

Київський національний університет імені
Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

**Поетика кіномови Карла Теодора Дресера в контексті естетики
данського кіно**

Кваліфікаційна робота за освітньо-професійною
програмою «Філософія»
за спеціальністю 033 Філософія
на здобуття освітнього ступеня бакалавра філософії

Студентка-виконавиця:
Слюсаренко Катерина Олегівна.
IV курс
спеціальність 033 «філософія»
ОПП «Філософія»

Науковий керівник:
Панченко Валентина Іванівна,
Доктор філософських наук, професор

ЗМІСТ

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ КІНОМОВИ | |
| 1.1. Предметне поле філософії кіно..... | 8 |
| 1.2. Поняття поетики кіномови в контексті філософії кіно..... | 18 |
| РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА КІНОМОВИ КАРЛА ТЕОДОРА ДРЕЄРА | |
| 2.1. Кінострічка «Слово» в історично-поетичному контексті творчості К. Т. Дреєра..... | 24 |
| 2.2. Аналітика поетичної кіномови стрічки «Слово» К. Т. Дреєра Девідом Бордвеллом..... | 33 |
| ВИСНОВКИ | 45 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... | 47 |

ВСТУП.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження обґрунтовується очевидним ростом популярності данського кіно на арені світової кінематографії. Карл Теодор Дреєр – один із найбільш значимих скандинавських і світових режисерів, новатор, який створив свою автентичну поетичну кіномову (серед загальноновизнаних його відкриттів показовим є винайдення крупних планів як елементарних одиниць будови кінокартини, що заклало традицію акцентування уваги на використанні можливостей крупного плану і зробило можливим розгляд окремих виразних прийомів з нової перспективи) і зокрема один з тих, хто заклав традиції світового і зокрема данського кінематографу в її естетичних аспектах. Постановня скандинавського кіно як такого на міжнародній арені відбувається якраз за «Дреєрівської епохи». Дреєр був одним з небагатьох режисерів того часу, які вбачали у кіно неймовірні перспективи саме як виду мистецтва, а не лише масового видовища. Протягом 1920-1960 років він створив такі культові картини як «Сторінки з книги Сатани» (1921), «Вампір» (1932), «День гніву» (1943), «Слово» (1955) тощо.

Бібліографія про К. Т. Дреєра величезна, однак українською мовою літератури практично не існує. Протягом останнього десятиліття, з'явилися публікації в Інтернеті, але вони мають загальний характер. Найвідоміша біографія була написана професором Дейлом Драмом [37]. Існує певна кількість інтерв'ю. Періодична література виходить і сьогодні в різних куточках світу. Карл Теодор Дреєр залишив після себе і письмову спадщину: низка статей як кінокритика, низка сценаріїв (враховуючи ті, які так і не були втілені) і його книга «Про кіно» (1964) [4]. Найповніший мистецтвознавчий поетичний аналіз кіномови і загалом творчості К. Т. Дреєра, його поетики, розроблявся таким

американським теоретиком і істориком кіно як Девід Бордвелл («Фільми Карла Теодора Дреєра», 1981) [36]. Творчість митця вивчали й інші іноземні теоретики кіно: американець Пол Шредер, який присвятив зокрема Дреєру свою роботу «Трансцендентальний стиль в кіно: Одзу, Брессон, Дреєр» (1972) [55]; Раймонд Карней (*Speaking the Language of Desire: The Films of Carl Dreyer*», 1964) [30]; Том Мілн («*Carl Theodor Dreyer: The Early Works*», 1980) [52]; Пол Мур («*The Tyrannical Dane, Theatre Arts Magazine*», 1951) [23]; Пітер Леннон (*The passion of Carl Dreyer*», 1964) [51] ; Адамс Сітней («*Moments of Revelation: Dreyer's Anachronistic Modernity*», 1990) [54]; Ян Вайль («*My summer with the Danish Filmmaker*» [61] тощо.

Щодо досліджень власне специфіки данської кінематографії з точки зору його поетичної кіномови у дослідженні орієнтація була на західних дослідників, здобутки яких згадані у даній роботі: Девід Бордвелл досліджував традицію данського кіно з естетичної, поетичної точки зору у есеї «*Essay on Danish Cinema*» [31], використовуючи неоформалістський підхід до аналізу. Також варто вказати дослідницю Метте Хьорт, яка присвятила свою працю «*Small Nation, Global Cinema*» [48] культурологічному і філософському аналізу сучасного данського кіно.

Особливу увагу варто звернути саме на Девіда Бордвелла - автора фундаментальної праці з теорії кіно «*Poetics of Cinema*» (2007) [33], яка стала дуже впливовою у дискурсі кіно. Бордвелл написав цілу книгу, присвячену саме філософсько-естетичним аспектам творчості Карла Теодора Дреєра («Фільми Карла Теодора Дреєра», 1981) [36]. Бордвелл – представник неоформалістської теорії кіно, тож аналізує творчість Дреєра використовуючи саме цю методологію. Спираючись на формалізм, неоформалізм акцентує увагу на перцептивних і семіотичних

властивостях кіно, тож неоформалізм має когнітивістську оптику [35; р. 5]. Натомість аналізу стрічки «Слово» Бордвелл присвячує окрему статтю з аналітикою поетичної кіномови Дреєра на прикладі досліджуваного фільму.

Дане дослідження стосується саме стрічки «Слово» [29], адже саме вона включає в себе сукупність інтенцій, які супроводжували К. Т. Дреєра протягом усього його творчого шляху: фільм повинен був стати ескізом до «Ісусу» [20, 22], якого він мріяв зняти протягом усього життя. Варто розглядати стрічку «Слово» як картину автора, що найвиразніше демонструє ряд особливостей поетики кіномови даного режисера. За допомогою експлікації цих особливостей розглянуто, як звичні для автора прийоми, що мали місце в його фільмах попередніх періодів, поєднуються з використанням нових технічних прийомів і як ці технічні прийоми виявляються пов'язані з семантичним шаром кінострічки.

Колоритність творчого стилю К. Т. Дреєра, його статус всередині кінематографічної традиції Скандинавії стають підставою для дослідження. Аналіз філософсько-естетичних, поетичних аспектів кіномови стрічок данського митця в перспективі може наблизити нас до розкриття елементарних властивостей кінематографічного мистецтва як такого. Роботи Дреєра - одні з перших кроків данської кінематографії як такої, безперечно, залишили чіткий слід і у сучасній кінематографії, тож розуміння його поетики кіномови може прояснити деякі поетичні аспекти і сучасного данського кіно, кіномова якого, звісно, отримує нові виміри відповідно запиту сьогодення. Фільми Дреєра взаємодіють із літературою, музикою та іншими видами мистецтва, тож дослідження поетики його кіномови у кінострічках може прояснити певні аспекти і мистецтва як такого.

Об'єкт дослідження: естетика данського кіно

Предмет дослідження: поетика кіномови Карла Теодора Дреєра

Мета дослідження: проаналізувати особливості поетики кіномови у творчості Карла Теодора Дреєра, які визначають специфіку естетики данського кіно.

Досягнення мети дослідження передбачає виконання наступних завдань:

- висвітлити поняття поетики кіномови у контексті філософії кіно
- проаналізувати процес становлення данської кінематографії з початку її виникнення і виявити роль Карла Дреєра у ній
- виявити своєрідність поетики кіномови стрічки «Слово» у контексті творчості автора і данського кіно
- проаналізувати найбільш суттєві особливості поетики кіномови Дреєра на підставі твору Девіда Бордвела, присвяченому даному режисеру
- висвітлити роль поетики кіномови К. Т. Дреєра всередині кінематографічної традиції Данії відносно сьогоденного данського кіно

Методи дослідження: багатоаспектна природа предмету дослідження обумовила застосування декількох методів. Має місце описовий аналіз певних особливостей поетичної кіномови автора. Порівняльний аналіз має місце при розгляді монтажних технік. Метод історичного аналізу дозволить розглянути кіномову К. Т. Дреєра в контексті історії кінематографії. Перехресний аналіз з використанням різних методологічних традицій дозволить підійти до матеріалу грамотно, використовуючи елементи різних теорій кіно, зокрема

формалізм в його історичних варіаціях (використання мови опису). Такий аналіз забезпечить проведення аналізу кінематографічних прийомів, структури кадру, монтажу тощо. Контекстуальний аналіз стрічок дозволить розглянути їх в контексті розвитку кінематографії сьогодення. Робота складається зі вступу, двох розділів і висновків. Загальний обсяг роботи 51 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ КІНОМОВИ

1.1. Предметне поле філософії кіно

Для того, щоб дослідити поняття поетичної кіномови, варто спершу виявити дисципліни, яким воно властиве. Предмет, що досліджується в даній роботі, належить вияву мистецтва. Як зазначає Борєв, мистецтво є продуктом художньої діяльності як однієї з форм творчої естетичної діяльності. Загальновідомо, що мистецтво – центр естетичної діяльності, хоча сфера естетичного засвоєння світу значно ширша за мистецтво. Мистецтво – ідеальний прояв естетичної діяльності, що й дає підставу існувати естетиці як такій. Воно існує як невичерпна сукупність законів існування семантичних елементів. Мистецтво кіно - дійсно синтетичне мистецтво, яке є синтезом усіх видів мистецтва, проте це не означає, що воно може замінити виразні засоби інших мистецтв [3].

Варто пам'ятати, що винайдення кінематографії ніякого відношення до творчості і мистецтва не мало, хоч і завжди розвивалося в цьому напрямку [11; с. 19-23]. Двадцять років знадобилося кіноіндустрії, аби усвідомити себе як нове мистецтво й досить довго комерційна кінематографія боролася зі справжнім мистецтвом кіно.

Висвітлюючи історію кіно, варто зазначити, що в період ярмаркового кіно (1900-1908) кінематографія стала основним видовищем для мас, «духовною їжею пролетаріату» [11, с. 40], що в більшості не мали естетичного виховання. Цей період і визначив майбутні форми кіновидовища. Лише з 1914 року починає формуватися специфічний характер кіно як окремого виду творчості, що має свої закони, які відрізняються від театру, фотографії тощо. Все більше художників, загалом інтелектуалів, ворогів кіно у минулому, стали залучатися до створення кіно. Французький кінокритик Александр Арно зазначав:

«Війна була для мого покоління епохою відкриття кіно» [12, с.125].

