжуваннях і при цьому не розповідає історію через простий переказ реальності. Тобто за К. Мецом навіть документальне кіно не буде відображенням реальності через серйозний вплив автора на те, що взагалі буде прийняте до уваги при формування символічного каркасу роботи.

Опираючись на ідеї де Сосюра, К. Мец сформував чітке розрізнення мови як мовної системи і мови як чіткої системи впізнаваних умов. Також він пояснив, що не варто плутати мову кінематографу та мову самого кіно, адже фільм, на думку К. Меца, не можна вважати таким, що містить мову у прямому сенсі, тобто ту, що має сувору граматику та синтаксис, еквівалентні письмовому чи усному.

Ключовою відмінністю від звичайного письмового слова, що і робить одиницю фільму унікальною, є її знакова природа, котра складніше за символічну та довільну, що наповнює її конкретним змістом. Можна допустити, що сам фільм – це мова, чия мовна одиниця вислову – це кадри в чіткій задуманій послідовності. Саме це звільняє фільм від необхідності відповідати потребам класичної лінгвістичної моделі. Цим самим К. Мец

фактично заперечує використання теорії словесної мови як основи моделі фільму. Лінгвістика все ще може являти собою непогане джерело для позичення окремих її елементів, проте на думку автора до взаємодії з нею варто підходити максимально обережно.

Він додав:

«Вивчення кіно як мистецтва — дослідження кінематографічної виразності — може проводитися відповідно до методів, похідних від лінгвістики. Наприклад, безсумнівно, що фільми піддаються аналізу, порівнянному з тими, які Томас А. Себеок застосував до пісень Cheremis, або з тими, які запропонував Семюель Р. Левін. Але є ще одне завдання, яке вимагає пильної уваги кіносеміолога. Бо також, і навіть насамперед, через свої процедури денотації кіно є специфічною мовою. Концепція дієгезису настільки ж важлива для кіносеміолога, як і ідея мистецтва.» [39]

В якості своєрідного висновку можна сказати, що концепцію К. Меца варто розуміти як особливий ракурс погляду на кіно саме з позиції глядача. Він розділив людей, котрі так чи інакше взаємодіють з кіно на дві групи:

- Творці, котрі є носіями спеціалізованої мови кінематографу з усіма тонкощами;
- Глядачі, тобто носії звичайної мови споживання.

Кінцевим споживачем кіно, його змістів та смислів є саме глядач, що очевидно, тому питання образів в кінематографі та їх подальшого впливу в другій частині моєї роботи варто в першу чергу розглядати з позиції кінцевого отримувача інформації, що К. Мец і дозволив зробити в рамках своєї роботи.

В якості своєрідного висновку можна тільки додати, що саме фокус на споживача кінцевого інтелектуального продукту дозволяє уникнути конфлікту декларованого та фактичного в рамках аналізу того чи іншого

концепту як в рамках філософії, так і інших гуманітарних наук та напрямів діяльності, адже конфлікт бажаного та дійсного переслідує сам феномен ідеологем з самого початку їх зародження в дискусійному полі людини.

Також варто ще раз наголосити, що неуніверсальність самого процесу трактування мови кіно сама по собі являє універсальний критерій, тобто, в даному випадку, максимально індивідуальний, що і являє собою основу для подібних реконструкцій.

Ноель Керролл — сучасний філософ, чий вклад в наукове дослідження семантики кіно важко переоцінити. Н. Керролл стверджує, що фільм є семіотичною формою мистецтва, а це означає, що він покладається на використання знаків і символів для передачі значення. Він виділяє три основні компоненти кінематографічного значення: зміст, форму та стиль. Зміст стосується теми фільму, тоді як форма стосується способу подання цього вмісту. Стиль стосується використання технік кіно для створення певної естетики чи настрою.

Одна з ключових ідей Н. Керролла полягає в тому, що кіно — це засіб, який вимагає активної участі глядача. На відміну від інших форм мистецтва, таких як живопис чи скульптура, які можна оцінити виключно на візуальному рівні, кіно вимагає від глядачів встановлення зв'язків між різними елементами, щоб зрозуміти їх значення. Н. Керролл описує цей процес як «розумову гімнастику», оскільки глядачі повинні постійно встановлювати зв'язки між тим, що вони бачать і чують, щоб зрозуміти сенс фільму.

«Фільм, як і мова, є системою позначення, елементи якої мають значення, які регулюються звичайними кодами. Система кінематографічного позначення має власні конвенції для генерування та інтерпретації значення, які є предметом семантики фільму. Ці конвенції включають використання різних видів кадрів, ракурсів, освітлення, технік монтажу і т. д., що сприяє формуванню загального змісту фільму. Однак

семантика фільму не вичерпується лише цими візуальними та слуховими елементами. Швидше, сенс фільму породжується складною взаємодією між цими формальними елементами та культурним, історичним та ідеологічним контекстом, у якому фільм створюється та приймається».

[11]

Ще одна важлива концепція в творчості Н. Керролла — це ідея розуміння оповіді. Він стверджує, що фільми є фундаментально розповідними за своєю природою і що глядачі покладаються на структуру оповіді, щоб зрозуміти те, що вони бачать. Наративна структура, за Н. Керроллом, передбачає виклад подій у причинно-наслідковому зв'язку. Ця структура є важливою для створення сенсу в кіно, оскільки глядачі можуть зрозуміти значення подій лише у зв'язку з більшою розповіддю.

«...фільми не розповідають історії так, як це роблять романи, і не передають інформацію так, як це роблять наукові звіти. Натомість вони представляють рухомі зображення та звуки, які ми інтерпретуємо як історії та інформацію. Основна семантична проблема теорії кіно. значить, не те, як фільми можуть розповідати історії чи передавати інформацію, а те, як вони можуть це робити, враховуючи обмеження їхнього специфічного середовища». [11]

Філософ також підкреслює важливість стилю фільму у створенні сенсу. Він стверджує, що стиль фільму — це не лише питання естетики, але й важливий для передачі сенсу.

Наприклад, використання певного ракурсу або техніки освітлення може передати емоційний стан персонажа або настрої сцени. Крім того, використання звуку та музики також може мати значний вплив на сенс фільму, оскільки вони можуть створити певну атмосферу чи передати певні емоції.

Окрім цих ідей, Н. Керролл також багато писав про роль жанру в кіно. Він стверджує, що жанрові конвенції відіграють важливу роль у формуванні наших очікувань щодо фільму та у визначенні того, як ми

інтерпретуємо його значення. Наприклад, фільм жахів сприймуть інакше, ніж романтичну комедію, оскільки глядачі мають різні очікування щодо цих жанрів.

Загалом робота Н. Керролла над семантикою кінематографу мала вплив у галузі кінознавства. Його наголос на активній участі глядача у створенні сенсу, а також його зосередженість на структурі оповіді та стилі фільму допомогли прояснити, як фільми створюють сенс і як глядачі інтерпретують це значення. Своїми роботами Н. Керролл продемонстрував багатство та складність кіно як семіотичного виду мистецтва.

Хоча обидва вчені надають цінну інформацію про природу кіно як семантичного середовища, вони підходять до предмета з різних точок зору.

Теорія мови фільму К. Метца наголошує на структурних і формальних аспектах кіно, стверджуючи, що медіа є унікальним у своїй здатності створювати значення через поєднання різних візуальних і звукових елементів. З іншого боку, Н. Керролл наголошує на ролі глядача в процесі формування сенсу, стверджуючи, що суб'єктивний досвід окремих глядачів відіграє вирішальну роль в інтерпретації фільму.

Незважаючи на розбіжності, обидва вчені підкреслюють важливість контексту в інтерпретації кіно. К. Метц наголошує на важливості кінематографічного означника та його зв'язку з позначуванним, тоді як Н. Керролл зосереджується на важливості культурного та історичного контексту, в якому створюється та сприймається фільм. Обидва підходи підкреслюють необхідність розгляду багатьох шарів значення, які передаються візуальною мовою кіно.

Одним із ключових внесків теорії К. Метца є його наголос на важливості монтажу фільму для створення сенсу. За словами К. Метца, монтаж є ключем до створення сенсу в кіно, оскільки він дозволяє поєднувати різні кадри та зображення для створення зв'язного оповідання. Це розуміння підкреслює важливість формальних аспектів кінематографа та те, як різні елементи середовища працюють разом, створюючи сенс.

Теорія Керролла, навпаки, наголошує на важливості суб'єктивного досвіду глядача в інтерпретації кіно. За Н. Керролом, фільм — це засіб, який вимагає від глядача активної участі, а інтерпретація значення формується індивідуальним досвідом, переконаннями та культурним походженням глядача. Це розуміння підкреслює важливість соціального та культурного контексту в інтерпретації кіно.

Загалом, ідеї К. Меца та Н. Керролла пропонують цінне розуміння складного зв'язку між кіно та сенсом. Хоча їхні підходи відрізняються, вони обидва підкреслюють важливість контексту в інтерпретації кіно та підкреслюють динамічну та багатосарову природу середовища. Об'єднавши ці ідеї, можна отримати більш детальне розуміння семантичного потенціалу кіно як форми мистецтва та способу, у який воно формує та відображає наше розуміння світу навколо нас.

## 2.2. Системи знаків у кіно

Ролан Барт — французький філософ і літературний критик, відомий зокрема аналізом системи знаків у кіно.

За Бартом, система знаків кіно складається з двох рівнів: денотативного і конотативного. Денотативний рівень відноситься до буквального або об'єктивного значення фільму, тоді як конотативний рівень відноситься до суб'єктивних або культурних значень, які надаються фільму. Р. Барт вважав, що конотативний рівень важливіший за денотативний, оскільки саме через конотативний рівень фільми набувають свого культурного значення.

У «Третньому значенні» Р. Барт на прикладі кількох кадрів із фільмів Сергія Ейзенштейна проілюстрував свою теорію знакової системи кіно. Він стверджував, що денотативне значення кадрів було ясным і недвозначним, але вони також містили третє значення, яке не було ані денотативним, ані конотативним.

Це третє значення було своєрідним символічним значенням, яке було породжене взаємодією між зображеннями на кадрах і культурним контекстом, у якому вони були створені.

«Третє значення з'являється в той момент, коли кіномова, відриваючись від закріплення перших двох значень, намагається надати більш-менш символічного значення образу: коли, наприклад, знімається обличчя (навіть зняте в крупним планом), не для того, щоб показати «обличчя» чи «характер», а щоб зняти дію обличчя загалом, фізіономічний код. У цей момент обличчя, яке залишатиметься саме на рівні перше значення, якби це було об'єктом у світі, втрачає свою об'єктивність і стає алегорією: не персонажем і не обличчям, а елементом поняття «обличчя».»  
[2]

Р. Барт вважав, що система знаків кіно глибоко причетна до виробництва та відтворення ідеології. На думку Р. Барта, фільми були не



просто нейтральними репрезентаціями реальності, а й брали активну участь у конструюванні сенсу та формуванні культурних цінностей.

У своїй книзі «Міфології» Р. Барт аналізує мову масової культури, зокрема кіно, і стверджує, що це система знаків, яка конструює та зміцнює культурні міфи. Він припускає, що кіно, як і будь-яка інша форма культури, має власну систему знаків, які можна декодувати та аналізувати.