Зокрема маленька країна Данія, про режисера якої буде йти мова даної роботи, створила в 1908-1914 роках потужну кінематографію, яка конкурувала з такими країнами як Франція й Італія. Данська студія «Nordisk» стала відомою на весь світ. Соціальні кінодрами стали основною спеціалізацією данської кінематографії, а акценти новаторськи робилися саме на чуттєві сцени. Данська актриса Аста Нільсен одна з перших змогла знайти правильний метод гри перед кінокамерою і зрозуміти специфіку гри перед камерою, яка суттєво відрізняється від театральної гри на сцені. Вона відкрила нові шляхи не лише для акторського кіномистецтва, але і для кіномистецтва загалом. Проте сам Дреєр почав працювати в той період, коли данська кінематографія вже знаходилася в періоді свого занепаду, тож він подорожував і знімав фільми в інших країнах.

В 1918-1928 роках кіномистецтво розвивається німецькими експресіоністами (звернення уваги на образотворчу композицію фільму: декорації, освітлення, рух апарату – спосіб передачі глядачеві ідейного змісту); шведами (Шестрем, Стіллер справили вплив на стилістику кіно); французами (школа Деллюка завоювала престиж французького кіно, а кіноімпресіоністи внесли серйозний спадок до теорії й естетики кіно); американцями (Чаплін протестував проти Голлівуду й комерційного підходу до кіно).

Англійський критик Роджер Фрай звернув увагу на особливість кінематографії ще в 1909 році: він звернув увагу, що ніколи не звертав уваги на те, на чому акцентувала відома кінострічка, що демонструвала прибуття потяга на станцію і пасажирів, які з нього виходили. Пасажири автоматично оглядалися навколо, аби зорієнтуватися. Фрай вбачає у цьому рефлексі деяку комічність [45; р.25]. Таким чином, кіно (хоча б як

просто фото, що рухаються) дає можливість більш глибокому пізнанню навколишнього світу й більш детальному відтворенню, ніж в інших мистецтвах, образу людини і світу [13; с. 6]. Крім того, лише кіно пододало незмінність простору й почало за бажанням визначати відстань між об'єктом та глядачем. Кіно нарешті створило свою образну мову. Адольф Бенне на конгресі німецьких естетиків і теоретиків мистецтва звернув увагу на те, що тепер кард організують з точки зору проєкції на екрані. Рух і освітлення перетворилися з пасивних елементів на активні фактори, які визначають художні образи. Монтаж давав можливість вільно пов'язувати образи, говорити прозою і віршами. Можна сказати, література стала можливою на екрані, але і втілення на екрані мало свої унікальні виразні засоби, що їх не мала література.

Уже 1928-1933 роках з'являється звукове кіно, яке ставить на перший план письменника і актора. Розвиваються національні кінематографії. Кіно стає набагато більш складним мистецтвом, яке потребує унікальних навичок й знань і навіть вимагає свого генія: С. М. Езенштейн фундаментально працює над властивостями монтажу як такого; Д. Гріффіт відкриває крупний план; І. Бергман робить кінофотогенічним підсвідомість тощо. Далі – перехід до кольорового кіно, стереоскопії, стереофонії. Масове звернення до кінематографії як до мистецтва відбувається вже після Другої світової війни.

Отже, процес засвоєння кінематографією своїх художніх можливостей – довготривалий процес.

Сьогодні кіно як мистецтво та культурне явище привертає увагу багатьох дисциплін, які вивчають його з різних точок зору. Найзагальнішим чином вивчає кіно кінознавство. Як зазначено у літературознавчій енциклопедії Ковальова Ю. І.:

«Кінознавство — наука, заснована у ХХ столітті, яка досліджує кінодраматургію як мистецтво і засіб комунікації, вивчає систему художньо-творчої, естетично-інформативної діяльності, тому межує з естетикою, соціологією мистецтва, психологією, педагогікою, а також з історією і теорією літератури. Розділами кінознавства є теорія кіно, історія кіно, кінокритика, а також допоміжні дисципліни кінобібліографія, фільмографія. Започаткував цю дисципліну французький критик А. Деллюк, який виступив проти комерціалізації кінофільмів. Його підтримали представники «Авангарду», зокрема Р. Клер, Ж. Епштейн та ін. Теоретичні засади кіномистецтва обґрунтували французи Л. Муссак, Ж. Садуль, М. Мертен, К. Лідзани, англійці І. Рота, Р. Менвен, японець А. Івасакі, поляки Б. Михайлик, В. Євсевицький, чехи А. М. Броусил, Я. Брож, Л. Лнхард, угорець Б. Балаш, американці Л. Джекобс, Дж. Х. Лоусон, Д. Вертов, С. Ейзенштейн, В. Шкловський, Л. Кулешов, українці О Довженко, Ю. Ілленко, С. Тримбач, Ю. Макаров, Лариса Брюховецька, Л. Череватенко, Р. Лакатош та інші» [6; с. 479].

Так, історія кіно включає вивчення еволюції кінематографії від його перших кроків до сучасності. Історія кіно допомагає зрозуміти, як різні технічні, культурні та соціальні чинники формували та впливали на розвиток кінематографії як мистецтва.

Теорія кіно займається аналізом основних принципів, структур та концепцій, що лежать в основі виробництва та сприйняття фільмів. В рамках цього аспекту вивчаються різні аспекти кінематографічної практики, такі як кінематографічна сюжетність, монтаж, кадрування, звуковий супровід та ін.

Філософія (естетика) кіно розглядає кіно як форму мистецтва та вивчає його фундаментальні естетичні аспекти: художню форму і зміст. Вона у багатьох аспектах пересікається з теорією кіно. Саме категорії

часу, реальності, простору і руху обумовлюють філософську природу кіно як виду мистецтва.

Кінокритика також є важливою дисципліною, що вивчає кіно, хоча вона зазвичай сприймається як частина культурології чи мистецтвознавства. Вона займається аналізом та оцінкою фільмів з точки зору їх якості, змісту, художньої цінності, а також їхнього впливу на глядача. Кінокритики пишуть огляди, рецензії, есе та інші тексти, в яких висловлюють свою думку про фільми, досліджують їх теми, стиль, художні рішення тощо.

Особливо у даному дослідженні варто розрізняти власне теорію та філософію (естетику) кіно. Теорія кіно та естетика кіно - дві різні області дослідження, хоча вони взаємопов'язані і перетинаються в багатьох аспектах. Можна сказати, що естетика кіно є одним із аспектів чи підрозділів теорії кіно. Філософія кіно займається вивченням естетичних аспектів фільму, що роблять кіно мистецтвом, тобто кіномову і її поетичні прояви. Теорія кіно, з іншого боку, ширше охоплює різні аспекти кіно, включаючи його структуру, функції, історію, технічні аспекти тощо. Таким чином, естетика кіно може розглядатися як частина теорії кіно, що фокусується на естетичних та художніх аспектах фільму. Теорія кіно фокусується на вивченні кінематографії як засобу масової комунікації та мистецтва. Ця дисципліна включає аналіз структури і функцій кіно, історію розвитку, технічні аспекти створення фільмів (наприклад, камера, монтаж, звук і т. д.), а також роль мистецтва кіно у суспільстві і культурі. Основна мета теорії кіно - зрозуміти, як працює кінематограф і як впливає на глядачів та суспільство загалом. Естетика кіно включає вивчення естетичних принципів і теорій, що лежать в основі створення кінематографічних творів. Основна мета естетичної теорії кіно – зрозуміти, які естетичні прийоми та техніки

використовують режисери для досягнення певних ефектів і яке семантичне значення вони несуть.

Варто дещо висвітлити, як саме відбувався процес засвоєння кіно як мистецтва із подальшим виникненням кінознавства, зокрема філософії й теорії кіно. Загалом, загальноприйнятий спосіб класифікації теоретичних підходів до дослідження кіно було розмежування кінотеорій на формалістські й реалістичні [67, р. 15]. Формалісти першочергово звертають увагу на штучність кінематографії, досліджують кіно в термінології конструкції і композиції. Реалісти ж підкреслюють здатність кіно забезпечувати раніше неможливий погляд на неопосередковану реальність, напівпрозорість кіно як специфічного «медіуму» через який ми стаємо безпосередніми спостерігачами. Сергій Ейзенштейн, Рудольф Арнхейм, формалісти та неоформалісти виступають за концепцію штучності конструкції кіно [56, р. 23], а їхні опоненти об'єднуються навколо Белі Балаша, Зігфріда Кракауера та Андре Базена в якості онтологічних реалістів. Мають місце й інші розповсюджені підходи до теорії кіно, які підкреслюють існування теорії кіно в більш широких просторах гуманітарних досліджень. Тут вимальовуються міждисциплінарні тенденції, характерні для академічних досліджень з 1980-х років. Цим пояснюється виникнення таких напрямків дослідження теорії кіно як кіносеміотика, феміністична теорія кіно, когнітивістська теорія кіно.

Тож філософія відіграє дуже значну роль у формуванні теорії мистецтва, включаючи кіно. Анрі Бергсон вважається попередником виникнення теорії кіно. У 19 столітті він у своїй праці «Матерія і пам'ять» [47] запропонував нову концепцію часу та пам'яті. Його концепції про час, пам'ять та інтуїцію стали ключовими елементами в розумінні кінематографії як мистецтва. Так, однією з основних ідей

Бергсона була концепція тривалості: відкидається механічне уявлення часу на користь органічного, ніби він є безперервним потоком подій. Таке розуміння часу пов'язане з поняттям інтуїції як здатності сприймати світ безпосередньо і без концептуалізації. Бергсон також розробив концепцію пам'яті, яка відрізняє механічне відтворення минулого від живого переживання. Роботи таких теоретиків, як Жан Епштейн, Андрій Тарковський та Жиль Дельоз, свідчать про серйозний вплив філософії Бергсона на галузь філософії кіно. Французький філософ вважав кіно ідеальним мистецтвом, здатним передати тривалість часу та відтворити живий потік свідомості. Його філософія кінематографії представляє його як мистецтво, здатне подолати просторово-часові обмеження інших видів мистецтва та відтворити живий світ який відзначається постійною динамічністю. Все це допомогло змінити погляд на кінематографію.