Р. Барт виділяє два типи знаків у кіно: мовні знаки (діалоги, субтитри, заголовки тощо) і немовні знаки (зображення, музика, звукові ефекти тощо). Він стверджує, що обидва типи знаків працюють разом, створюючи значення у фільмах, і що нелінгвістичні знаки часто є більш потужними, ніж лінгвістичні.

«Кіно також, очищаючи знакову функцію свого об'єкта, абстрагує його від випадковостей використання об'єкта: таким чином воно дає нам, в ідеальній формі, сутність об'єкта з усіма «чайовими» образу». [2]

Р. Барт також вводить поняття «міф» стосовно системи знаків у кіно. Він розглядав міф як культурний продукт, створений суспільством для отримання певного повідомлення чи значення. Він розглядав це як інструмент, який використовується для контролю та маніпулювання тим, як люди думають, відчують і діють. Згідно з Бартом, міфи – це не просто хибні переконання чи історії, а радше соціально сконструйовані оповіді, які несуть певне ідеологічне повідомлення.

Він припускає, що культурні міфи створюються через маніпуляції знаками, і що кіно є потужним інструментом для конструювання та зміцнення цих міфів. Він стверджує, що кіно — це не відображення реальності, а конструювання реальності за допомогою знаків і міфів.

Для Р. Барта значення фільму не є фіксованим чи абсолютним, а підлягає інтерпретації та формується контекстом, у якому його переглядають. Він вважав, що глядачі привносять свій власний культурний фон і досвід у перегляд фільму, що впливає на те, як вони розуміють і інтерпретують значення фільму.

На аналіз Р. Барта знакової системи кіно глибоко вплинула його робота в області семіотики, вивчення знаків і символів. За словами Р. Барта, семіотика була потужним інструментом для аналізу того, як фільми конструювали сенс і породжували культурне значення.

У «Елементах семіології» Р. Барт окреслив деякі з ключових понять семіотики, включаючи знак, означник і означуване. Він стверджував, що знаки — це не просто довільні символи, а тісно пов'язані з культурним контекстом, у якому вони створені. Р. Барт вважав, що аналіз знаків має важливе значення для розуміння того, як значення генерується та конструюється в культурі.

«Одним словом, семіотика бере за поле дослідження будь-яку систему знаків, незалежно від їх змісту та меж; образи, жести, музичні звуки, об'єкти та комплексні асоціації всього цього, які утворюють зміст ритуалу, конвенції чи громадськості. розваги: вони становлять, якщо не мови, то принаймні системи позначення. Лінгвістика є лише одним із розділів цієї загальної науки про знаки, яка, крім того, складається з двох частин: синтагматики, тобто вивчення комбінацій знаків у лінійних послідовностях, і парадигматики, тобто вивчення комбінацій, які мають асоціативний характер». [2]

Аналіз знакової системи кіно Р. Бартом став важливим внеском у теорію та семіотику кіно. Підкреслюючи важливість конотативного рівня значення у фільмах, Р. Барт кинув виклик ідеї, що фільми були просто об'єктивними репрезентаціями реальності.

Він також наголошував на ідеологічному вимірі знакової системи кіно, стверджуючи, що фільми активно беруть участь у виробництві та відтворенні культурних цінностей. Нарешті, робота Р. Барта в області семіотики забезпечила потужну аналітичну основу для розуміння того, як фільми конструювали сенс і породжували культурне значення.

Р. Барт наголошує на важливості розуміння способів, за допомогою яких смисл конструюється через системи позначення кіно, а також на

необхідності для глядачів бути активними інтерпретаторами фільму. Він також відзначає силу ідеології у формуванні знакових систем кіно та потребу в критичному аналізі, щоб розкрити приховані значення та повідомлення, які можуть бути вбудовані у фільм.

Також цікаву візію системи мови кіно нам надав Жиль Дельоз, французький філософ і теоретик кіно, який багато писав про кіно. Підхід Ж. Дельоза до кіно ґрунтується на його ширшій філософії, яка наголошує на важливості відмінності та становлення у створенні нових можливостей.

У своїх двохтомній роботі «Кіно 1: рух-образ» і «Кіно 2: час-образ» філософ зазначає, що кіно являє собою засіб дослідження взаємозв'язку між рухом і часом і створення нового типу зображення, яке не є ні нерухомим, ні рухомим, а існують в стані постійної трансформації. У цій теорії Дельоз стверджує, що кіно є унікальним засобом, який може створювати нові форми вираження та значення, які неможливі в інших засобах масової інформації.

У «Кіно 1» Ж. Дельоз вводить поняття «рух-образ», яке, на його думку, характеризує класичне голлівудське кіно. Рух-образ базується на принципі дії-реакції, в якому одна дія веде до іншої в лінійному причинно-наслідковому ланцюжку. Це створює відчуття безперервності та узгодженості, що дозволяє глядачеві відчувати фільм як єдине ціле. Ж. Дельоз також стверджує, що рух-образ характеризується певним типом руху, який він називає «моторно-сенсорним» рухом. Це стосується руху, безпосередньо пов'язаного з чуттєвим сприйняттям, наприклад рух тіла персонажа або рух камери.

«Руховий образ функціонує шляхом створення сенсорно-моторних зв'язків, тоді як часовий образ діє шляхом розриву сенсорно-моторних зв'язків». [14]

У «Кіно 2» Ж. Дельоз вводить поняття «образ часу», яке, на його думку, характеризує післявоєнне європейське мистецьке кіно. За словами Ж. Дельоза, образ часу базується на принципі «будь-який-простір-що

завгодно», в якому простір більше не є стабільною та когерентною сутністю, а натомість стає текучим і невизначеним полем потенціалу. Це створює відчуття дезорієнтації та фрагментації, що дозволяє глядачеві відчувати фільм як серію розрізнених моментів і відчуттів. Ж. Дельоз також стверджує, що образ-час характеризується іншим типом руху, який він називає «чистими оптичними та звуковими ситуаціями». Це стосується руху, який не пов'язаний із чуттєвим сприйняттям, а замість цього створює власний просторово-часовий континуум за допомогою зорових і слухових сигналів.

На відміну від цього, образ часу характеризується нелінійним і непричинним підходом до часу. Образ часу руйнує лінійність оповіді та створює суб'єктивне та пережите відчуття часу. Час більше не представляється як лінійна прогресія, а як суб'єктивний досвід, який формується пам'яттю, сприйняттям та емоціями.

Ж. Дельоз виділяє два типи образів часу: кристалічний образ і чистий оптичний і звуковий образ. Кристалічний образ характеризується появою об'єкта в теперішньому, який одночасно пов'язаний з минулим і майбутнім, створюючи відчуття тимчасової дезорієнтації та фрагментації. У кришталевому образі час сприймається як серія фрагментованих моментів, від'єднаних один від одного.

«Кришталевий образ більше не передбачає межі між теперішнім і минулим, межі, яка постійно відновлює безперервність; навпаки, він відкривається на співіснування часів, на цілу мережу одиничних і множинних часів, яка роз'їдає однорідне і порожнє час порожньої однорідності. Подібним чином, чиста оптична та звукова ситуація більше не передбачає межі між чуттєвим і моторним, а скоріше співіснування візуальної та звукової перспектив, що роз'їдає перцептивний і концептуальний автоматизм класичного рухового зображення». [15]

З іншого боку, чисте оптичне та звукове зображення характеризується дисоціацією звуку та зображення, що створює відчуття сенсорного

перевантаження та дезорієнтації. У чистому оптичному та звуковому зображенні час сприймається як низка чуттєвих вражень, які не пов'язані одне з одним жодним логічним чи причинно-наслідковим чином.

Образи часу Дельоза мають важливе значення для того, як ми розуміємо зв'язок між фільмом і реальністю. Руйнуючи лінійність оповіді та створюючи відчуття суб'єктивного часу, Дельоз стверджує, що фільм має здатність досліджувати людський досвід часу новими й інноваційними способами. Це дозволяє режисерам створювати нові форми вираження та значення, які не обмежені традиційними наративними структурами чи лінійним часом.

Ідеї Р. Барта та Ж. Дельоза щодо систем знаків у кіно дають переконливий погляд на здатність медіума передавати значення через складну мережу візуальних і звукових елементів. Через їхні роботи стає очевидним, що кіно — це вид мистецтва, який використовує різні техніки для створення системи знаків, які передають сенс аудиторії.

«Міфології» Р. Барта створюють основу для розуміння ідеологічних засад кіно. У своєму аналізі він припускає, що культурні міфи створюються та зміцнюються через повсякденну мову, знаки та символи, і цей процес присутній і в кіно. Р. Барт стверджує, що образ має силу стати знаком, і цей знак може стати міфом. Іншими словами, зображення та звуки в кіно пройняті культурними значеннями, які можуть бути не відразу очевидними для глядача. Підхід Р. Барта до кінематографа показує, що засіб можна використовувати для створення сенсу та зміцнення ідеологічних переконань.

З іншого боку, Ж. Дельоз пропонує більш абстрактний підхід до систем знаків у кіно. У своїх роботах «Кіно 1: рух-зображення» та «Кіно 2: час-зображення» Ж. Дельоз припускає, що кіно можна зрозуміти через низку образів, які утворюють власну мову. Він стверджує, що кінематограф здатний створювати власну систему знаків, притаманну тільки медіуму. Ідеї Ж. Дельоза щодо мови кіно виявляють, що медіа є не

лише інструментом для репрезентації реальності, але може створювати власну реальність за допомогою зображення та звуків.

Підсумовуючи, ідеї Р. Барта та Ж. Дельоза щодо систем знаків у кінематографі дають тонкий погляд на здатність медіума створювати значення. Завдяки їхнім роботам стає очевидним, що кіно — це не просто інструмент для репрезентації реальності, а й може конструювати власну реальність за допомогою зображень і звуків. Аналізуючи системи знаків у кінематографі, можна зрозуміти, як сконструйовано значення, як воно підкріплюється та як його можна підірвати. Таким чином, вивчення кіно як системи знаків має важливе значення для розуміння складних відносин між медіа та його аудиторією.

### 2.3. Кіномова як унікальне середовище та продукт свого часу

Вівіан Собчак — американський теоретик кіно, який зробив великий внесок у розуміння семантики кіно. У своїх роботах вона досліджувала перетин кіно та філософії, стверджуючи, що кінематографічний досвід — це не просто відображення реальності, а унікальне та складне середовище, яке дозволяє створювати нові значення та досвід.

На В. Собчак вплинула феноменологічна традиція у філософії, яка наголошувала на важливості суб'єктивного досвіду в розумінні світу. Вона вважала, що кіно — це засіб, який дозволяє нам пізнати світ унікальним і потужним способом, створюючи чуттєве занурення, яке залучає як наші емоції, так і наш інтелект. У своїй книзі «Адреса ока: феноменологія кінодосвіду» В. Собчак стверджувала, що фільм — це не просто візуальний засіб, а мультисенсорний засіб, який залучає як наше тіло, так і розум.

«Створюючи себе як адресу ока, як естетичний об'єкт погляду, як місце погляду, кінематографічний апарат залучає суб'єкта перегляду певним способом бачення та структурування бачення та візуального досвіду. У той же час, міметичні можливості кіно та його залежність від фотографічних технологій також залучають глядача до парадоксального відношення до реальності, яку камера претендує на захоплення та репрезентацію. Фільм і створює світ, і показує його нам. Роблячи це, він створює парадоксальну та продуктивну напругу між об'єктивним і суб'єктивним полюсами досвіду, напругу, яка, як я стверджую, лежить у самому серці самого кінопереживання». [65]

На підхід В. Собчак до теорії кіно вплинула робота Моріса Мерло-Понті, французького феноменолога, який вважав, що наше сприйняття світу не є відокремленим від нашого тілесного досвіду. В. Собчак стверджувала, що кіно, як і інші види мистецтва, є способом осмислення світу через чуттєвий досвід. Вона вважала, що кіно може передати відчуття

втіленої реальності, що дозволяє нам взаємодіяти зі світом більш прямим і безпосереднім способом.

За словами В. Собчак, фільм був не просто відображенням реальності, а засобом, який міг створювати нові реальності. Вона стверджувала, що кіно може створити відчуття присутності, або те, що вона назвала «відчутною реальністю зображення».

Це відчуття присутності було створено за допомогою таких прийомів, як крупні плани, зйомки з точки зору та уповільнена зйомка, які могли створити посилене відчуття сенсорного досвіду. Використовуючи ці прийоми, режисери могли створити відчуття занурення, яке дозволило глядачеві відчувати світ по-новому та по-іншому.

Вона стверджувала, що фільм може викликати почуття емпатії, дозволяючи нам пережити емоції героїв на екрані, провокувати в нас не інтелектуальне, але більш емоційне співчуття та розуміння емоцій персонажа. В. Собчак вважав, що це емоційне залучення було важливою частиною кінематографічного досвіду, і саме це зробило кіно таким потужним засобом.

Окрім роботи над чуттєвим досвідом кіно, В. Собчак також досліджувала роль фільму у формуванні нашого розуміння реальності.

«Кіно, як система позначення, артикулює та робить доступним для нашого досвіду та інтерпретації багатозарові складності нашого культурного та історичного світу. У цьому відношенні кіно не відрізняється від мови, літератури, живопису чи будь-якої іншої форми мистецтва. Але унікальний внесок фільму полягає в його конститутивному відношенні до реального, його фундаментальному зв'язку з екстрадискурсивною дійсністю, яка, у свою чергу, структурує нашу суб'єктивність і соціальні відносини. Кіно, таким чином, є не простою репрезентацією реальності, а адресою реальності, протистояння, яке запрошує, а насправді вимагає нашої тілесної участі та відповіді». » [65]



Вона стверджувала, що фільм має здатність створювати нові значення та досвід, які не обов'язково були пов'язані з реальністю, але все одно були значущими.

Девід Бордуелл — видатний теоретик та історик кіно, який зробив значний внесок у наше розуміння семантики кіно. Він відомий своїм емпіричним підходом до кінознавства, який поєднує ретельний аналіз фільмів із усвідомленням їхнього історичного та культурного контексту.

Теорія класичного голлівудського кіно Д. Бордуелла базується на ідеї, що голлівудські фільми студійної ери (приблизно з 1920-х до 1960-х років) поділяють певні формальні та наративні умовності, які роблять їх впізнаваними як окремий спосіб кіновиробництва.

У своїй книзі «Класичний голлівудський кінематограф: стиль і спосіб виробництва фільмів до 1960 року» Д. Бордуелл визначає низку цих умовностей, зокрема використання лінійної та причинно-наслідкової структури оповіді, домінування одного головного героя та їхню мету: орієнтація на гонитві, використання безперервного редагування для створення плавних і непомітних переходів між знімками, а також наявність високовідшліфованого та реалістичного візуального стилю.

За словами Д. Бордуелла, ці формальні та наративні конвенції не були випадковими, а результатом промислового та економічного тиску, з яким зіткнулася голлівудська студійна система.

«Фільми, зняті в класичну епоху, не створювалися в культурному вакуумі, а були частиною більшої економічної системи. З одного боку, фільми були частиною національної та міжнародної індустрії розваг, причиною і наслідком якої вони були. Кіно було основним видом дозвілля того часу, а Голлівуд був головним світовим експортером розважальних продуктів. Голлівудські студії були великими промисловими підприємствами, орієнтованими на масову аудиторію. Їхня продукція мала конкурувати з іншими продуктами масового виробництва. розваги — радіопрограми, спортивні заходи, танцювальні марафони тощо. Оскільки

фільми були частиною цієї великої системи, вони зазнавали такого ж економічного тиску, який впливав на інші галузі. Студії мали отримувати прибуток від своїх фільмів і для цього вони повинні були залучити якомога більшу аудиторію. Це означало, що їхні фільми повинні були створюватися в рамках певних економічних обмежень. Вони повинні були створюватися якомога ефективніше, використовуючи стандартизовані процедури, які дозволяли студіям отримати максимум від їхню працю та обладнання. Їх потрібно було робити швидко, щоб студії випускали якомога більше фільмів щороку. І вони повинні були бути зроблені якомога дешевше, але при цьому відповідати очікуванням глядачів». [66]

Студії розробили шаблонний підхід до створення фільмів, який би зацікавив широку аудиторію та приносив максимальний прибуток. Ця формула ґрунтувалася на низці прийомів, які створювали б відчуття єдності та злагодженості у фільмі, а також гарантували, що історія була легкою для відслідковування та емоційно захоплюючою для глядачів.

Теорія класичного голлівудського кінематографа Д. Бордвелла мала великий вплив на кінознавство, її широко обговорювали та критикували. Деякі вчені стверджують, що це надто спрощує складність і різноманітність голлівудського кіновиробництва, тоді як інші припускають, що воно надто зосереджено на формальних аспектах кіно за рахунок його культурних та ідеологічних вимірів. Проте наголос Д. Бордвелла на ролі індустріальних та економічних факторів у формуванні естетики та розповіді кіно залишається важливим внеском у наше розуміння середовища.

Окрім роботи над класичним голлівудським кінематографом, Д. Бордвелл також багато писав про стиль фільму та оповідання. У своїй книзі «Оповідь у художньому фільмі» він стверджує, що оповідь у фільмі — це складний і багатоплановий процес, який включає взаємодію кількох різних елементів, включаючи історію, сюжет, персонажів, а також візуальні та слухові компоненти фільму. Він пропонує модель кінооповіді,

яка підкреслює роль глядача в активному конструюванні сенсу з різних елементів фільму.

Підхід Д. Бордвелла до стилю фільму так само стурбований тим, як фільми передають значення глядачеві за допомогою візуальних і звукових прийомів. У своїй книзі «Кіномистецтво: вступ», написаній разом з Крістін Томпсон, Д. Бордвелл визначає ряд різних аспектів стилю фільму, включаючи мізансцени, операторську роботу, монтаж і звук. Він стверджує, що ці елементи працюють разом, щоб створити чіткий стиль або спосіб представлення, який формує враження глядача від фільму.

Одним із ключових внесків підходу Д. Бордвелла до стилю фільму є його акцент на важливості вивчення форми фільму у зв'язку з його історичним і культурним контекстом. Він стверджує, що формальні елементи кіно не є фіксованими чи універсальними, а формуються соціальними та історичними обставинами, в яких вони виробляються. Аналізуючи формальні та стилістичні аспекти фільмів у зв'язку з їх культурним та історичним контекстом, Д. Бордвелл прагне поглибити наше розуміння того, як кіно відображає та формує наше сприйняття світу.

В якості своєрідного висновку можна зауважити, що В. Собчак стверджує, що кіно — це форма культурного вираження, яка тісно пов'язана з історичним і соціальним контекстом, у якому воно створюється. За її словами, кіно — це не просто відображення реальності, а спосіб її конструювання. У результаті кінематограф формується політичними, економічними та культурними силами того часу. В. Собчак підкреслює важливість залучення кіноглядача до кінематографічного досвіду як засобу створення сенсу. Вона стверджує, що кіно має силу формувати наше сприйняття реальності, створюючи відчуття занурення та взаємодії з зображеннями на екрані.

З іншого боку, Д. Бордвелл розглядає кіно як продукт свого часу, а також як унікальну форму художнього вираження, яка характеризується власною специфічною мовою та умовностями. Згідно з Д. Бордвеллом,

кіно — це не просто запис реальності, а засіб, який створює нову реальність за допомогою візуальних і наративних технік. Він підкреслює важливість стилю фільму у формуванні кінематографічного досвіду, стверджуючи, що спосіб, у який фільм знятий, змонтований і представлений на екрані, має вирішальне значення для створення його значення.

У сукупності ідеї В. Собчак і Д. Бордвелла демонструють складність і багатство кіно як культурно-мистецького середовища. Кіно відображає та формує історичний і культурний контекст, у якому воно створюється, але воно також має свою унікальну мову та умовності, які роблять його особливим і потужним видом мистецтва. Кінематографічний досвід — це не просто пасивне спостереження, а активна взаємодія з зображеннями та звуками, представленими на екрані. Занурюючись у кінематографічний досвід, ми можемо отримати нові уявлення про навколишній світ і створити нові способи розуміння свого місця в ньому.

Досліджуючи ідеї В. Собчак і Д. Бордвелла, ми можемо глибше зрозуміти силу кіно створювати сенс і формувати наше сприйняття світу навколо нас. Як культурне та мистецьке середовище, кіно продовжує розвиватися та адаптуватися до нових контекстів і аудиторії, демонструючи свою постійну актуальність і важливість у нашому все більш складному та взаємопов'язаному світі.

## Розділ 3

### Прагматика кіно: виробництво аудиторії та ідеології

#### 3.1. Ідеологія, її вплив на мистецтво та місце в кінематографі

Термін «ідеологія» відігравав центральну роль у думках Карла Маркса та Фрідріха Енгельса, двох найвпливовіших філософів і соціальних теоретиків 19 століття. На їхню думку, ідеологія була набором ідей, вірувань і цінностей, які виникли з домінуючих економічних і соціальних структур певного суспільства та служили для їх зміцнення.

Для початку важливо зрозуміти концепцію К. Маркса та Ф. Енгельса про соціальну та економічну структуру суспільства. Вони бачили суспільство розділеним на різні класи, кожен зі своїми інтересами та владними позиціями.

В основі їхнього аналізу лежала ідея про те, що спосіб виробництва, або спосіб, у який товари та послуги виробляються та обмінюються, визначає соціальні та економічні відносини певного суспільства.

«Спосіб, яким люди виробляють необхідні їм засоби до життя, залежить насамперед від властивостей самих цих засобів, що знаходяться ними в готовому вигляді і підлягають відтворенню. Цей спосіб виробництва треба розглядати не тільки з того боку, що він є відтворенням фізичного існування індивідів. більшою мірою, це — певний спосіб діяльності даних індивідів, певний вид їхньої життєдіяльності, їхній певний спосіб життя... Яка життєдіяльність індивідів, такі і вони самі. що вони виробляють, так і з тим, як вони виробляють. Що являють собою індивіди, це залежить, отже, від матеріальних умов їх виробництва.» [37]

У капіталістичному суспільстві, наприклад, клас капіталістів володіє засобами виробництва і наймає робітничий клас для виробництва товарів і послуг.

Робочий клас експлуатується, на думку К. Маркса та Ф. Енгельса, тому що вони не отримують повної вартості своєї праці, а натомість

отримують лише її частину у формі заробітної плати. З іншого боку, клас капіталістів привласнює додаткову вартість, створену працею робітничого класу, що призводить до нерівного розподілу багатства та влади.

Для К. Маркса та Ф. Енгельса ідеологія була набором ідей, переконань і цінностей, які виникли з домінуючих економічних і соціальних структур певного суспільства та служили для їх зміцнення. У капіталістичному суспільстві, наприклад, домінуючою була ідеологія, яка підкреслювала чесноти працьовитості, індивідуалізму та конкуренції.