Формалістична теорія кіно є одним з найвпливовіших підходів до розуміння кіно. Даний підхід заснований на принципах формалізму в літературі та мистецтві і наголошує на важливості форми, структури та мови кіно. Формалістична теорія кіно почала розвиватися на початку 20 століття в СРСР. Основні представники цього напрямку – Сергій Ейзенштейн, Лев Кулешов, Дзига Вертов та інші – прагнули виявити унікальні художні можливості кіно та його специфічні методи вираження. Основні засади формалістичної теорії кіно автори вбачали в монтажі як основного художнього прийому, властивому тільки кіно. Ейзенштейн, наприклад, розробив концепцію інтелектуального монтажу, в якому поєднання різних кадрів створює новий зміст, що перевищує суму окремих елементів. Далі - кадр. Формалісти надавали великого значення кожному кадру як основному будівельному матеріалу будь-якої стрічки. Формалісти розвивали ідею про кіно зі власною мовою, зі своїми унікальними граматичними правилами та засобами вираження. Формалістична теорія кіно вплинула і на сучасне кінематографічне

мистецтво. Важливо з формалістів згадати Х'юго Мюнстерберга - одного із перших дослідників кінематографії, який розглядав його як мистецтво впливу. Він виділяв важливість психологічного впливу фільму на глядача та його здатності створювати ілюзію реальності. Жан Епштейн - французький режисер та кінокритик, який у своїх роботах наголошував на важливості кінематографії як художньої мови. Він розвивав ідеї про кінематографію як засіб для створення унікальної естетичної реальності. Одна з робіт, «Поетика кіно» [56], опублікована 1927 року в період, коли кінематограф тільки починав завойовувати популярність. Цей період був характеризується активною появою експериментів з новими техніками та стилями. «Поетика кіно» – маніфест формальної теорії кіно, автори якої - Тиньянов, Ейхенбаум, Шкловський, Петровський. Збірка стосується теорії кіно і аналізує те, як кіно можна зрозуміти та оцінити як форму мистецтва, а також які унікальні можливості надає кіно як засіб вираження. Обговорюється у збірці і складне поняття поетики кіно, де автори збірки розглядають специфіку кіно як поетичного засобу, здатного створювати унікальні образи та враження у глядачів. Обговорюються і технічні аспекти створення кіно, такі як монтаж, постановка кадру, світло та звук, їхня роль у створенні семантичної, емоційної та естетичної цінності фільму. Автори збірки проводять порівняльний аналіз кіно з іншими видами мистецтва, такими як література, живопис та театр. Праця допомогла теоретично обґрунтувати кіно як самостійний вид мистецтва з властивою лише йому мовою [7; с. 112-115].

Континентальний підхід до теорії кіно, включаючи феміністську перспективу, є одним із напрямків у вивченні кінематографу, який акцентує увагу на культурних, соціальних і політичних контекстах створення та сприйняття фільмів. Цей підхід включає різні теорії та концепції, які допомагають зрозуміти роль кіно у формуванні

ідентичності. Континентальний підхід до теорії кіно складає протилежність класичному – формалістичному. Однією з ключових постатей у континентальній феміністській теорії кіно є Лора Малві. Малві досліджує, як гендерна та сексуальна ідентичність впливають на кіно як форму мистецтва і які види візуальної спадщини формуються через кінематограф. Континентальний підхід до семіотики кіно є важливим напрямком у вивченні кінематографа, який акцентує увагу на семіотичних аспектах мови кіно та його вплив на глядача. Цей підхід ґрунтується на роботах таких авторів, як Річчото Канудо, Луї Деллюка та інших, які зробили значний внесок у розвиток семіотики кіно. Так, Умберто Еко, італійський філософ та літературознавець, відомий своїми роботами з семіотики культури та кіно, розвивав поняття «культурного коду» та аналізував, яким чином кіно використовує семіотичні коди для створення смислу та впливу на глядача. Ролан Барт, французький філософ і літературний критик, також зробив внесок у семіотику кіно. Він розвивав поняття «оповідальної структури» кіно та аналізував, яким чином кіно використовує семіотичні коди для створення сюжету. Жиль Дельоз, французький філософ, у своїх роботах, присвячених кіно, звертається до поняття «кінематичної сцени» і аналізує, яким чином кіно створює простір і час за допомогою семіотичних кодів [57, р. 21-22].

Психоаналітична теорія кіно, в рамках континентального підходу, ґрунтується на ідеях Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, Луїса Бунюеля, Славоя Жижека. Вона розглядає кіно як висловлювання, здатне відбивати і впливати на психічні процеси глядача. Зигмунд Фрейд з його концепцією несвідомого, комплексів, снів та ідентифікації знайшла відображення у розумінні механізмів створення та сприйняття фільмів. Жак Лакан, французький психоаналітик, розробив поняття дзеркальної стадії та символічного порядку, які знайшли застосування в аналізі структури кіно. Він вважав, що кіно як мистецтво, формує символічні

образи та відбиває структури підсвідомості. Поняття скопофілії, введене філософом та кінознавцем Томасом Ламарре, описує феномен бажання спостерігати та вивчати образи та зображення, включаючи кінематограф. Це поняття відіграє у психоаналітичному аналізі кінематографа.

Таким чином, психоаналітична теорія кіно в рамках континентального підходу є глибоким аналізом кінематографії через призму психічних і психологічних процесів, відображених у фільмах.

Окремо виділяють аналітичний підхід до теорії й філософії кіно, де неоформалізм – теоретичний підхід до мистецтва, який відмежовується від формалізму і акцентуючи увагу на внутрішній структурі твору та його формальних елементах, враховує контекст та історію. Девід Бордвелл та Ернст Гомбріх є ключовими постатями неоформалізму у кінознавстві. Девід Бордвелл, відомий кінознавець та філософ кіно, у своїх роботах описує аналітичний підхід до вивчення кінематографа, в якому приділяється особлива увага формальним елементам фільму, таким як монтаж, постановка кадру тощо. Деякі з найвпливовіших статей Бордуелла, пов'язаних з теорією кіно, кінонарративом і стилем медіуму кіно, зібрані в книзі «Poetics of Cinema» (2007), названої так на честь вже згаданого збірника робіт формалістів «Поетика кіно».

Дослідження кіно є багатогранним і багатоаспектним і включає різні дисципліни і підходи. Кожна з перерахованих областей робить свій внесок у розуміння кіно як форми мистецтва. Теорія кіно та філософія кіно мають досить розмите спільне предметне коло. Філософія кіно – розділ естетики, який займається дослідженням тих аспектів кіно, які є властивими йому засобами виразності як унікального виду мистецтва у їх естетичному постанні – естетичними аспектами кіномови, які виражаються у чуттєвих категоріях.

1.2. Поняття поетики кіномови в контексті філософії кіно

Аналізуючи найбільш загальні філософські риси кіно і намагаючись триматися поза усіма зазначеними теоріями й підходами, варто пам'ятати, що завдяки синтезу мистецтв у кінематографії відбувається формування власної мови, у вигляді художніх елементів, які виділяють кіно серед інших. Філософсько-естетична природа кінематографії виявляється у поняттях простору, часу, реальності, руху, мімезису, понятті прекрасного, піднесеного, трагічного тощо. Простір наповнює весь фільм, у ньому розгортається певна дія картини, взаємодіють актори, декорації та сюжет. Простір наповнює кожний кадр, в якому відбувається фіксація простору і часу. За допомогою часу здійснюється перенесення глядача до кінематографічного простору. За допомогою ж символу і образу формується єдина система кіно. Мімезис як естетичний принцип мистецтва за допомогою художнього символу та образу наближає кінематограф до реальності і залучає глядача до філософсько-естетичного простору кіно [7]. Тож для створення художньої реальності мистецтва не обійтися без відповідних засобів. В естетичній теорії кіно саме поетика кіномови у сенсі основи художнього вираження автора кіно, що спирається на імманентні для цього виду мистецтва елементи мови, дає змогу аналізувати засоби витвір кіномистецтва з естетичної точки зору. Проблематика поняття поетики в естетиці не проста: так, точного теоретичного визначення поетики в цих рамках досі немає. Поняття поетики маємо ще з античної спадщини. Платон [8; с. 395-430] і Арістотель [1; 2] присвячували аспектам поетики свої твори. Обидва філософи вкладали в поняття поетики ідеї про її вплив на людину та суспільство. Платон зосереджувався на етичному та моральному аспектах, виділяючи небезпеки, які несе у собі поезія. Арістотель підходив до цього питання, розбираючись у структурі та функції мистецтва для суспільства і індивіда. Арістотель розглядав поетику як

відбиток природного прагнення людини до імітації, що проявляється у різних видах мистецтва. Він аналізував структуру та форму поезії, досліджував принципи побудови сюжету, персонажів та стилю. У «Нікомаховій етиці» [2] Арістотель також торкався естетичних питань, у тому числі обговорював питання про красу та художню творчість. Поняття поетики в античності більше стосувалося поезії, адже воно в тодішній ієрархії мистецтв було найвищим. Хоча поетичні засади, що їх вивів Арістотель, можна використати і стосовно всіх інших видів мистецтва.

У сучасній дослідницькій літературі термін «поетика» вживається у багатьох значеннях [5, с. 84]: поетика у вузькому значенні вивчає «літературність», перетворення мови систему прийомів, якими відбувається перетворення цієї мови на поетичний твір; більш широке розуміння позначає вивчення вже і мовних, і інших структурних моментів художнього тексту; нарешті, поетика як розділ загальної естетики, а отже, поетика стосується не лише сфери літератури, а всього мистецтва загалом.

Крім того, варто пам'ятати окреме формалістське поняття поетики кіно, історичний контекст якого вже висвітлювався.

Кіномова ж є поняттям, яке фокусується на специфічних елементах і техніках, які використовуються в кіно для передачі сенсу та комунікації з глядачем. Вона включає такі аспекти, як постановка кадру, монтаж, освітлення, правила і способи декорацій, звук, система використання символів, цитування тощо. Тобто це набір технік і засобів, які режисер використовує для створення фільму і які відзначаються певною самобутністю.

Отже, поетика кіно ширше і узагальнене поняття, й у деякому аспекті навіть узагальнена назва формалістичної теорії кіно, тоді як кіномова

більш конкретне поняття, яке описує специфічні аспекти створення кіно. Поетика кіномови, таким чином, якнайкраще підходить для поставлених у даному дослідження завданий.

Поняття кіномови притаманне як естетиці кіно, так і теорії кіно, оскільки воно охоплює основні елементи, які використовуються для створення та інтерпретації кіномистецтва. Таким чином, поняття кіномови перетинається і включає як естетичні, так і теоретичні аспекти кіномистецтва.

Кіномова дозволяє режисеру та сценаристу передавати свої ідеї та концепції глядачеві, створюючи певне враження та емоційну реакцію, що також сприяє формуванню характеру та настрою фільму, допомагає підкреслити ключові моменти сюжету та передати емоційну глибину персонажів. Естетичні принципи кіномови, такі як краса, гармонія та емоційний вплив, відіграють важливу роль у створенні та сприйнятті фільмів і складають поетичний аспект кіномови.

Варто звернути увагу на більш теоретичні аспекти кіномови як такої. Кіномова має тісні зв'язки з іншими видами мистецтва, такими як література, живопис, театр, музика і навіть архітектура. Взаємодія кіно з цими видами мистецтва впливає на його мову та способи вираження. Так, кіно часто використовує літературні твори як основу сценаріїв. Проте кіно та література мають різні способи оповідання. Кіно може надихатися живописом у виборі ракурсів, освітлення та палітр кольорів. Театральні методи, такі як акторська гра, сценічний простір та освітлення, впливають на кіномову. Деякі фільми мають стилізований театральний характер, інші використовують театральні прийоми для створення атмосфери і напруги. Музичне оформлення відіграє важливу роль у кіно, створюючи настрій, підкреслюючи сюжетні повороти та емоційні моменти. Зв'язок між звуком та зображенням у кіно

нерозривний. Кіно може використовувати архітектурні елементи, такі як будівлі та ландшафти, для створення атмосфери, контексту. Таким чином згадані види мистецтва взаємодіють з кіно, збагачуючи його мову та допомагаючи кінематографу створювати унікальні та виразні витвори мистецтва.

Щодо елементів кіномови, варто згадати, що це основні будівельні блоки, які використовуються для створення кінофільму та передачі сенсу глядачеві. Різні дослідники виділяють різні елементи кіномови, але основні з них включають:

- кадр, який є зображенням, знятим камерою за один раз. Він є основною одиницею кіномови. Різні типи кадрів (повнокадровий план, крупний план тощо) можуть використовуватися для передачі різних емоцій та ідей. Наприклад, використання крупного плану обличчя персонажа може допомогти глядачеві побачити його емоційний стан. Сергій Ейзенштейн активно використовував у своїх роботах кадрові переходи для створення динамічних сцен. Кадр використовується для фокусування уваги глядача на певних об'єктах чи персонажах, створення атмосфери та передачі інформації про місце дії. За допомогою кадру у кіно можлива поетика точки зору [58; с. 39].
- монтаж, який є процесом збирання кадрів у послідовність. Він дозволяє створювати сенс із окремих кадрів та керувати темпом та ритмом фільму. Альфред Хічкок використовував монтажні прийоми для створення напруги та підкреслення ключових моментів у своїх фільмах. Виділяють міжкадровий монтаж та внутрішньокадровий.
- світло, яке відіграє важливу роль у створенні атмосфери та емоційного забарвлення фільму. Різні типи освітлення (наприклад,

натуральне, штучне, холодне, тепле) можуть створювати різні ефекти. Наприклад, жорстке освітлення може створити почуття напруги, а м'яке - умиротворення. Світло в кіно використовується для створення настрою, підкреслення форми та текстури об'єктів, створення глибини та об'єму кадру, а також для створення акцентів та виділення важливих деталей.

- звуковий супровід фільму відіграє ключову роль у передачі емоцій та створенні атмосфери. Звукові ефекти, діалоги персонажів та музика можуть посилити емоційну реакцію глядача. Наприклад, використання тихих звуків у фоновому режимі може створити атмосферу таємничості.
- мізансцена означає композицію кадру, включаючи розташування персонажів, декорацій, кольору та декору. Мізансцена допомагає створити єдину естетичну картину фільму. Наприклад, використання яскравих кольорів та незвичайних декорацій може створити чарівну атмосферу. Також її функція - створення глибини та обсягу кадру, встановлення взаємовідносин між персонажами та передача додаткової інформації про сцену.

Крім елементів, властивих специфічно кіно, можна виділити також такі компоненти кіномови як взаємодія із жанром, наративна структура, символи і метафори, якими займається семіотика кіно тощо.

Варто також освітити поняття стилю у контексті філософії кіно, яке часто відноситься до того, як режисер або кінематографічна школа використовує кіномову для створення унікальної естетичної та смислової концепції у своїх фільмах. Стиль у кіно може включати різні аспекти: візуальний стиль (вибір ракурсів, композиції кадру, освітлення, палітри та інші візуальні елементи, які допомагають створити унікальну естетику фільму); монтажний стиль (як режисер поєднує окремі кадри

та сцени, щоб створити певний ритм, темп та структуру фільму); сценарний стиль (як режисер розвиває сюжет, створює персонажів та діалоги, щоб передати свою ідею та повідомлення через фільм); звуковий стиль (вибір музики, звукових ефектів і використання звуку в цілому для створення атмосфери і підкреслення ключових моментів фільму); Акторський стиль (як актори грають свої ролі та взаємодіють один з одним на екрані, що також може впливати на загальний стиль фільму) тощо.

Тож поняття стилю тісно пов'язане з поняттям кіномови, оскільки кіномова є інструментом, за допомогою якого режисер висловлює свій стиль та художнє бачення.

Кіномова може суттєво відрізнитися у різних режисерів і в різний час залежно від їхнього стилю, естетичних уподобань, культурного контексту та національної кінематографічної традиції. Так, кіномова різних режисерів варіюється в рамках змісту елементів кіномови, які використовуються ними.

Вивчення відмінностей кіномови різних режисерів може допомогти краще зрозуміти їхнє художнє бачення, технічні навички та способи впливу на глядача.

Отже, у даному дослідженні поняття поетики кіномови включає всі ті елементи, які є основою кіномистецтва і за допомогою яких створюється смислова і емоційна глибина фільму. Він включає постановку кадру, монтаж, звук, мізансцену та інші аспекти, які використовуються певним режисером і використовуються строго певним чином, який є характерним для даного режисера. Тож кіномова - основа художнього вираження автора кіно, що спирається на імманентні для цього виду мистецтва елементи мови.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПОЕТИКИ КІНОМОВИ КАРЛА ТЕОДОРА ДРЕСРА

2.1. «Слово» в історично-поетичному контексті творчості Дресра

Безпосередній розвиток виробництва художніх фільмів у Данії не відбувався до 1906 року, коли на сцену вийшов Оле Ольсен - засновник однієї з найбільших кінокомпаній у Європі Nordisk [60, p.18]. Тоді почали знімати художні фільми, завдовжки близько 8 хвилин, одним з яких був фільм про білу рабиню, який надалі мав сильний вплив на індустрію в Данії і перетворився на цілий жанр. Вплив також мала стрічка «Полювання на левів» зі своїми новаторськими прийомами монтажу. Nordisk переважно орієнтувалася саме на експорт. У 1909 році у компанії з'являються перші конкуренти: Fotorama та Kinografen. Хоча в комерційному плані Nordisk не мала в Данії гідних конкурентів, у художній галузі багато відкриттів відбувалися саме невеликими компаніями, а потім експлуатувалися Nordisk. У період 1910-1914 (так зване золоте століття данського кіно) варто відзначити кілька пунктів. По-перше, на увагу заслуговує данський фільм, який вплинув на історію світового кіно – «Безодня». Стрічка мала успіх завдяки Асті Нільсен, яка по суті винайшла нову акторську гру актриси саме кіно, а не театру. По-друге, у фільмі одного з найхудожніших режисерів того часу в Данії Глюкштадта, «Незнайомець» 1914 року, є флешбек (один з перших у данському кіно) – герой дивиться у вогонь, крізь який немов проступає минуле, яке він згадує. Найяскравішим представником золотого віку данського кіно, безумовно, став Беньямін Крістенсен - сценарист стрічки «Таємничий Х», яка отримала звання кращого фільму року і використовувала революційні монтаж, операторську роботу та світло. З новимирежисерами, що прийшли на студію, почав створюватись і новий фірмовий стиль фільмів Nordisk. Ці зміни пов'язані з Бломом, найнятим

Nordisk 1908 р. В одному з перших його фільмів («На порозі в'язниці») є багато рис, що властиві «соціальним мелодрамам», які незабаром стали фірмовою продукцією Nordisk. «Соціальний» не в сенсі стосунку соціальних проблем, а протиставлення життя різних верств суспільства, що подається як невідворотна доля. У фільмі «На порозі в'язниці» можна відзначити цікаву роботу з простором (фірмова риса фільмів Nordisk), щоб поєднати в одному кадрі дію, що відбувається в різних частинах простору у кадрі. У ньому є навіть незвичайна для того часу сцена, знята одним планом, де поєднані натурні та інтер'єрні зйомки. На жаль, всі завоювання Nordisk періоду золотого віку – світлові ефекти, більш складні сюжети, реалізм внутрішніх приміщень, незвичайне використання природних та міських зйомок, натуралістичність у грі акторів – все це не набуло розвитку і перетворилося на штамп з часом. У 1915 р. компанія випустила список правил, в яких перераховувалося те, чого слід уникати в сценаріях: «Дія повинна розгортатися в наші дні серед вищих класів. Історичні, лицарські та національні фільми не приймаються. Не дозволено писати нічого порочного про королівських осіб, владу, священників або офіцерів. Не можна зачіпати теми нігілізму, анархізму тощо. У кожному фільмі має бути щось цікаве, насамперед якийсь оригінальний хід, який міг би стати цвяхом фільму (наприклад, поява «зірки», залучення важливих осіб)» [53, р. 111]. До 1918 р. Данія втратила статус світової кінодержави.

Варто ввести певну класифікацію творчості Дреєра як три послідовні етапи, які очевидно виокремлюються і дуже чітко відрізняються стилістично. Маємо такі три окремі періоди творчості режисера: ранній (до 1925 року); середній (з 1925 по 1945 рік) та пізній (після 1945 року).

Коли у 1912 данська кінематографія стрімко розвивалася, Карл Теодор Дреєр починав свою кар'єру у кіно як сценаріст. За його

сценарієм на ранньому етапі кар'єри були зняті такі стрічки як «Дочка пивовара», «Вибух аеростата», «Військовий кореспондент». Дреєр зробив також декілька сценаріїв для Nordisk за контрактом. У процесі роботи в сценарному відділі Дреєр дійшов висновку, що якісний кінематографічний сценарій має бути заснований саме на літературному творі. Він почав і сам дотримуватись цього принципу, якому залишався вірним усе своє життя. У наступні роки він писав сценарії як за творами класиків, так і за романами його сучасників. З часом на Nordisk, де уже за контрактом працював Дреєр, впала потреба на сценарії і Дреєр почав виконувати монтажну роботу. Завдання монтажера тоді ще полягала в тому, щоб вирізати брак, розмістити сцени в більш-менш послідовному порядку. Лише згодом фільми ставали складнішими й відповідно ускладнювався і монтаж.