Ця ідеологія служила для легітимізації капіталістичної системи та переконання людей у її чесності та справедливості. К. Маркс і Ф. Енгельс стверджували, що ідеологія — це не просто набір хибних переконань, які можна виправити через освіту чи переконання; скоріше вона була глибоко вкорінена в соціальних і економічних відносинах певного суспільства.

Однією з ключових ідей К. Маркса й Ф. Енгельса було те, що ідеологія — це не просто набір абстрактних ідей чи вірувань, а й матеріальна природа. Тобто ідеологія була втілена в інститутах, практиках і дискурсах певного суспільства.

Наприклад, у капіталістичному суспільстві панівна ідеологія знайшла відображення в організації робочого місця, системі освіти, ЗМІ та інших соціальних інститутах. Ці інститути служили для зміцнення панівної ідеології та підтримки існуючих соціальних та економічних структур.

К. Маркс і Ф. Енгельс стверджували, що панівна ідеологія служить для приховування соціальних і економічних відносин, що лежать в основі певного суспільства.

У капіталістичному суспільстві, наприклад, ідеологія індивідуалізму і конкуренції служила для приховування факту експлуатації робітничого класу класом капіталістів. Інакше кажучи, панівна ідеологія створювала фальшиву свідомість серед робітничого класу, змушуючи їх визнати своє підлегле становище в суспільстві.

К. Маркс і Ф. Енгельс розглядали класову боротьбу як рушійну силу історії, і вони вважали, що ідеологія відіграє центральну роль у цій боротьбі. На їхню думку, домінуюча ідеологія була інструментом, який використовував правлячий клас, щоб зберегти свою владу та перешкодити робітничому класу організовуватися та кидати виклик існуючим соціальним та економічним структурам.

Вони стверджували, що робітничому класу необхідно розвинути власну ідеологію, яка відобразить його власні інтереси та прагнення, щоб кинути виклик панівній ідеології та трансформувати суспільство.

Георг Лукач, угорський філософ-марксист і літературний критик, був одним із найвпливовіших мислителів 20 століття. Його ідеї про взаємозв'язок між мистецтвом та ідеологією мали глибокий вплив на сферу культурології, зокрема на його погляд на роль мистецтва у відображенні та формуванні суспільної свідомості. У цьому есе ми дослідимо розуміння Лукачем впливу ідеології на мистецтво, спираючись на його основні праці та ключові концепції.

Г. Лукач розглядав мистецтво як відображення соціальних та історичних умов суспільства. Він стверджував, що художня форма та зміст були сформовані основними економічними та політичними структурами того часу. У своїй найвпливовішій праці «Історія та класова свідомість» (1923) Г. Лукач розвинув концепцію «реіфікації», щоб описати спосіб, у який капіталістичне суспільство перетворює людські стосунки та досвід на об'єкти, які можна купити та продати на ринку. Згідно з цією точкою зору, мистецтво, як і всі інші аспекти культури, перетворюється в товар і стає інструментом для капіталістичного класу для збереження своєї влади та контролю над суспільством.

На думку Г. Лукача, панівна ідеологія даного суспільства формує художні форми та зміст. Він розглядав ідеологію як набір ідей і цінностей, які служать для виправдання існуючих соціальних і економічних структур суспільства. У капіталістичному суспільстві, наприклад, панівна ідеологія

наголошує на індивідуалізмі, конкуренції та гонитві за прибутком. Художні твори, які підкріплюють ці цінності, наприклад романи, що оспівують успіх самодіяльного підприємця, або картини, що зображують красу індустріалізації, служать підтримці капіталістичної системи та збереженню статус-кво.

Особлива роль мистецтві була відведена реалізму. Г. Лукач розглядав реалізм як спосіб відображення соціальних та історичних умов даного суспільства, а також протиріч і конфліктів, що існують у цьому суспільстві. На його думку, реалістичний роман був найвищою формою літературного вираження, оскільки мав здатність розкривати складність і суперечливість людського досвіду. Однак він також визнав, що реалізм може бути кооптований панівною ідеологією та використаний для зміцнення існуючих соціальних та економічних структур.

«Мистецька творчість є, з одного боку, вираженням найглибшого досвіду людського існування, а з іншого боку, це аспект суспільного життя, на який глибоко впливають його економічні та політичні структури. Митець, як діалектик, має здатність розкривати протиріччя та конфлікти, що існують у суспільстві та сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу. Таким чином, митець несе особливу відповідальність за створення творів, які відображають соціальні та історичні умови. Тому мистецтво не є нейтральною чи аполітичною діяльністю, а радше засобом кинути виклик панівній ідеології та сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу. » [34]

Одне з найвідоміших есе Г. Лукача «Ідеологія модернізму» (1957) досліджує способи, якими модерністське мистецтво відображає протиріччя та кризи капіталістичного суспільства. Він стверджував, що модерністське мистецтво характеризується відчуттям фрагментації та дислокації, що відображає досвід життя в суспільстві, яке характеризується нестабільністю та швидкими змінами. Він розглядав модерністське



мистецтво як відповідь на кризу буржуазного суспільства, спосіб вираження протиріч і конфліктів, властивих капіталістичному ладу.

Проте Г. Лукач також критикував модерністське мистецтво за його формалізм і відсутність взаємодії з соціальними та політичними проблемами. Він бачив наголос на формі та техніці художніх творів як спосіб уникнути політичних та соціальних реалій того часу. На його думку, це було відображенням того, як модерністське мистецтво було кооптовано панівною ідеологією та використано для підтримки статус-кво.

Іншим ключовим поняттям у розумінні Г. Лукачем відносин між мистецтвом та ідеологією є ідея «фальшивості». Він стверджував, що капіталістичне суспільство створює хибну свідомість серед своїх громадян, змушуючи їх вірити, що існуючі соціальні та економічні структури є природними та неминучими.

Ця хибна свідомість відображена в мистецьких формах і змісті того часу, які служать для зміцнення панівної ідеології та перешкоджають людям визнати протиріччя та конфлікти, що існують всередині системи.

Г. Лукач вважав, що мистецтво має потенціал кинути виклик панівній ідеології та сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу.

«Завдання пролетаріату полягає в тому, щоб створити нову, людську культуру, таку, яка здатна задовольнити потреби всієї людини. Культура в буржуазному світі є товаром, як і будь-який інший, виробленим і розповсюдженим для отримання прибутку. Це не продукт народу, але невеликого, привілейованого класу. Пролетаріат повинен створити нову культуру, яка вкорінена в житті народу і яка виражає його найглибші прагнення і потреби». [34]

Філософ бачив роль художника як «діалектика», людини, яка може розкрити протиріччя та конфлікти, що існують у суспільстві, сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу.

На його думку, митець зобов'язаний створювати твори, які відображають соціальні та історичні умови даного суспільства та розкривають протиріччя та конфлікти, властиві системі. Художник не повинен бути стурбований виключно естетикою чи технікою, але також повинен займатися соціальними та політичними проблемами.

Г. Лукач вважав, що митець має потенціал кинути виклик панівній ідеології та сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу. Він бачив художника як людину, яка може використати свої творчі здібності, щоб викрити фальшивість панівної ідеології та створити твори, які допоможуть людям побачити суперечності та конфлікти, що існують у капіталістичній системі.

Художник несе особливу відповідальність за створення робіт, які розповідають про досвід робітничого класу. Він бачив робітничий клас як революційний клас, який мав потенціал повалити капіталістичну систему та створити нове суспільство, засноване на соціальній справедливості та рівності.

Отже, митець повинен створювати твори, які сприяють розвитку революційної свідомості робітничого класу та сприяють боротьбі за соціальні зміни.

На розуміння Г. Лукачем ролі митця глибоко вплинули його марксистські переконання. Він вважав, що мистецтво не є нейтральною чи аполітичною діяльністю, а натомість формується основними економічними та політичними структурами певного суспільства. Він бачив митця як людину, яка може використати свої творчі здібності, щоб кинути виклик панівній ідеології та сприяти розвитку революційної свідомості серед робітничого класу.

Роботи С. Жижека досліджують процеси відображення та формування нашого розуміння соціальної реальності, і як кінематографічні наративи функціонують, щоб увічнити або кинути виклик домінуючим

ідеологіям. Точка зору С. Жижека ґрунтується на його марксистському досвіді, а також на його інтересі до психоаналізу та теорії культури.

Філософ стверджує, що кіно відіграє вирішальну роль у формуванні нашого розуміння соціальної реальності. Кіно є відображенням соціального та ідеологічного контексту, в якому воно виробляється та споживається.

У своїй книзі «Страх справжніх сліз: Кшиштоф Кесьльовський між теорією та посттеорією» філософ стверджує, що кіно — це «дзеркало» соціальної реальності, яке відображає ідеологічну боротьбу, яка точиться в суспільстві. Для С. Жижека кіно — це спосіб інтерпретації реальності та осмислення її, а не нейтральне відображення світу.

У своїй книзі «Високий об'єкт ідеології» Жижек досліджує способи, за допомогою яких кіно увічніює домінуючі ідеологічні наративи. Він стверджує, що кінематограф функціонує для того, щоб натуралізувати та зміцнити панівні ідеології, а не кинути їм виклик чи підірвати їх.

«Остання істина ідеології полягає не в тому, що вона є простим обманом, маскуванню реальності, а в тому, що сама реальність уже заздалегідь структурована в ідеологічних термінах. Ідеологія не спотворює наше сприйняття реальності, скоріше, це наше сприйняття реальності, яка вже є ідеологічно структурованою, фрагментованою, спотвореною. Коротше кажучи, ідеологія не приховує і не приховує справжній стан речей; радше, це сама реальність, яка вже структурована під виглядом ілюзії». [73]

Зокрема, Жижека цікавлять способи, за допомогою яких кіно відтворює «фантастичні сценарії» капіталістичної ідеології, такі як міф індивідуалізму та прославлення культури споживання.

За словами С. Жижека, кінематограф досягає цієї натуралізації ідеології через те, що він називає «інтерпасивністю». Це стосується способу, за допомогою якого глядач може пережити фантастичні сценарії фільму, не виконуючи жодних дій у реальному світі. Іншими словами,

глядач може насолоджуватися задоволенням від фільму, не стикаючись із складними реаліями суспільного існування. Це дозволяє глядачеві відчутти, ніби він активно взаємодіє зі світом, тоді як насправді він просто пасивно споживає ідеологічні послання фільму.

Робота С. Жижека також досліджує способи, якими кіно може кинути виклик домінуючим ідеологіям.

У своїй книзі «Насолоджуйтеся своїм симптомом! Жак Лакан у Голлівуді та поза ним», С. Жижек стверджує, що певні фільми здатні порушити натуралізацію ідеології та відкрити нові способи мислення про соціальну реальність. Він наводить приклад «Блакитного оксамиту» Девіда Лінча, який, на його думку, ставить під сумнів натуралізацію Едипового комплексу та уявлення про сім'ю як природний і гармонійний інститут.

«Фундаментальний жест фільму нуар полягає в тому, щоб взяти найтемнішу сторону соціальної реальності, злочинний підземний світ насильства, жадібності, хтивості та корупції, і стверджувати, що це справжня реальність, підчерев'я, яке підтримує публічний світ закон і порядок, демократія та респектабельність. У нуарному всесвіті ми можемо уявити, як усе є «насправді», приховану правду, яка підтримує суспільні цінності». [72]

Подібним чином у своїй книзі «Посібник збоченця в кіно» С Жижек досліджує способи, якими фільми можуть підірвати панівні ідеології, представляючи альтернативні погляди на соціальну реальність. Наприклад, він стверджує, що «Догвіль» Ларса фон Трієра кидає виклик міфу про американську винятковість, представляючи антиутопічне бачення маленького міста Америки.

Загалом робота С. Жижека демонструє важливість кіно у формуванні нашого розуміння соціальної реальності та способів, у які ідеологічні наративи увічнюються та кидаються під сумнів через фільм.

Його роботи підкреслюють необхідність критичного ставлення до кіно та визнання того, що фільми не є нейтральними репрезентаціями світу, а

скоріше відображенням соціального та ідеологічного контексту, у якому вони виробляються та споживаються.

Підводячи своєрідні загальні підсумки можна зауважити, що К. Маркс і Ф. Енгельс були одними з перших, хто розробив систематичний аналіз ідеології. Згідно з ними, ідеологія є продуктом суспільних виробничих відносин, які присутні в будь-якому суспільстві. Вони стверджували, що панівною ідеологією в суспільстві є ідеологія правлячого класу і що ця ідеологія служить увічненню існуючого соціального порядку. У контексті кінематографа це означає, що фільми є не лише продуктом індивідуального творчого вираження, а й відображають панівну ідеологію суспільства, у якому вони створені.

Г. Лукач спирався на їх ідеях, зосереджуючись на концепції класової свідомості. Він стверджував, що фільми повинні не просто відображати панівну ідеологію суспільства, а й кидати їй виклик. Для Г. Лукача кіно може бути інструментом для підвищення класової свідомості та надихання до соціальних змін. Таким чином, він розглядав кіно як спосіб сприяння критичному мисленню та заохочення людей поставити під сумнів панівну ідеологію.

С. Жижек стверджує, що ідеологія — це не просто продукт суспільних відносин, а й щось, що глибоко вкорінене в нашій психіці. Він розглядає кіно як спосіб дослідження прихованих аспектів ідеології та піддання їх критичному розгляду. На його думку, кіно може бути потужним інструментом для деконструкції панівної ідеології та спонукання людей критично мислити про навколишній світ.

Підсумовуючи, ми побачили, що ідеологія відіграє важливу роль у формуванні фільмів, які ми дивимося, і в тому, як ми їх інтерпретуємо. Ми досліджували ідеї К. Маркса, Ф. Енгельса, Г. Лукача та С. Жижека, які стверджували, що кіно — це не лише продукт індивідуальної творчості, а й відображення панівної ідеології суспільства, у якому воно створюється.

Ми також розглянули унікальне місце кіно як продукту свого часу, сформованого соціальними, політичними та економічними силами, які присутні в суспільстві, в якому воно створене. Розуміючи роль ідеології в кіно та унікальне місце кіно як продукту свого часу, ми можемо глибше зрозуміти фільми, які ми дивимося, і світ навколо нас.

### 3.2. Тематичні дослідження фільмів, які підтримують домінуючі ідеології

«Роккі IV» — американська спортивна драма 1985 року режисера Сильвестра Сталлоне, який також виконав головну роль. Цей фільм є четвертою частиною серії «Роккі» і відомий своїми відкритими темами холодної війни та патріотичними американськими посланнями. У фільмі розповідається про Роккі Бальбоа, боксера у відставці, який повертається на ринг, щоб битися з Іваном Драго, радянським боксером, який був створений як ідеальна бойова машина.

У фільмі багато прикладів проамериканської пропаганди та антирадянських настроїв. Фільм вийшов у прокат у період, коли напруженість між Сполученими Штатами та Радянським Союзом була найвищою за весь час, і фільм використав цю напругу для пропаганди американської винятковості та переваги.

«Тут Радянський Союз — це безсердечні шматки сталі, які прагнуть зруйнувати американську мрію. Вони шахраї, брехуни та вбивці, і все це в ім'я комунізму. Супротивник Іван Драго (Дольф Лундгрен) — людина-гора з розпушеною білявою гривею та крижаним блиском; хлопець із плакатів за етнічні чистки, який збирається знищити американську показовість та все, що пов'язано зі старою славою. За чистою фізичною присутністю Драго — це монстр, серп із м'яса з безжалісною гостротою, який виглядає як недоварений лиходій із відеоігор.» [63]

Одним із найяскравіших прикладів цієї пропаганди є те, як у фільмі зображено Івана Драго. Драго зображений як безжальна, беземоційна машина для вбивства, яка не зважає на людське життя. Це зображення має підкреслити небезпеку радянської ідеології та підкріпити уявлення про те, що Радянський Союз був безсердечною імперією зла, яка становила загрозу для світу.

На противагу цьому Роккі зображується як втілення американських цінностей. Він працьовитий герой із синіх комірців, який ніколи не

здається і завжди відстоює те, що є правильним. Це зображення підсилює думку про те, що Америка — це країна можливостей, де наполеглива праця та рішучість винагороджуються.

Ще одним прикладом проамериканської пропаганди у фільмі є сцена, де Роккі тренується в глушині, далеко від цивілізації. Ця сцена покликана символізувати жорсткий індивідуалізм і самовпевненість, які розглядаються як квінтесенція американських цінностей. Показуючи, як Роккі тренується на самоті в пустелі, фільм підкріплює думку про те, що Америка — це нація сильних, незалежних особистостей, які можуть подолати будь-які перешкоди.

У фільмі також є низка тонких посилянь на політику холодної війни. Наприклад, коли Роккі прибуває до Росії на фінальний бій, радянські люди зустрічають його вороже та підозріло. Це має на меті підкріпити ідею, що Радянський Союз був закритим, параноїдальним суспільством, ворожим до чужинців.

Фільм також примітний використанням візуальних символів для підсилення політичного повідомлення. Наприклад, культова сцена, в якій Роккі тренується на снігу, є яскравим символом стійкості американців перед лицем труднощів.

Контраст між суворим сибірським ландшафтом і теплими, дружніми районами Філадельфії, звідки походить Роккі, підкреслює різницю між Америкою та Радянським Союзом. Так само сцена, в якій Роккі виголошує патріотичну промову перед радянським натовпом перед фінальним боєм, є чітким символом американських цінностей і сили індивідуалізму.

Отже, Рокі IV є яскравим прикладом американської пропаганди часів холодної війни. У фільмі Сполучені Штати зображені як маяк свободи, демократії та індивідуалізму, тоді як Радянський Союз зображений як бездушна та технологічно розвинена машина для вбивств.

У фільмі також використовуються візуальні символи, щоб підсилити політичне повідомлення, даючи глядачам зрозуміти, що намагаються



сказати режисери. Хоча фільм, безсумнівно, ефективний як пропаганда, важливо також зазначити, що він є продуктом свого часу, відображенням напруженості холодної війни 1980-х років. Як такий, його слід розглядати як історичний артефакт, вікно в період інтенсивного політичного та ідеологічного конфлікту.

Існують також приклади можливої пропаганди конкретних ідеологій через кінокартини. «Матрицю» вважають класичною науковою фантастикою, яка поєднує в собі передові візуальні ефекти з сюжетною лінією, що спонукає до роздумів. Однак деякі критики стверджують, що фільм пропагує неоліберальну ідеологію та чесноти індивідуалізму, і словенський філософ Славој Жижек є одним із тих, хто досліджував цю точку зору.

В основі «Матриці» лежить ідея про те, що людство поневолене машинами, які підтримують складну ілюзію реальності. Головний герой, Нео, є хакером, якого витягує з системи група повстанців, які борються за повалення машин. Протягом усього фільму Нео зображується як месіанська постать, яка може зруйнувати систему та звільнити людство.

«Послання фільму полягає в тому, що світ, у якому ми живемо, є продуктом наших фантазій, що ми втратили контакт з реальністю, що наша соціальна реальність сама по собі є різновидом віртуальної реальності, яка нас поневолює. Таким чином, фільм здійснює подвиг кажучи нам, що ми вже живемо в Матриці. І лише на цьому тлі ми можемо оцінити остаточний поворот фільму: герой Нео виявляє, що він володіє надприродними здібностями, які дозволяють йому згинати та порушувати закони реальності, як їх нав'язує Матриця. Іншими словами, сама Матриця не є основною проблемою: основною проблемою є наше спонтанне ставлення до реальності як такої, наша співучасть у створенні Матриці. Матриця тут не є річ, яку потрібно знищити, але збочення, яке потрібно подолати, бути знищеним у гегелівському розумінні цього терміну: бути скасованим і водночас піднятим на вищий рівень». [71]

Для С. Жижека «Матриця» є яскравим прикладом «неоліберальної утопії», яка пропагує індивідуалізм і чесноти капіталізму. Він стверджує, що фільм зображує суспільство, в якому люди вільні робити все, що їм заманеться, без будь-яких зовнішніх обмежень чи зобов'язань. Це проілюстровано тим, як Нео та інші бунтівники зображені як ізгої та аутсайдери, які здатні досягти величі саме тому, що вони не пов'язані тими ж правилами та нормами, що й усі інші.

Крім того, С. Жижек стверджує, що «Матриця» пропагує ідею про те, що наші проблеми можна вирішити за допомогою технологічних інновацій та індивідуальних зусиль.

У фільмі показано, що ми можемо подолати виклики, з якими стикаємося, використовуючи власну винахідливість і розум, без жодних колективних дій чи соціальних змін. Цей наголос на індивідуалізмі та технологічному прогресі, стверджує С. Жижек, є основним принципом неолібералізму.

Одним із ключових способів, якими Матриця просуває цю ідеологію, є зображення машин як остаточного вираження капіталістичного надлишку. Машини зображені безжальними та холодними, які використовують людей лише як ресурс, який можна використовувати для власної вигоди. Це можна сприймати як критику капіталізму, але С. Жижек стверджує, що насправді це підсилює ідею про те, що капіталізм є всеохоплюючою силою, від якої неможливо втекти.

«Матриця не пропагує скептичної дистанції до віртуальної реальності, а є найвищою фантазією занурення. Її цифровий всесвіт безпосередньо залежить від «реального» всесвіту, він підтримується операторами, які постійно метаболізують цифровий всесвіт, а мешканці цифрового всесвіту самі залежать від нього і не можуть вижити поза ним. Таким чином фільм ефективно використовує кіберфобію своєї аудиторії, запрошуючи їх відтворити фантазію, у якій машина є остаточним фетиш-об'єктом,

уособленням абстрактного капіталістичний механізм, який вислизає від нашого контролю, але з яким ми насправді тісно пов'язані». [71]

Зосередженість фільму на боротьбі окремої людини проти контролюючої системи, здається, пропагує ідею про те, що звільнитися від суспільних обмежень є відповідальністю окремих осіб. Це повідомлення узгоджується з неоліберальною ідеологією, яка наголошує на індивідуалізмі та особистій свободі. Однак, як стверджує С. Жижек, цей наратив служить для того, щоб приховати структурні проблеми, які лежать в основі нашої соціальної реальності.