Шлях Дреєра посади режисера був довгим. В 1914-1917 роках кампанія Nordisk не мала дефіциту режисерів, тож Дреєр, не дивлячись на очевидні здібності у сфері кіно, дуже довго залишався на одній посаді, проте з 1918 року його прохання про посаду режисера було прийнятим. Режисер у Nordisk мав деяку автономію: він надавав акторам вказівки перед зйомками сцени, але повних репетицій не було; часто сценарій був лише загальною схемою сюжету, тож режисер повністю визначав і стиль гри акторів, і освітлення на знімальному майданчику. Він сам міг керувати декораціями. Перший фільм, який зняв Дреєр у якості режисера у Nordisk був «Президент». В листі до продюсера Фроста, Дреєр пояснював, чому він не хоче прийти на презентацію першої його роботи, організовану для менеджерів Nordisk: «Моя робота настільки важлива для мене, що я не хочу вислуховувати думки байдужих мені людей» [61].

Під час зйомок свого першого фільму Дреєр зміг втілити багато тих принципів, яких надалі дотримувався все життя. Насамперед, він не

хотів акторів з Nordisk, що переходили з фільму в фільм, і які вже набридли публіці, натомість автор знаходив нових акторів самотужки. Він намагався відмовитися від гриму, тож запрошував на ролі людей похилого віку відповідного віку, а не гримував молодих, що було загальноприйнятим у Nordisk. Важливу роль Дреєр надавав декораціям, які відмовився використовувати в стандартному вигляді і розробив принцип «візуального очищення», ідея якого прийшла йому із живопису [51, с. 49]. Він прагнув максимально реалістичних декорацій. Наприклад, художник Джеймс Вістлер мав на фільм очевидний і безпосередній вплив: Дреєр використовував його світлові ефекти і композицію; і кадр, в якому один персонаж, що сидить у залі суду, показаний у профіль, є явною алюзією на «Портрет матері» Вістлера. Сюжет «Президента» виявляється нелінійним, містить багато флешбеків. Дреєр був єдиним режисером на Nordisk, який сам монтував фільми.

Наступна стрічка Дреєра – «Сторінки з книги Сатани», 1921 року, що складається з чотирьох епізодів (історія Христа, іспанська інквізиція, французька та фінська революції), у кожному з яких Сатана перетворюється на людину і випробовує героїв. Тут Дреєр вперше застосовує камеру, яка рухається як по горизонталі, так і по вертикалі, і вперше працює з близькими планами у своєму неповторному стилі. Крім того, особлива увага приділяється вибору акторів навіть для епізодичних ролей. «Сторінки з книги Сатани» - останній фільм Дреєра у Nordisk.

Пізніше Дреєр подорожував до Швеції, де знімав фільми для компанії Palladium. У 1920-х Дреєр опублікував статтю, у якій розкритикував данський кінематограф, стверджуючи, що данські фільми не створюються як твори мистецтва, а виробляються як не дуже якісний фабричний продукт. Натомість, на його думку, саме американці створили

три істотні новації у кіно: крупні плани, індивідуальні типи та реалізм; але саме шведи, зокрема Шестрем, дали фільму душу [39]. Тож наступний його фільм – «Вдова пастора», знятий у Швеції. Основна проблема полягала в тому, що «Вдова пастора» була розцінена публікою та критиками як комедія, а не як фільм епічний у стилі шведського кіно [46, р. 121].

Далі Дреєр знімає фільми у Німеччині, яка стала відігравати передову роль у європейському кіно – це стрічка «Die Gezeichneten», яка все ж відіграв важливу роль у його житті [24].

В часи кризи данської кіноіндустрії через настанови головної компанії з виробництва фільмів Nordisk, з'являється спроба створення національного данського фільму, який, як очікувалося, виправив би скрутне становище. За справу взявся Дреєр, створивши разом з Мадсеном стрічку «Одного разу», прем'єра якої завершилася успіхом. Варто зазначити, що в ті часи Дреєр ще був популярним лише у скандинавських країнах.

У стрічці «Міхаель» Дреєр вперше уже впевнено застосовує власний стиль. Сценарій, як завжди, Дреєр писав власноруч, беручи за основу роман данського письменника Банга. Режисер довго працював над декораціями разом з відомим архітектором, щоб створити штучну атмосферу студії багатого французького художника. Як зазначав сам Дреєр пізніше, «Міхаель» – справжня картина фальшивого світу [40].

Наступна стрічка – «Поважай дружину свою», була данською. Ідея «очищення», що почалася з «Президента», у цій стрічці виражається найповніше: він прибрав усіх другорядних персонажів з літературного джерела, за яким писався сценарій, які би порушували драматичну єдність місця і вимагали виходу глядача за межі встановлених декорацій. Режисер зробив усе, щоб у студії була побудована модель реальної

квартири, разом з підключеними електрострумом та водою. Таке прагнення до реалістичності стало на той час свого роду «фірмовою рисою» Дреєра [26].

Варто звернути особливу увагу на революційну стрічку Дреєра «Страсті Жанни д'Арк», зняту у Франції. Декорації, що використовувалися режисером, стали найдорожчими за всю історію кіно Франції, проте роль вони виконували інакше: безпосередньо у стрічці їх практично не видно, а присутні вони були для створення атмосфери автентичності на знімальному майданчику, яка має передаватися через камеру і впливати на акторів безпосередньо. Через це Дреєр набув славу дуже дорогого режисера [49]. Пізніше відомий французький філософ, художник і актор Антонен Арто, який грав у «Страстях Жанни д'Арк», про роботу з Дреєром: «Назавжди у мене залишилися спогади про роботу з Дреєром. На цей раз я працював з людиною, яка змусила мене повірити в правильність, красу і людський інтерес концепції. Що б я не думав про кіно, про поезію, про життя, лише зараз я усвідомив, що маю сьогодні справу не з естетикою, тенденційністю, а з витвором мистецтва, з людиною, яка має на меті вказати на найголовнішу проблему, яка тільки існує. Дреєр вирішив показати Жанну як жертву одного з найбільшніх викривлень, які лише можуть бути – викривлення божественних принципів, коли вони проходять через мізки людей, не важливо, називають себе ці люди Церквою, Урядом, чи інакше» [18].

Дреєр побудував фільм на використанні крупних планів, що для того часу було абсолютно інноваційним. Ще дві особливості: швидкий монтаж і повна відсутність гриму. Девід Бордвел розглядає «порушення» у стрічці. Режисер порушив усі основні правила зйомок і монтажу, що вже сформувалися на той час.

Стрічка «Вампір» була знята, коли відбувається революція і до кіно прийшов звук. Дреєр один з перших зрозумів, що німе кіно уже ніколи не зніматиметься, адже його епоха завершилася: «Немає сумніву у тому, що ми повинні знайти компроміс і виробляти звукові фільми з точними діалогами. Американці вірять у звуковий фільм, а їх вплив величезний, як прямий, так і побічний. Такі фільми як «Потьомкін», «Жанна д'Арк», «Нібелунги» сьогодні вже не зняти» [44, р. 111].

Бордвелл писав у дослідженні, що Дрейер продовжив рушити кінематографічний простір у «Вампірі». Так, наприклад, інколи кадр починається з точки зору героя, а коли завершується, ми знаходимо, що герой вже пішов в іншому напрямку, що дуже дезорієнтує глядача. Сам Дреєр зазначав, що хотів зняти фільм, несхожий на будь-який інший, який би проклав новий шлях для кіно. Новітність «Вампіру», як зазначав режисер, полягає у використанні способу, за допомогою якого переноситься на екран атмосфера зла. У «Вампірі» немає крові, яку використовує американське кіно для демонстрації цієї атмосфери, натомість вона походить як таємниця звідкілясь зі сцени [16].

У «Дені гніву» 1943 року Дреєр розробив техніку «мінливих крупних планів», коли камера повільно переміщується з одного героя на обличчя іншого без зміни кадру. Часто він цікаво працює зі світлом: світло іноді падає ніби нізвідкіля, а така відсутність його джерела допомагає створити містичну атмосферу.

Головна стрічка «Ісус», про яку він мріяв ще коли був молодим режисером, так і не була знята через смерть Дреєра. Проте збереглися усі матеріали, які мали бути основою фільму і які виявляються цінними з точки зору історії кіно. Дреєр бажав створити новий образ Христа без кліше. Після 1949 року, коли він познайомився із Блевінсом Девісом, він вже думав виключно про реалізацію саме цього свого фільму й навіть

фільми, зняті з цього періоду, а саме «Слово», що розглядатиметься у роботі та «Гертруд», вважав репетиціями до «Ісусу», а не самостійними проектами. Через відсутність фінансування, реалізувати проект так і не вдалося. Було багато пропозицій, наприклад, зняти кіно у Римі (коли Дреєр бажав виключно в Ізраїлі), зняти його разом з Бергманом тощо, але Дреєр мав свої чіткі умови. Коли були створені усі умови для зйомок, Дреєру було 77 років. Через проблеми зі здоров'ям, а внаслідок смерть, він так і не почав знімати фільм усього свого життя.

«Гертруда» була знята 1964 року і була останнім фільмом режисера. Дреєр назвав стрічку «експериментом зі статуарним стилем», який пізніше хотів застосувати в «Ісусі». Щодо статуарного стилю, в інтерв'ю Роосу Дреєр пояснює, що він таким чином хотів звернути особливу увагу на фігури головних героїв, перетворити їх на статуї, аби наблизитися до стилю трагедії [26].