Критика С. Жижека підкреслює, як «Матриця» зміцнює ідею про те, що індивідуальна свобода може бути досягнута лише через застосування влади, що зрештою зміцнює ту саму систему, яку вона намагається критикувати. Наголошуючи на важливості індивідуальної волі, фільм нехтує ширшими соціальними структурами та системами влади, які формують нашу реальність. У цьому сенсі «Матриця» є не лише продуктом свого часу, але й прикладом того, як популярна культура може зміцнити панівну ідеологію свого часу.

Загалом, аналіз С. Жижека пропонує цінну перспективу того, як популярна культура відображає та зміцнює ідеологічні припущення нашого суспільства. Хоча «Матриця» може бути захоплюючим і візуально приголомшливим фільмом, його основні повідомлення заслуговують на критичний аналіз і деконструювання, щоб краще зрозуміти зв'язок між популярною культурою та ідеологією.

Також варто зауважити, що деякі фільми покликані закріпити вже встановлені фундаментальні ідеологеми суспільства. Фільм «У гонитві за щастям» — це біографічна драма, яка вийшла на екрани в 2006 році, з Віллом Смітом у ролі Кріса Гарднера, продавця, який намагається покращити життя собі та своєму синові. Фільм високо оцінили за потужне та емоційне зображення американської мрії та труднощів, з якими стикаються люди, намагаючись її досягти.

Однак деякі критики стверджують, що фільм пропагує проблематичну індивідуалістичну ідеологію, яка ігнорує системні проблеми бідності та нерівності. У рецензії для *New York Times* критик Манохла Даргіс написав:

«Історію, натхненну реальним життєвим досвідом бізнесмена Кріса Гарднера, можна розглядати як данину його наполегливості та вшанування людини, яка ніколи не відмовлялася від своєї мрії. Але фільм має підлу смугу це так само відштовхує, як і безпомилково. Історія може бути надихаючою, але створення фільму в кращому випадку є елементарним, і тріумфалізм, який завершує фільм, здається незаслуженим, навіть дешевим. Історія містера Гарднера розповідає про подолання страшних перешкод, але це також історія удачі, і ця частина його подорожі коротко описана у фільмі, який насолоджується його нещастям і потопає в його бездомності». [35]

Одним із способів, як «У гонитві за щастям» підкріплює ідею американської мрії, є образ Кріса Гарднера. Незважаючи на численні проблеми, такі як бездомність і фінансова незахищеність, Гарднер залишається невпинним оптимістом і наполегливим у своєму прагненні до успіху. Його зображують як людину, яка сама зробила себе, яка долає перешкоди завдяки наполегливій праці та рішучості, втілюючи американський ідеал історії «лахміття до багатства».

Крім того, фільм пропагує ідею про те, що кожен може досягти успіху, якщо достатньо старанно працювати. Це повідомлення підкреслюється через особисту історію Гарднера, яка представлена як надихаючий приклад того, хто зміг досягти американської мрії завдяки силі волі та наполегливості. Цей наратив успіху завдяки індивідуальним зусиллям і рішучості був центральним компонентом міфу про американську мрію.

Однак деякі критики стверджують, що фільм представляє дезінфекційне та нереалістичне зображення американської мрії. У фільмі ігноруються такі системні перешкоди, як бідність, расизм і відсутність

доступу до освіти та охорони здоров'я, які можуть перешкодити людям досягти успіху, незважаючи на їхню наполегливу працю та цілеспрямованість. Крім того, він пропагує ідею, що американська мрія залежить виключно від індивідуальних зусиль, і ігнорує роль привілеїв і соціальних мереж у досягненні успіху.

Фільм також критикували за його опору на споживацькі цінності. Успіх головного героя вимірюється його здатністю придбати матеріальні блага, такі як Ferrari та високооплачувану роботу.

Цей наголос на матеріальному багатстві підсилює ідею про те, що успіх визначається здатністю накопичувати власність і багатство, а не особистим задоволенням і щастям.

Зрештою, тріумф Гарднера зображено як суто особиста перемога, повністю відокремлена від будь-яких суспільних, політичних чи економічних факторів. Це безкомпромісне індивідуалістичне бачення американської мрії, яке ігнорує структури влади, які дозволили та стримували Гарднер піднятися з бідності.

Загалом «У гонитві за щастям» можна розглядати як форму безкомпромісної пропаганди американської мрії. Фільм пропагує ідею про те, що будь-хто може досягти успіху, якщо достатньо наполегливо працювати, ігноруючи при цьому системні бар'єри та роль привілеїв і соціальних мереж у досягненні успіху.

Крім того, це підсилює ідею про те, що успіх вимірюється матеріальним багатством, увічнюючи споживацькі цінності. Незважаючи на те, що фільм можна розглядати як надихаючу історію особистого тріумфу, важливо критично вивчити його основні повідомлення, щоб краще зрозуміти, як популярна культура відображає та зміцнює ідеологічні припущення.

Підсумовуючи, «Роккі IV», «Матриця» та «У гонитві за щастям» — це фільми, які різними способами підтримують панівні ідеології. Тоді як «Роккі IV» пропагує американську винятковість і перевагу американського

способу життя, «Матриця» підтримує ідеологію неолібералізму, а «У гонитві за щастям» зміцнює американську мрію. Ці фільми є відображенням домінуючих ідей і цінностей свого часу, і вони сприяють їх формуванню і закріпленню.

### **3.3. Тематичні дослідження ільмів, що критикують домінуючі ідеології та конструкти**

«Громадянин Кейн», знятий Орсоном Уеллсом і випущений у 1941 році, багато хто вважає одним із найкращих фільмів, коли-небудь знятих. Це шедевр технічних інновацій, оповіді та кінематографії, але це також ідеологічно орієнтований фільм, який відображає культурний і політичний контекст свого часу.

За своєю суттю «Громадянин Кейн» — це критика американської мрії та розквіту капіталізму на початку 20 століття. Фільм розповідає про Чарльза Фостера Кейна, багатого газетного магната, який використовує свої багатства та владу, щоб контролювати ЗМІ та впливати на громадську думку.

Кейн — складний персонаж, який водночас заслуговує на захоплення та презирства, і фільм досліджує протиріччя його життя та спадщини. З одного боку, Кейн — провидець, який бореться за права робітничого класу та викриває корупцію політичного істеблішменту. З іншого боку, він самозакоханий і зарозумілий чоловік, який використовує свою владу для особистої вигоди та нехтує своїми стосунками з іншими.

Як зазначив у своїй тематичній роботі Полін Кель, одна з найвпливовіших кінокритиків 20 століття:

«Громадянин Кейн — це, мабуть, єдиний американський розмовний фільм, який зараз здається таким же свіжим, як і в той день, коли він вийшов на екрани. Він може здаватися навіть свіжішим. Він новаторський у тому, що він розповідає історію життя, нехтуючи хронологією та використовуючи спогади та фрагментовані зображення. Але що справді робить його надзвичайним, так це відчуття американської мрії, що зникла... Справа не лише в розпаді людини, а й у тому, як розпад людини відображає розпад країни, яку він представляє». [28]

Ідеологічне спрямування «Громадянина Кейна» можна побачити в зображенні ЗМІ та політичної системи. Фільм свідчить про те, що медіа не

є об'єктивним і неупередженим джерелом інформації, а радше інструментом формування громадської думки для можновладців.

Володіння Кейна газетною імперією дозволяє йому контролювати розповідь і маніпулювати суспільним сприйняттям для власних інтересів. Так само у фільмі критикується політична система за її корумпованість і відсутність відповідальності. Провальна політична кампанія Кейна є символом провалу демократії в Америці та домінування великого бізнесу в політиці.

Ідеологія «Громадянина Кейна» також відображена в його кінематографії та візуальному стилі. Використання глибокофокусної фотографії, яка дозволяє одночасно перебувати у фокусі кількох площин дії, є метафорою складності характеру Кейна та суперечностей американського суспільства. Використання у фільмі тіней і стриманого освітлення створює відчуття тривоги та невизначеності, натякаючи на те, що правда не завжди є ясною чи легко розпізнаною.

Є кілька джерел, які підтверджують аргумент, що «Громадянин Кейн» є ідеологічно орієнтованим фільмом. У своїй книзі «Голівудські ліві: естетичні та політичні відносини між кіно та літературою» Стівен Дж. Росс стверджує, що «Громадянин Кейн» — це марксистська критика американського суспільства та капіталістичної системи. Росс пише, що фільм «досліджує протиріччя американської мрії та викриває руйнівні сили капіталізму, відповідальні за її крах».

У своєму есе «Ідеологія громадянина Кейна» критик Девід Бордвелл стверджує, що фільм є нападом на ЗМІ та політичний істеблшмент. Д. Бордвелл пише, що

«Кейн — це звинувачення американській пресі та корупції, яку вона породжує, аналіз політичної структури влади та її маніпуляції громадською думкою, а також критика корисливих тенденцій американського бізнесмена». [6]



Підсумовуючи, «Громадянин Кейн» — це ідеологічно орієнтований фільм, який критикує американську мрію, капіталізм, а також політичні та медійні установи того часу.

Його складні персонажі, візуальний стиль і інноваційні методи оповідання роблять його шедевром кінематографа, але його повідомлення про небезпеку зосередженої влади та провал демократії так само актуальне сьогодні, як і в 1941 році.

Деякі фільми виступають критикою ще існуючих, проте вже відмираючи конструктів, котрі до цього моменту були фундаментальною частиною тогочасного суспільства.

«Битва за Алжир» — фільм 1966 року режисера Гілло Понтекорво, який розповідає про війну за незалежність Алжиру проти французького колоніального правління в 1950-х і на початку 1960-х років. Фільм вважається шедевром політичного кіно та важливим прикладом антиколоніального кіно в час, коли панували панівні колоніальні ідеології.

Розповідь фільму розповідає про те, як Фронт національного визволення Алжиру (FLN) веде партизанську війну проти французького колоніального режиму, який зображений як жорстокий і репресивний.

У фільмі показано тактику, яку використовує FLN, включаючи вибухи та вбивства, а також заходи французької армії проти повстанців, які включають тортури та масові арешти. У фільмі також зображено труднощі, з якими стикається FLN, щоб отримати підтримку від населення Алжиру, а також спроби Франції розділити та послабити FLN шляхом пропаганди та проникнення.

Документальний підхід у фільмі та використання непрофесійних акторів надають йому відчуття автентичності та реалізму, що посилює його політичний вплив. Фільм знятий у чорно-білому кольорі, що додає йому суворого та реалістичного тону. Музика до фільму, створена Енніо Морріконе, переслідує та додає фільму емоційної сили.

Як зазначив Річард Портон у своїй статті «Битва за Алжир: фільм, який змінив світ»:

«Жорстоко реалістичне зображення алжирської боротьби проти колоніалізму у фільмі за участю непрофесійних акторів і відносно невеликого бюджету зміцнило його статус наріжного каменю революційного кіно. Завдяки яскравому згадуванню міської партизанської війни та надихаючому зображенню ролі жінок у боротьбі за незалежність, «Битва за Алжир» залишається чудовим прикладом антиколоніалістичного кіно. Багато в чому це свідчення сили мистецтва для здійснення значущих політичних змін». [52]

«Битва за Алжир» викликала суперечки після першого виходу, оскільки французький уряд намагався заборонити його через співчутливе зображення алжирського опору. Однак успіх фільму на міжнародних кінофестивалях і його кінець кінцем розповсюдження призвели до того, що він став класикою політичного кіно і суттєво вплинув на подальші антиколоніалістичні та революційні рухи.

Фільм кинув виклик домінуючим колонізаторським ідеологіям, представивши алжирську боротьбу як героїчну та справедливу. Показуючи жорстоку тактику французької армії, фільм засуджував насильство та гноблення колоніальним режимом. У фільмі також підкреслюється роль пропаганди в розділенні та послабленні революційних рухів, тема, яка залишається актуальною для сучасної політичної боротьби.

Підсумовуючи, «Битва за Алжир» є важливим прикладом антиколоніалістичного кіно, яке кинуло виклик домінуючим колонізаторським ідеологіям через реалістичне зображення війни за незалежність Алжиру.

Потужне зображення революційної боротьби та засудження колоніального гноблення у фільмі зробило тривалий вплив на політичне кіно та стало свідченням сили кіно як політичного інструменту.

Південнокорейський фільм «Паразити» 2018 року режисера Пон Чжун Хо являє собою приклад критики більш актуальних для сучасного глядача реалій, розглядаючи проблему контексту та загального дискурсу суспільства як ключових чинників людської поведінки. У фільмі показано труднощі бідної родини, яка проникає в життя заможної родини, щоб покращити свої умови проживання.

Фільм розповідає про сім'ю Кім, яка живе в злиднях і намагається зводити кінці з кінцями в маленькій квартирі в підвалі. Через серію подій сім'я проникає в життя багатой сім'ї Пак, і вони починають жити в їхньому розкішному будинку.

Протягом усього фільму Пон Чжун Хо використовує різні методи для критики капіталістичної системи. По-перше, він зображує різкий контраст між способом життя багатих і бідних, підкреслюючи величезну нерівність, яка існує в суспільстві. Сім'я Кімів змушена працювати на кількох роботах, щоб вижити, тоді як Парки можуть дозволити собі платити за екстравагантну розкіш і потурати їхнім примхам.

Пон Чжун Хо також зображує дегуманізаційні наслідки капіталізму, зокрема в тому, як Паки сприймають Кімів до паразитів, які харчуються їх багатством, проте самі ведуть паразитичний споживацький спосіб життя.

Крім того, у фільмі представлена ідея про те, що капіталізм створює суспільство, де люди готові експлуатувати інших заради власної вигоди. Кіми, які є головними героями фільму, самі готові до неетичної поведінки та обману інших, щоб покращити власну ситуацію.

«Відмовившись від елементів наукової фантастики, які визначили його останні роботи, на користь більш обґрунтованої (але не менш ексцентричної) історії життя під покровом пізнього капіталізму, остання робота Бонга пропонує ще одну співчутливу притчу про те, як суспільство може бути настільки сильним, наскільки воно міцне. найбільш вразливі люди.» [16]

«Паразити» — це не фільм про те, як багаті люди погані, а бідні — добродішні. Це фільм про те, як світові економічні системи були створені, щоб протиставити нас одне одному, і про те, як легко втратити себе в жадібності та класовості. Це не революційна ідея, але вона є важливою. Якби ми всі розуміли це трохи краще, у нас було б менше шансів стати схожими на людей, яких ми дивимося на екрані».

Таким чином режисер демонструє капіталізм у якості середовища, в котрому різноманітні класи суспільства мислять в єдиній егоцентричній парадигмі в рамках своєї соціальної групи та загального положення. Капіталізм у даному випадку створює вічне коло споживання та експлуатації, що руйнує індивідуальні життя та долі і унеможлиблює подальші глобальні зміни.

Деякі кінокартини використовують більш абстрактні та художні методи демонстрації

В рамках робіт Стівена Спілберга можна прослідкувати декілька провідних ідей та метафор, котрі в повній мірі відображали ідеологеми тогочасного суспільства, проте в рамках обраного напрямку роботи ми звернемо особливу увагу на тему трагедії та її реакції з боку суспільства, що в результаті викриває її пороки та глибинні проблеми в його кінокартині «Щелепи».

Поява акули-людодоїда біля берегів міста Еміті і всі наслідки її діяльності в результаті не призводять до повноцінної відповіді з боку суспільства та представників влади, котра більше дбає про економіку містечка, а не про життя його мешканців.

Подібні антилюдські акценти та інтереси можновладців стають основою для продовження низки трагедій, чий кінець стає можливим тільки завдяки зусиллям групи з трьох добровольців, кожен з котрих мав особисті моральні мотиви для цього подвигу.

Кінокартина покликана спровокувати у людини тваринний страх за себе, розтрощити його ілюзію на рахунок своєї безпеки в рамках людського соціуму. Саме звернення до вельми класичного та реалістичного образу реально існуючої істоти-хижака дозволяє викликати своєрідну довіру глядачів до подій, що відбуваються на екрані.

Страх повинен стати основою для подальших роздумів глядача та його рефлексії, переоцінки пріоритетів та вимог до соціуму. Умовно кажучи, якщо людство незведене до індивідів та їх потреб, то чому подібні загрози для нього не представляють інтерес для тої ж влади, котра згідно політичного міфу зобов'язана стояти на захисті людини?

Результат же подібних роздумів передбачити доволі складно, якщо не підходити до аналізу подібних феноменів комплексно, включаючи до нього не тільки особливості індивіду, а й соціуму, котрий його оточує і нав'язує актуальні для нього цінності.

Проте варто зазначити, що неможливо впевнено сказати, що сам С. Спілберг свідомо вкладав подібні смисли в дану кінокартину, чи це була звичайна репрезентація актуального оточуючого буття режисера, його проблем та моральних конфліктів в побутовому житті. Людина не може знаходитися в вакуумі, якщо вона навіть на мінімальному рівні взаємодіє з соціумом.

Також можна визначити ще одну проблематику, котра посіла своє місце в ідейному наповненні фільму, а саме конфлікт природи і людини, де останній не постає в ролі її тріумфального підкорювача. Не зважаючи на факт загальної простоти подібної ідеї її важливість в першу чергу полягає в особистому досвіді режисера. Сам С. Спілберг казав:

«Я в принципі наївно ставився до океану. Я був досить наївним щодо матінки-природи, і гордість впевненого в перемозі над стихією режисера була безглуздою, але я був надто молодим для усвідомлення того, що

зухвало було вимагати зйомки фільму в Атлантичному океані, а не в водоймі північного Голлівуду.» [46]

Дана ідея також являє собою частину вищезгаданого «демонтажного» процесу, покликаного позбавити глядача відчуття примарної зони комфорту, своєрідно надихнути його на більш складні роздуми та переосмислення.

На вищеописаному прикладі можна виявити дуалістичну природу сучасного кінематографу та його ідеологічної наповненості. З одного боку, він здатний розкривати складний дискурс щодо проблем сьогодення в метафоричних формах, проте у той же час він в багатьох аспектах нівелює бажаного і дійсного через загальне спрощення форм та ідей, що дозволяє в результаті звести всі тривожні дзвінки щодо того ж споживання до, як це не іронічно, звичайного продукту бездумного споживання.

«Громадянин Кейн», «Битва за Алжир», «Паразит» і «Щелепи» — це чотири фільми, які пропонують різку критику домінуючих ідеологій і соціальних конструктів, кожен у свій унікальний спосіб. Завдяки своїм історіям, персонажам і кінематографічним прийомам ці фільми кидають виклик нашим уявленням про владу, багатство та соціальний статус і пропонують гостру критику систем, які їх підтримують.

«Громадянин Кейн» режисера Орсона Уеллса — це класика американського кіно, яка розповідає історію Чарльза Фостера Кейна, багатого медіа-магната, хроніка життя якого описується серією спогадів після його смерті. У фільмі розглядаються теми влади, корупції та американської мрії, і його багато хто розглядає як критику безконтрольної влади заможної еліти.

«Битва за Алжир» режисера Гілло Понтекорво — це новаторський фільм, який розповідає про боротьбу Алжиру за незалежність від французького колоніального панування. Завдяки використанню

документального стилю реалізму та нелінійній оповіді фільм пропонує гостру критику колоніалізму та імперіалізму та підкреслює людську ціну політичного гноблення та опору.

«Паразит» режисера Пон Чжун Хо — це сучасний шедевр, який розповідає історію двох сімей, однієї заможної та іншої бідної, чії життя переплітаються несподіваним чином. Завдяки спритному використанню гумору та напруги фільм пропонує потужний коментар щодо класової нерівності та способів, у які соціальні структури зберігають системну несправедливість.

«Щелепи» режисера Стівена Спілберга — це фільм, який використовує напруженість і жах акули-людожера для критики владних структур прибережного міста. Фільм викриває жадібність і корупцію місцевих чиновників, а також їхню готовність пожертвувати безпекою громади заради прибутку та туризму.

Разом ці фільми представляють потужну традицію кінематографа як соціальної критики, яка кидає виклик домінуючим ідеологіям і конструкціям і викриває способи, за допомогою яких влада створюється та підтримується. Пропонуючи альтернативні точки зору та ставлячи під сумнів припущення, що лежать в основі наших соціальних структур, ці фільми пропонують цінний внесок у наш культурний і політичний дискурс і демонструють силу кіно як сили для критичного залучення та соціальних перетворень.

Оскільки ми продовжуємо боротися з викликами нерівності, несправедливості та гноблення в нашому суспільстві, ці фільми служать потужним нагадуванням про важливість критичного мислення, емпатії та творчого самовираження в наших зусиллях побудувати більш справедливий і справедливий світ.

Завдяки своєму тривалому впливу та незмінній актуальності вони надихають нас поставити під сумнів статус-кво та уявити нові можливості для кращого майбутнього.



## Висновки

Після поглибленого аналізу різних філософських і критичних підходів до кіно стає зрозуміло, що кіно — це не просто індустрія розваг, а унікальний інструмент мистецтва творення. Ідеї А. Базена та Ж. Л. Ненсі підкреслюють унікальну природу кінематографа як виду мистецтва, що неперевершено взаємодіє з нашими почуттями. Зосередженість А. Базена на об'єктивному відображенні реальності в кіно підкреслює важливість захоплення навколишнього світу в його найавтентичнішій формі. З іншого боку, наголос Ж. Л. Ненсі на сенсорному досвіді кіно підкреслює важливість взаємодії з почуттями глядача для створення глибокого емоційного впливу.

Роботи В. Бенджаміна та Л. Малві значною мірою сприяли нашому розумінню ролі економічних і соціальних структур при створенні кіно. В. Беньямін вважав, що кіно — це культурний продукт, який відображає та впливає на соціальні та економічні умови свого часу. Л. Малві підкреслила роль кіно у зміцненні гендерних ролей і увічненні патріархальних ідеологій. Вона стверджувала, що кінематограф традиційно об'єктивував і сексуалізував жінок, зводячи їх до простих об'єктів чоловічого задоволення.

К. Метц наголошує на важливості кінематографічного означника та його зв'язку з позначуваним, тоді як Н. Керролл зосереджується на важливості культурного та історичного контексту, в якому створюється та сприймається фільм. Обидва підходи підкреслюють необхідність розгляду багатьох шарів значення, які передаються візуальною мовою кіно.