Отже, в 1954 році Дреєр працює над «Словом» як репетицією перед «Ісусом» в демонстрації дива на екрані. Основою для сценарію стала п'єса данського письменника Кая Мунка «Ordet» («Слово») 1925 року [50]. Зазвичай «Ordet» вважається його найкращим витвором. Дреєр хотів екранізувати п'єсу Кая Мунка з того часу, як побачив її в театрі, але йому це вдалося лише через 23 роки. Фільм знімався у Західній Ютландії, де Кай Мунк був священником. «Слово» вважається одним із найважливіших і найкращих фільмів Дреєра, який і став його найбільшим комерційним успіхом. Сценарій Дреєра в деяких аспектах розходиться з п'єсою Кая Мунка, хоча у «Слові» присутня лише манша частина діалогів п'єси. Як зізнавався Дреєр, він сам вирішив побудувати початок фільму таким чином, яким властиво йому як режисеру, проте зробив усе, щоб цей початок перебував у гармонії з атмосферою п'єси Мунка. Крім того, він вирішив спростити діалоги, адже кіно, що

відрізняє його від тетру, за своєю формою передбачає, щоб мовлення на екрані було простим для розумінні, щоб його можна було одразу вловити. Основні сюжетні зміни у Дреєра торкалися передісторії зі смертю нареченої Йоганнеса, яка пояснювала його хворобу; прибраних діалогів в кінці стрічки, у якому доктор і пастор спілкувалися про можливість того, що смерть головної героїні помилкова, що давало би додатковий пласт для інтерпретації.

Цікаво, як прагнення Дреєра до натуралізму виразилося тут у його роботі з акторами. Наприклад, акторка Біргітте, яка грала Інгер, була вагітною в реальному житті, хоча Дреєр, запрошуючи її до групи, не знав про це [27]. Звуки, що були на пологах Біргітте, які сталися якраз в період зйомок воскресіння, були записані і використовувалися у сцені пологів у фільмі. Актора Йоганнеса Дреєр повів до лікарні для психічно хворих і познайомив його з пацієнтом, який виглядав як Ісус з картини, щоб Йоханнес зміг повторити мовлення, властиве психічно хворим людям.

У фільмі ретельно продумане ритмічне чергування того, що відбувається на екрані та «за сценою». Все організовано таким чином, щоб готувати глядача до фінальної сцени воскресіння, яка визнана однією з найефектніших у світовій кінематографії. Хоча Дреєр створив свій фільм за допомогою довгих планів, рух камери створював складний ритм і ту саму візуальну чистоту і реалізм, властиві натуралізму Дреєра. Ця сцена досі вважається одним із найвеличніших моментів кіно [46].

Як уже зазначалося, режисер переслідував особливу мету, яка полягала у тому, щоб репетувати перед основним фільмом його життя. Дреєр хотів перевірити, чи можливо показати диво в кіно таким чином, щоб глядач повірив у нього. Те, яким чином Дреєр досягає такого ефекту, буде розглянуто у термінах поетики кіномови даного режисера.

2.2. Аналітика поетичної кіномови стрічки «Слово» Дреєра Девідом Бордвеллом

Бендстен надає цікаві факти зі спілкування із Дреєром [46]. Так, протягом зйомок «Слова», Дреєр, за його словами, радикально змінив хід зйомок: розміщення акторів було настільки точним, що вони мушили ретельно співвідносити свої кроки з діалогами. Помилка призводила до виходу актора за межі своїх світлових ефектів. Цікавим є освітлення, яким Дреєр прагнув надати кадру характерного спокою. Щодо власне композиції, варто згадати сцену зібрання на молитву в домі Петерсена, де було двадцять осіб. Зазвичай група людей освітлюється однаково, але замість цього Дреєр використовував двадцять ламп так, щоб кожне обличчя було освітлене зокрема, що ніби окреслювало окремі портрети. Серед особливостей, що першими натрапляють на очі, також варто відмітити практичну відсутність крупних планів у «Слові», адже у цьому фільмі не мало бути явних ефектів. Дреєр тут продовжує свою традицію «очищення».

Як відомо, саме Бордвелл вважається найзмістовнішим дослідником творчості Дреєра в цілому на сьогодні, що дозволяє констатувати об'єктивну нестачу джерел, які би були присвячені темі даної дипломної роботи. Проте дійсно варто звернути увагу на розбір стрічки у даного дослідника, аби дана робота мала достатній рівень обґрунтованості і вкоріненості у академічну традицію загалом.

Щодо технічних прийомів, які використовуються Дреєром, варто відмітити сукупність традиційних прийомів тревелінга камери. Має місце сукупність традиційних прийомів тревелінга камери, умовно кажучи, «наслідуючи персонажа», і «наслідуючи власній телеології і рухаючись незалежно від руху персонажів» (одне з визначень Бордвелла - «followingcharacters/moving

independently of the characters») [36, p. 156]. Саме таким чином створюється ніби матриця прийомів, яка дозволяє зробити відштовхування від норми більш помітним, що видно вже у ранніх експериментальних фільмах Дреєра, які будуються зовсім інакше і тримаються на інших прийомах.

Наприклад, в «Жанні», де перші кадри початку процесу над Жанною виявляються найдовшими (поряд з кадрами книги протоколів процесу). Задається сукупність норм в рамках темпоральної структури, яку створює автор і яка визначає залученість глядача, сприйняття глядачем часу (або деяких проявів часу, часу розгортання драматичної дії кіно, яке детермінує сприйняття його глядачем). Дреєр спочатку від цих норм відштовхується, а пізніше порушує. «Жанна», яка складається з 1500 кадрів і «Слово», яке складається з 147 кадрів – за монтажем відрізняються один від одного якнайбільше. Більша частина кадрів у «Слові» розташовується на початку і у фіналі, що у випадку з цією стрічкою виявляється способом постановки норми, її порушення, а потім – реконструкції знову в кульмінаційний момент, що для Дреєра, як буде показано далі, було характерним прийомом, до якого він звертався кожного разу. Тобто Дреєр демонстративно використовує традиційні технічні прийоми зйомок, норми на початку та в кінці фільму, порушує їх всередині і таким чином маніпулює глядачем, для того, щоб те, що він використав порушенням, пов'язати з буденним в кінці через повторне використання традиційних прийомів.

Говорячи про «Слово», можливо розглянути використання цього прийому в його розвитку, те, як він знаходить відображення в пізньому періоді творчості автора, який зазнав певних стилістичних змін. Для зручності (адже саме пізній період характеризується поміщенням цього прийому до фіналу, не обмежуючись локальними кульмінаційними

моментами піку драматичного розвитку, як в «Президенті») розглянемо період творчості автора, який в рамках цієї роботи позначається як серединний, адже він представлений фільмами, що зняті в часи виникнення звукового кіно і коли мова німого кіно була доведена до досконалості, що приводило до багатьох авангардних експериментів, властивих лише мистецтву розвиненому («Остання людина» і «Тартюф» Мурнау і «Броненосець Потьомкін» Ейзенштейна; сам же серединний період Дреєра представлений двома стрічками, яких поєднує їхня експериментальність, формальна несхожість з усіма іншими картинами режисера інших періодів. Хоча є і схожість: Бордвелл вводить термін «glowing wall» (фон, котрий робить композицію кадру більш театралізованою і підкреслює те, що внутрішній простір кадру створює простір іншого порядку – власний окремий топос), коли говорить про строгість декорацій і кадрової композиції. Вводячи цей термін Бордвелл зупиняється лише на функціональному визначенні прийому, ніяк не згадуючи про семантичне значення. Враховуючи цей недолік, варто зупинитися на використанні прийому більш детально.

Ця «glowing wall» практично виявляється її відсутністю (цей принцип доводить до буквальності і перекладає в іншу кондицію, внаслідок, Ларс фон Трієр в «Догвіллі», практично повністю відкидаючи декорації), що підкреслює свого роду належність всієї картини іншому простору [36]. В той же час «стіна» грає роль віддзеркалення екрану, виявляючись також свого роду екраном, поглиблюючи простір і слугуючи дзеркалом, яке дозволяє дати зображенню більший об'єм, окремий онтологічний статус, і в той же час, ввести в дію глядача.

Пізніше (не без впливу самого Дреєра), багато режисерів будуть досягати цього ефекту через інші прийоми: сцена зі стрічки Трієра «Розсікаючи хвилі» з характерним рухом камери навколо своєї осі стане

для нього характерним прийомом і досягне піку в одній з фінальних сцен «Німфоманки», де камера, коли робить перехід від персонажів до аскетичної стіни із дзеркалом, знімає у віддзеркаленні і самого режисера, який сидить поряд з знімальною командою (стаючи загальним місцем в рамках символіки кіно, ми зустрічаємо те ж в перших кадрах «Механічного апельсину» Кубрика, де використовується погляд головного героя в камеру). Варто відмітити також і модуляції «стіни» у фільмах серединного періоду: у «Вампірі» і «Страстях» ми бачимо особливий акцент автора на зображенні тіней, що важливо для над у розгляді Бордвелла:

«Dreyer composes the scene as a flat, perpendicularly observed tableau, and then pans back and forth to subordinate Inger and old Borgen to the lines of the surrounding architecture» [36, p. 64].

Важливо тут те, що Бордвелл відмічає очевидну тенденцію до того, що він називає «підпорядкуванням контурам навколишньої архітектури» персонажів і об'єктів. Використання подібних строгих взаємовідносин об'єктів, на яких акцентується увага композицією кадру, зустрічається усюди у будь-якого професійного режисера, але у Дреєра цей акцент виявляється набагато більш виразним. Це необхідно для того, щоб винести на передній план «виворіт» світу, його фундаментальну механіку, наскільки це розуміється режисером, зробити акцент на певний фундаментальних структурах, з яких будується реальність.

Таким чином, коли Дреєр демонструє тінь вікна на стіні в'язниці Жанни або тінь коси, що нависає над героїнею у «Вампірі», він переслідує, з одного боку – мету показати речі в їх структурній формі, «пласко на «стіні», як змінні, що функціонують в рамках чітких систем, з іншої – це спосіб поглибити простір, показати, що за межами детермінованої реальності (що у режисера завжди підкреслюється

певною формою демонстрації першоджерела), виявляється щось більше (додатковий простір, який подає сигнали персонажам у звичайному просторі; механіка взаємодії цього простору з моментом воскресіння Інгер). Це спосіб показати приховане, що підкоряється іншим законам і телеології.

Наведені вище факти виражається також і в особливому підході режисера до декорацій, у вибудові «закадрового» простору фільму.

Наприклад, варто згадати, як ввiдбувалося будiвництва декорацiй для «Жанни», а також, як подiбний же прийом використовувався сучасниками Дрейєра. На будiвництво декорацiй пiшла бiльша частка бюджету фiльму, вона довго планувалася, обговорювалися концепти, якi частково ґрунтувалися на iлюстрацiях до пiзних середньовiчних лiтературних текстiв, зокрема, до «Кентерберiйських оповiдань» Джеффри Чосера, а також – до «A book of marvels and travels» Мандевилля. Саме iлюстрацiї одного з видань Чосера пiдштовхнули Дрейєра до того, щоб декорацiї були виконанi так, нiби це iнтер'єри, якi не цiлком пiдходять за розмiром людям, якi повиннi в них функцiонувати (що вкотре наголошує на поетицi замкненостi, що розвивається режисером у фiльмi, що ми вiдзначимо нижче). I спонсори, якi фiнансували проект, були здивованi коли побачили, що весь фiльм майже повнiстю складався з крупних планiв, якi повнiстю нiвелювали значимiсть декорацiй. Натомiсть для самого Дрейєра такий педантичний пiдхiд мав особливе значення: конструкцiя декорацiй також вiдображає певний семантичний пласт, шар, без якого режисер не домiгся б глибини, властивої його фiльмам.