Р. Барт стверджує, що образ має силу стати знаком, і цей знак може стати міфом. Іншими словами, зображення та звуки в кіно пройняті культурними значеннями, які можуть бути не відразу очевидними для глядача. Підхід Р. Барта до кінематографа показує, що засіб можна використовувати для створення сенсу та зміцнення ідеологічних

переконань. З іншого боку, Ж. Дельоз пропонує більш абстрактний підхід до систем знаків у кіно. У своїх роботах «Кіно 1: рух-зображення» та «Кіно 2: час-зображення» Ж. Дельоз припускає, що кіно можна зрозуміти через низку образів, які утворюють власну мову. Він стверджує, що кінематограф здатний створювати власну систему знаків, притаманну тільки медіуму. Ідеї Ж. Дельоза щодо мови кіно виявляють, що медіа є не лише інструментом для репрезентації реальності, але може створювати власну реальність за допомогою зображення та звуків.

К. Маркс і Ф. Енгельс були одними з перших, хто розробив систематичний аналіз ідеології. Згідно з ними, ідеологія є продуктом суспільних виробничих відносин, які присутні в будь-якому суспільстві. Для Г. Лукача кіно може бути інструментом для підвищення класової свідомості та надихання до соціальних змін. Таким чином, він розглядав кіно як спосіб сприяння критичному мисленню та заохочення людей поставити під сумнів панівну ідеологію. С. Жижек стверджує, що ідеологія — це не просто продукт суспільних відносин, а й щось, що глибоко вкорінене в нашій психіці. Він розглядає кіно як спосіб дослідження прихованих аспектів ідеології та піддання їх критичному розгляду. На його думку, кіно може бути потужним інструментом для деконструкції панівної ідеології та спонукання людей критично мислити про навколишній світ. Завдяки аналізу конкретних фільмів стає очевидним, що ідеологія діє на багатьох рівнях у кіно, починаючи від відкритих посилів пропагандистських фільмів і закінчуючи тонкими способами підкріплення домінуючих ідеологій у, здавалося б, нешкідливих жанрах, таких як романтичні комедії чи бойовики.

Тематичні дослідження «Роккі IV», «Матриці» та «У гонитві за щастям» показали, як фільми можуть працювати як ідеологічні інструменти, які зміцнюють домінуючі культурні цінності, такі як індивідуалізм, споживацтво та патріотизм.

Однак важливо зазначити, що кіно за своєю суттю не є ідеологічним і його також можна використовувати, щоб кинути виклик домінуючим наративам і запропонувати альтернативні точки зору.

«Громадянин Кейн», «Битва за Алжир», «Паразит» і «Щелепи» — це чотири фільми, які пропонують різку критику домінуючих ідеологій і соціальних конструктів, кожен у свій унікальний спосіб. Завдяки своїм історіям, персонажам і кінематографічним прийомам ці фільми кидають виклик нашим уявленням про владу, багатство та соціальний статус і пропонують гостру критику систем, які їх підтримують.

## Список літератури

1. Andrew J. D. *The Major Film Theories: An Introduction* Oxford: Oxford University Press, 1976;
2. Barthes R. *Mythologies*. New York : Hill and Wang, 2012;
3. Bazin A. *What is Cinema?*. University of California Press, 2004.
4. Benjamin W. *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books, Limited, 2008.
5. Blackledge P. *Friedrich Engels and Modern Social and Political Theory*. State University of New York Press, 2019. 278 p.
6. Bordwell D. *The Ideology of Citizen Kane*. *Film Quarterly*, vol. 44, no. 2, 1990, pp. 9-15.
7. Burkett P., Foster J. B. *Marx and the Earth: An Anti-Critique*. Haymarket Books, 2017. 218 p.
8. Carroll N. *Mystifying movies: Fads & fallacies in contemporary film theory*. New York. 262 p.
9. Carroll N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Taylor & Francis Group, 2012.
10. Carroll, N. *The Philosophy of Stanley Cavell*. Open Court Publishing, 1988.
11. Carroll, N. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
12. Cavell S. *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Cambridge : Harvard University Press, 1979. 253 p.
13. *Christian Metz et la théorie du cinéma: Christian Metz & Film Theory* / ed. by M. Michel et al. Paris : Meridiens Klincksieck, 1990. 322 p.;
14. Deleuze G. *Cinema 1: Movement-Image*. University of Minnesota Press, 1986. 264 p.
15. Deleuze G. *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press, 1989. 364 p.

16. Ehrlich D. (2019). 'Parasite' Review: Bong Joon Ho Delivers a Brilliant and Devastating Electric Shock of Economic Anxiety. IndieWire, 2019. <https://www.indiewire.com/features/general/parasite-review-bong-joon-ho-1202143634/> (date of access: 05.05.2023).
17. Elsaesser T., Hagener M. Film Theory: An Introduction Through the Senses. Taylor & Francis Group, 2015.
18. Flaxman G. Gilles Deleuze and the fabulation of philosophy. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012.
19. Hanks L. M., Kracauer S. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1947. Vol. 6, no. 2. P. 186. URL: <https://doi.org/10.2307/426288> (date of access: 05.05.2023).
20. Hansen M. B. Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley : University of California Press, 2012. ;
21. Harry F. Dahms THE MATRIX Trilogy as Critical Theory of Alienation: Communicating a Message of Radical Transformation. University of Tennessee. [https://hfdahms.utk.edu/wp-content/uploads/2020/04/Dahms\\_-THE-MATRIX-Trilogy-as-Critical-Theory-of-Alienation-Communicating-a-Message-of-Radical-Transformation.pdf](https://hfdahms.utk.edu/wp-content/uploads/2020/04/Dahms_-THE-MATRIX-Trilogy-as-Critical-Theory-of-Alienation-Communicating-a-Message-of-Radical-Transformation.pdf) (date of access: 05.05.2023).
22. Heath S. Questions of Cinema (Communications and Culture). Palgrave Macmillan, 1981. 200 p.
23. Horn R. A., Johnson C. R. Matrix Analysis. Cambridge University Press, 2012.
24. Ingram D. Psychoanalyzing Cinema: Žižek's The Pervert's Guide to Cinema. Psychoanalysis, Culture & Society, vol. 14, no. 1, 2009, pp. 56-72.

25. Irwin, William, and James W. Pryor. *The Matrix: A philosophical analysis*. The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series. Blackwell Publishing, 2002.
26. J. Dudley Andrew. «André Bazin's Film Theory: The Realist Legacy». Oxford University Press, 1976;
27. Jay M. *Marxism and totality: The adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Cambridge : Polity, 1984. 576 p.
28. Kael P. Raising Kane. *The New Yorker*, 1971. <https://www.newyorker.com/magazine/1971/02/20/raising-kane-i> (date of access: 05.05.2023).
29. Kiang J. Film Review: 'Parasite'. *Variety*. <https://variety.com/2019/film/markets-festivals/parasite-review-1203221435/> (date of access: 05.05.2023).
30. Kim, J. Capitalism and Exploitation in Bong Joon-ho's *Parasite*. *Korean Studies*, 44, p. 1-13, 2020.
31. Klevan A., Clayton A. *Language and Style of Film Criticism*. Taylor & Francis Group, 2011. 196 p.
32. Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press. 1960.
33. Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Grin Verlag, 2008.
34. Lukács G. *Class Consciousness*. Merlin Press, 2003.
35. Manohla D. Climbing Out of the Gutter With a 5-Year-Old in Tow. *The New York Times*, 2006. <https://www.nytimes.com/2006/12/15/movies/15happ.html> (date of access: 05.05.2023).
36. Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.
37. Marx, Karl. *German Ideology*. International Publishers Co, 1970.

38. McQuillan M. Žižek's Perversion of Deleuze. *Film-Philosophy*, vol. 11, no. 1, 2007, pp. 1-17.
39. Metz C. *Film Language: The Semiotics of Cinema*. University of Chicago Press, 1991.
40. Michelson A., Allen R., Turvey M. *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam University Press, 2003.
41. Mulvey L. Notes on The Pervert's Guide to Cinema. *Critical Quarterly*, vol. 49, no. 3, 2007, pp. 92-99.
42. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 1975. Vol. 16, no. 3. P. 6–18. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> (date of access: 05.05.2023).
43. Nancy J.-L. *The inoperative community*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1990. 176 p.
44. Nancy, J.-L. *The Inoperative Community* (P. Connor, Ed.; L. Garbus, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
45. Nancy, J.-L. *On the Threshold* (S. Sawhney, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
46. Nashawaty C. Steven Spielberg talks about 'Jaws' -- the greatest summer movie ever made. [https://ew.com/article/2011/06/08/steven-spielberg-jaws-interview/;](https://ew.com/article/2011/06/08/steven-spielberg-jaws-interview/) (date of access: 05.05.2023).
47. Naylor, D. *The Battle of Algiers: film, colonialism, and the savage mind*. Manchester University Press, 2006.
48. *New Vocabularies in Film Semiotics* / ed. by R. Stam. Routledge, 2005. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203977194> (date of access: 05.05.2023)
49. Perez G. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. The Johns Hopkins University Press, 2000. 448 p.
50. Plantinga C., Livingston P. *Routledge Companion to Philosophy and Film*. Taylor & Francis Group, 2008.

51. Pontecorvo G. *The Battle of Algiers* [Motion picture]. Italy/Algeria: Igor Film, Casbah Film, and Rizzoli Film, 1966.
52. Porton R. *The Battle of Algiers: The Film that Changed the World*. *Cineaste*, vol. 41, no. 2, 2016, pp. 10-15.
53. Raymond W. *Marxism and literature*. Oxford [Eng.]. 217 p.
54. *Re-reading Marx: New perspectives after the critical edition* / ed. by B. R., F. R. 1973-. New York : Palgrave Macmillan, 2009.
55. Resch R. P. *What If God Was One of Us—Žižek's Ontology*. *Traversing the Fantasy*. 2017. P. 89–103. URL: <https://doi.org/10.4324/9781351126496-5> (date of access: 05.05.2023).
56. Rodowick D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, 1997.
57. Roffe J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, 2011.
58. Ross S. J. *The Hollywood Left: Aesthetic and Political Relations Between Film and Literature*. Philadelphia: Temple University Press, 1982.
59. Roth L. *Film Semiotics, Metz, and Leone's Trilogy*. Routledge, 2014. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315855714> (date of access: 05.05.2023).
60. Said, E. W. *Culture and imperialism*. London: Vintage, 2003.
61. Seo J. *The Great South Korean Class Divide: Bong Joon-ho's Parasite*. *The Atlantic*, 2019.
62. Smith D. W. *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press, 2012.
63. Smith E. *Burning Hearts and Iron Curtains: Rocky IV & Cold War Propaganda*. *VHS Revival: A Retro Movie Magazine*, 2018. <https://vhsrevival.com/2018/07/10/burning-hearts-and-iron-curtains-rocky-iv-and-cold-war-propaganda/> (date of access: 05.05.2023).
64. Smith M. *The Pervert's Guide to Cinema: Film Theory with a Difference*. *Film-Philosophy*, vol. 11, no. 1, 2007, pp. 18-30.



65. Sobchack V. *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 2020. 354 p.
66. Staiger J., Bordwell D., Thompson K. *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production To 1960*. Taylor & Francis Group, 2003.
67. Stam R. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing, 2000.
68. Tarr C. "The Battle of Algiers" and the ethics of cinema. *Journal of Human Rights and Social Work*, 146-150, 2017.
69. *The Cinema of Žižek*, edited by D. De Vos and R. Hagenhuber (2012)
70. Žižek S. *Interrogating the Real: Selected Writings*. Continuum, 2005.
71. Žižek S. *The Matrix, or the two sides of perversion*. Lacan.com., 1999.
72. Žižek S. *The Pervert's Guide to Cinema*. Bloomsbury, 2010.
73. Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 1989.