У «Слові» (i в «Днi гнiву», в сценi з упiйманням Марти Херлофа на горищi в будинку Абсалона, цей прийом став характерним для пiзнього Дрейєра) ми бачимо тревелiнг камери, якi не слiдує традицiйним

конвенціям, і не прагне спіймати момент, який не слідує традиційним конвенціям, і не прагне зафіксувати персонажів в рамках однієї мізансцени: вони покидають кадр, періодично до нього повертаються, описуючи закадрові візерунки, які вислизують від уваги глядача. Про це Бордвелл пише так:

«Such passing around behind the camera avoids the coherent spatial relations characteristic of the classical Hollywood scene. The classical representation of space seeks to frame all the relevant features of setting —hence the "establishing" shot-but in Ordet the relation of setting to frame is pulled out of kilter; there are hardly any establishing shots in the traditional sense. Our orientation to the tableau is now challenged by disorientation of frame edges and character location. Ordet's camera movements open up gaps and difficulties within these tidy interiors» [36, p.60].

Дрейер дійсно уникає традиційної для його фільмів раннього і серединного періоду композиції кадру, частково замінюючи її рухом камери, в об'єктив якої персонажі потрапляють з нетрадиційною для тогочасного кіно періодичністю, на чому, втім, робиться акцент, бо, як ми встигли показати вище, Дрейер, використовуючи відносно звичну періодичність зміни кадрів на початку «Слова» до середини фільму від неї відходить повністю, навмисно порушуючи конвенції, що мають місце.

Така «поетика порушення» як елемент монтажу найцікавіший в розгляді статті Бордвелла, і є доречним навести даний фрагмент повністю, адже саме він змістовно виражатиме погляди дослідника на певні важливі елементи поетики Дрейера:

«...in Ordet narrative principles characteristic of Dreyer's work are transposed into their most explicit forms. The absent and impersonal cause is now brusquely collapsed into God. Trust in the Word, the writing which

guides the characters through the world of absent causes, has never been more powerful: not only do the characters quote Scripture to one another, not only does the Bible itself prophesy the narrative action, but the overall narrative of the film rests upon the Christian pre-text. Johannes becomes a walking text; like his namesake St. John, he transmits the Word of the title, the logos governing the film's logic. *Ordet* is not an allegory in any strict sense, but its unity becomes intelligible only as a retelling of Gospel. As in other Dreyer films, the visible action becomes a fulfillment of an authoritative, eternal text. For the film to cohere, the viewer must accept a narrative causality premised upon Christian precept. (Inger must die so that others may be reborn; but then she must be reborn.) The resolution of this religious narrative requires a miracle. It is not that Dreyer is "a religious director" and has found in *Ordet* the perfect narrative. Just the opposite: Dreyer's typical narrative unity finds in *Ordet* its most thoroughgoing justification-religion. Christianity becomes Dreyer's most overpowering formal device». [36, p. 152].

Безумовно, Бордвелла можна критикувати за такий дотичний розгляд фільму «Слово». У зв'язку з деяким дефіцитом професійної літератури, яка була би присвячена багатьом аспектам кіновиробництва й зокрема – монтажу, якому вчать безпосередньо на місці, в кіношколі, даючи більш повну картину, котру режисер має прояснити для себе повністю сам, все це дозволяє зробити висновок, що традиція кіновиробництва досі є в більшості усною [19, p. 56]. Все це є великою перешкодою на шляху дослідника або є проблемою, якщо виявляється прагнення до методологічної точності.

Отже, на мою думку, саме так варто розглядати роботу Бордвелла, яка в той же час дещо прояснює нам певні аспекти поетики кіномови К. Т. Дреєра. Наведена вище цитата дозволяє зробити декілька зауважень: Д. Бордвелл правильно відмічає тенденцію до використання

деякого першоджерела, який початково (що заявляється автором завжди відкрито), і Д. Бордвелл далі в статті навіть відмічає один з першоджерел і спосіб його використання у фільмі: через вступні титри, коли на екрані, поверх перших кадрів фільму виникає напис «Слово: за мотивами драми Кая Мунка», причому, титри виконані за автографом самого Мунка, що робить цю вставку ще більш виразною. Проте дослідник повністю ігнорує згадану вище строгість, і чомусь говорить про детермінованість сюжету євангельським наративом, що вступає в очевидний конфлікт із замислом режисера: як було показано в інших розділах, Дреєру властива «поетика замкненості», котра знаходить відображення на багатьох шарах творів, один з яких – нараційний, драматичний.

Далі, Бордвелл пише, що Дреєр зіштовхується у фільмі з питанням про те, що слугувало би легітимацією дива, і приходить до висновку, що воно має бути мотивовано структурно, через сюжет, знову ж таки. Висновок здається правильним, але засновки автора здаються не зовсім правильні: для підтримку власної тези про залежність фільму від наративної структури синоптичних євангелічних текстів, автор робить ряд суперечливих тверджень: наприклад, він пише про демонстрацію Дреєром графічного зображення воскресіння Лазаря на одному з кадрів і ніби крупний план зображення лише підкреслює детерміновану телеологію фільму. Воскресіння Лазаря – одне з центральних євангельських подій (описане, до речі, лише в Євангеліє від Іоанна), ця подія відзначається в християнській традиції як свято. Проте на картині, яку нам демонструє Дреєр, насправді виявляється зображений сюжет воскресіння сина вдови з Наїну – подія, яка є скоріше епізодичною, недетермінованою. Така епізодичність для Дреєра має ключову значимість.

Розглядаючи ж використання живопису як нараційний детермінант, перше, що впадає у вічі – картина Гвідо Рені «Аврора», яка висить на стіні в кімнаті Інгер і Міккеля, що, разом з розчаруванням Міккеля в релігійному житті, про яке оповідається тими ж декораціями, задає цілком ясну сюжетну телеологію: незважаючи на наявність криз і конфліктів (Андерс не може досягти доньки Петерса, божевільня Йоганнеса тощо), вони прийдуть до власного розрешення, і зроблено це буде саме драматично послідовно, так, як після ночі приходить ранок (важливо, що Аврора – богиня ранкової зорі).

Тут також важливо те, що картина висить на стіні в рамках дреєрівських інтер'єрів, а саме – на «стіні, що світиться», що робить нараційну конструкцію ще глибше влаштованою в хід подій, підкреслюючи значущість, надаючи інший онтологічний статус.

Розглядаючи «поетику замкненості» К. Т. Дрейєра, говорилося про залежність персонажів від заздалегідь детермінованих подій, як і про те, що у фільмах Дрейєра спостерігається традиційна наявність кількох джерел наративу. Одне з них – п'єса Мунка, і специфічний спосіб її влаштування у фільм, а інше джерело нараційних рамок - божевільний Йоганнес (такий приклад ми можемо спостерігати також у «Президенті», де таким джерелом виявляється батько головного героя). Саме Йоганнес, демонструючи іншу реальність (говорячи про людину з косою два рази: перед смертю сина Інгер та перед смертю самої Інгер), і передбачаючи подальші події до того, як вони настануть, ніби пише сценарій, за яким далі будуть розвиватися події. Є кілька персонажів, які також передбачають ряд подій: Інгер, у розмові зі старим Боргеном, кажучи, що вона вагітна сином, і лікар, який говорить про те, що Йоханнес одужає після «удару до свідомості», пояснюючи його стан у психологічних категоріях.

Обидва персонажі служать для зміцнення «внутрішньої» нараційної площини, доступ за межі якої має лише Йоганнес. Отже, стає зрозумілим пафос найдовшого кадру у фільмі у сцені розмови дочки Інгер та Міккеля Марен з Йоганнесом, коли камера описує коло, змінюючи контури тіней на обличчі Йоганнеса, показуючи, що вихід за межі встановлених рам можливий лише за рахунок милосердя сторони самого Йоганнеса, субститутом якого багато в чому є Марен. У фіналі, стоячи біля труни Інгер, Йоганнес каже, що оскільки всі присутні деградували в невірі, Інгер має гнити в землі – це чітко встановлений наратив, це навмисно підкреслюється в цій сцені за допомогою вербалізації вустами Йоганнеса, що вже вилікувався. Але наратив порушується при дії іншого медіуму – дівчинки Марен, милосердя, відбувається воскресіння Інгер, диво Дрейер показує як щось, що повністю вибивається з колії наративу. При тому, що «рух до світанку» вже відбувся: всі колізії фільму були розв'язані багато в чому саме смертю Інгер, її воскресіння не потребується, а Міккель міг би здобути нову віру і без цієї події. Диво, що відбулося перед глядачем, виявляється дозволом традиційної дреєрівської колізії – укладання персонажів в умови наративу та інших подальших рекурсивних маніфестацій залежного стану. Доводиться констатувати, що, ігноруючи ряд ключових констант і пластичних елементів, розосереджених по фільму, дослідник періодично приходять до невірних висновків, а іноді - відмовляється від екстраполяції виведених ним аксіом у належному вигляді, що відверто перешкоджає розумінню картини на належному рівні.

Подібну до описаної вище установки формальних норм, які прицільно потім порушуються, видно і у «Вампірі»: кадри, які акцентують увагу на символічній матерії фільму, згодом використовуються зовсім не так, як міг би очікувати глядач, який звик до інших законів кінодраматургії, очікування глядача виявляються оманю.

Силует вивіски двору, що відтіняється небом, чоловік з косою, що б'є в дзвіницю (що важливо на фоні світлого, що підкреслює фігуру водойми), тінь чоловіка, який кидає лопату на землю – виявляються фігурами, які руйнуються автором, їх безпосереднє виникнення ніяк не виправдовується подальшим драматичним пластом фільму.

На відміну, наприклад, від фільмів колег К.Т. Дрейєра, зокрема, у Ларса фон Трієра (особливо – у його фільмах раннього періоду) та у Томаса Вінтерберга, у «Медєї» (розглянути яку видається особливо важливим, тому, що її було знято за сценарієм Карла Теодора Дрейєра, який той не зміг довести до зйомок так само, як і сценарій до фільму «Ісус») мінімалізм і використання ряду прийомів, доведених Дрейєром до досконалості (наприклад, мультиекспозиції при монтажній склейці, яку Трієр починає використовувати вже поза цією склейкою, використовуючи швидше експериментальний для свого часу досвід Дрейєра, який мав місце у «Вампірі», в сценах, де духовне тіло Грея покидає фізичне, наприклад, в сцені спроби договору між Медєєю і Креонтом, коли на загальний план Медєї накладається зображення Креонта.

У Дрейєра мультиекспозиція використовувалася для демонстрації секундного витончення реальності, моменту, коли можна роздивитися більш явні відносини між фундаментальними шарами реальності, адже самі вони стають пласкими на екрані, більш формалізованими, більш явними стають і денотати персонажів і об'єктів, до яких відсилає режисер. Трієр повністю віддаляється від пласта грубої символіки, руйнує його ще більш безпосередньо, ніж Дрейєр у згаданому вище «Вампірі», присвячуючи один тривалий, довжиною в хвилину, кадр екстраполяції цього прийому Дрейєра, зміщуючи таким чином акцент на більш приховане.

Таким чином, можна стверджувати, що за рахунок послідовного розвитку боків кіномови, над якою Дреєру доводилося працювати практично з початку данського кіно Дреєр має значний вплив на всю наступну світову кінематографію, зокрема на своїх данських послідовників. Наприклад, модуляції на тему прийому «стіни» у фільмах Віндінга Рефна, які являють собою зображення акцентних об'єктів і персонажів на фоні гобеленів, що діє як органічна в умовах сучасної поетики кіномови театралізації всього, що відбувається на екрані і встановлює взаємовідносини між глядачем і автором.

ВИСНОВКИ

Отже, для аналізу особливостей поетики кіномови у творчості Карла Дреєра і визначення специфіки естетики данського кіно було висвітлено поняття поетики кіномови у контексті філософії кіно як основа специфічного художнього вираження автора кіно, що спирається на іманентні для цього виду мистецтва елементи мови.

Було виявлено, що роль Дреєра у процесі становлення данського кіно була ключовою, оскільки його фігура позначила собою становлення кіномови як такої і позначила вектор подальшого її розвитку на прикладі «Жанна д'Арк» і сучасних стрічок данського кіно.

Розглядаючи «Слово», як картину автора, що найбільш явно виражає ряд особливостей його власної кіномови, частково, за допомогою експлікації через переривання звичних ліній розгортання наративних елементів, розглянуто, як звичні для автора прийоми, що мали місце в його фільмах попередніх періодів, перетворюються на використання нових технічних прийомів і як ці технічні прийоми виявляються пов'язані з семантичним шаром кінострічки.

Розглядаючи сукупність основоположних для творчості Карла Теодора Дреєра властивостей поетики кіномови проаналізовано вплив режисера на його молодших колег: як безпосередніх продовжувачів данської кінематографічної традиції, так і зарубіжних авторів, а також причини впливу автора на наступні покоління, що ґрунтуються у бездоганному виконанні художньої форми та внеску в розвиток засобів виразності кіно майже від початку розвитку данської кінематографії і до її повноцінної розвиненої форми, яка згодом зазнавала ряд модуляцій скоріше формального характеру, ніж сутнісного, постійно повертаючись до заданого Дреєром мінімалістичного вектору.

Проведено розгляд одного з головних джерел, присвячених порівняльному аналізу картин режисера (у даному випадку – робота Бордвелла), поєднаний з безпосереднім аналізом поетики кіномови Карла Дреєра із залученням додаткових джерел та з розглядом кіновиробництва в його історичному розвитку.

Отже, можна сказати, що загальна недослідженість тема відкриває широкі перспективи перед дослідниками, які мають усі підстави розробити дану тему і широкий спектр тем, які стосуються досліджуваної теми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арістотель. Поетика / Арістотель [пер. з давньогр. Б. Тен]. — К.: «Мистецтво», 1967. — 130 с.
2. Арістотель. Нікомахова етика / Арістотель [пер. з давньогр. В. Ставнюка]. — К.: «Аквілон-Плюс», 2002. — 480 с.
3. Бліхар В.С. Цимбалюк М.М. Гайворонюк. Н.В. Левкулич В.В. Шандра В.В. Свищо В.Ю. Філософія: підручник, 2021. — 440 с.
4. Carl Th. Dreyer: Om filmen. Artikler og interviews. København 1959.
5. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Том перший. — К.: «ДУХ І ЛІТЕРА», 2009. — С. 393-402
6. Кінознавство. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 С. 479.
7. Колесніков, М. П. и др. Естетика. Навч. посіб. К.: «Юрінком Інтер», 2003. — 208 с.
8. Plato. The complete works of Plato, Volume 1. Akasha Classics, 2009. 662 p.
9. Plato. The complete works of Plato, Volume 2. Akasha Classics, 2009. 692 p.
- 10.Потебня, Олександр. Естетика і поетика слова. Київ: «Мистецтво», 1985.
11. Toeplitz J. Historia sztuki filmowej. Tom 1-2, Warszawa, 1955. 337 s.
12. Toeplitz J. Historia sztuki filmowej. Tom 3, Warszawa, 1955. 255 s.
13. Toeplitz J. Historia sztuki filmowej. Tom 4, Warszawa, 1955. 175 s.
14. André Bazin. What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray, Berkeley: University of California Press, 1971.
15. André Téchiné. The Nordic Archaicism of Dreyer. In Nash: Brish in introductory essay.
16. Artaud Antonin. Selected Writings / trans. Helen Weaver; ed. and Intro. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

17. Berge Trolle. Interview with Carl Dreyer. *Film Culture*, no. 41 (Summer 1966).
18. Berge Trolle. *The Art of Carl Dreyer: An Analysis*. Copenhagen: Danish Government Film Foundation, 1955.
19. Carl Dreyer's Story of the Jew Jesus. Typescript on file with the New York Public Library at Lincoln Center for the Performing Arts, 1949.
20. Carl Lerner. My Way of Working Is in Relation to the Future: A Conversation with Carl Dreyer. *Film Comment* 4 (Fall 1966).
21. Carl Th. Dreyer. *Carl Dreyer's Story of the Jew Jesus*. Typescript on file with the New York Public Library at Lincoln Center for the Performing Arts, 1949.
22. Carl Th. Dreyer: About Dreyer: Working Method: Tyrannical Dane: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/about-dreyer/working-method/tyrannical-dane>
23. Carl Th. Dreyer: Biografi: Biografi Carl Th. Dreyer: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/biografi/biografi-carl-th-dreyer>
24. Carl Th. Dreyer: Filmisk stil: Når ordet kommer til kort - Carl Th. Dreyer og musikken: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/filmisk-stil/naar-ordet-kommer-til-kort-carl-th-dreyer-og-musikken>
25. Carl Th. Dreyer: Metode: Med kroppen som indsats - Dreyers fascination af lidelse og skønhed: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/metode/med-kroppen-som-indsats-dreyers-fascination-af-lidelse-og-skonhed>
26. Carl Th. Dreyer: Temaer: Fra Dreyer til Trier: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/temaer/fra-dreyer-til-trier>

27. Carl Th. Dreyer Filmene:
<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/filmene>
28. Carl Dreyer. Ordet:
<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/filmene/ordet>
29. Carney R. *Speaking the Language of Desire: The Films of Carl Dreyer*. New York: Film Library of the Museum of Modern Art, 1964.
30. David Bordwell: *Essay on Danish Cinema*, in *Film*, 55, Denmark 2007
31. David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen / Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
32. David Bordwell. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.
33. David Bordwell. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
34. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
35. David Bordwell. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. University of California Press, 246 p.
36. Drum Dale D. [Interview]. <http://www.carlthdreyer.dk>
37. Dreyer om *La Passion de Jeanne d'Arc*.
38. Dreyer om sin karriere (lyd). (Ukendt, USA, ca. 1965).
39. Dreyer om sit ledemotiv [Film] (BBC, UK, 1965).
40. Dreyer på Filmmuseet – 8 [Film].
41. Dreyer om sin karriere (lyd) (Ukendt, USA, ca. 1965).
42. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1976, Part I.
43. Eileen Bowser. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. New York: Film Library of the Museum of Modern Art, 1964.
44. Fry R. *An Essay in Aesthetics, Vision and Design*, London, 1937, p. 25

45. Gustafsson, Tommy, and Pietari Kääpä. "Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace." *Traditions in World Cinema*. Edinburgh University Press, 2015.
46. Henri Berson. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. La table des matières. Avant-propos de la 7e édition, 1939
47. Mette Hjort *Small Nation, Global Cinema* 312 p. U of Minnesota Press, 2008
48. Jackson, Ragna. "Lunch with Carl Dreyer." *Penguin Film Review*, no. 3 (August 1947).
49. Munk, Kaj. *En almanakhistorie: skuespil i syv akter*. Forlaget Bindselev / Dingbat. 2004, 123 s.
50. Lennon, Peter. "The Passion of Carl Dreyer." *The Guardian*, 21 December 1964.
51. Milne, Tom. Carl Theodor Dreyer: The Early Works. In *Cinema: A Critical Dictionary: the Major Film-Makers*. Ed. Richard Roud. New York: Viking Press, 1980, S. 291-296.
52. Neergaard Ebbe. *The Rise, the Fall, and the Rise of Danish Film // Hollywood Quarterly*. 1950. Vol. 4, № 3.
53. Sitney, Adams P. *Moments of Revelation: Dreyer's Anachronistic*
54. Sehrader P. *Transcendental Style in Film: Ozn, Bresson, Dreyer*. Originally published: Berkeley: University of California Press, 1972.
55. Steiner, Peter. "Russian Formalism." *The Cambridge History of Literary Criticism*. Ed. Raman Selden. Vol. 8. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
56. Thomas Elsaesser (ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
57. Thomas Elsaesser, Kay Hoffmann (eds.). *Cinema Futures: Cain, Abel, or Cable*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

58. Thomas Elsaesser, Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002.
59. Thomson, C. Claire, Isak Thorsen, and Pei-Sze Chow, eds. *A History of Danish Cinema*. 336 s.
60. Wahl, Jan. *My Summer with the Danish Filmmaker*. University Press of Kentucky, 2012, 1st edition, 155 s.