Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра історії філософії

КІНО ТА ФІЛОСОФІЯ: МЕТАМОВА КІНЕМАТОГРАФУ
CINEMA AND PHILOSOPHY: THE METALANGUAGE OF CINEMA

Кваліфікаційна робота за освітньо-науково програмою «Філософія»
за спеціальністю 033 «Філософія»
на здобуття освітнього ступеню магістра філософії

Студентка-виконавиця:
Кругова Юлія Олегівна
ІІ курс ОС-Магістр

Науковий керівник:
Кириченко Михайло Сергійович
Кандидат філософських наук, доцент

Допущення до захисту :
на засіданні кафедри історії філософії
протокол №___ від ___ 2022 р.
Зав. Кафедри історії філософії,
доктор філософських наук, доцент
Кононенко Тарас Петрович _____

Київ – 2022

ВСТУП..... 3

РОЗДІЛ І. ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА..... 5

РОЗДІЛ ІІ ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОЄННОГО КІНЕМАТОГРАФА..... 12

РОЗДІЛ ІІІ ПРОБЛЕМА ДОВІЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КІНЕМАТОРГРАФІЧНОГО ТВОРУ.. 21

ВИСНОВКИ 29

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 32

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Кіно як мистецтво з'являється у XX ст. і одразу ж починає дуже швидко розвиватися, поступово займаючи статус найважливішого із всіх мистецтв. Кіно є прекрасним засобом передачі достовірних філософських і культурно-історичних знань. Разом із цим кіно є масовим, тому що його дивиться величезна кількість людей, що мають найрізноманітніші національні, вікові та соціальні характеристики.

З розвитком техніки з'являються новіші і якісніші відеокамери, завдяки таким носіям, інформація передається все точніше і точніше. У такий спосіб, камери слугують інструментом для відтворення фізичної реальності на площинах телеекранів, комп'ютерів, мобільних телефонів тощо.

Величезний вплив кінематографу на формування сучасної культури можна пояснити потребою людей у візуалізації мистецтв. Література саме через це відходить на другий план. Сьогодні візуалізувати можна все. Мистецтво кіно є доволі потужним засобом для передачі своєї думки, ідеології, політичних вподобань тощо. Кіно не просто базується на наявних «загальних місцях» культури. Значення кіно як інструмента практичного впливу на маси було встановлено вже на початку XX століття.

Сьогодні також ми можемо бачити ріст впливу документалістики як і в Україні, так і по всьому світі, про що свідчить велика кількість фестивалів документального кіно, таких як «Docudays UA» та «DOC NYC». Також про це підтверджує постійна підтримка міжнародних інституцій та величезна кількість незалежних кінопоказів навіть у Києві. Сучасна людина в такому глобалізованому світі прагне дослідити себе та свою автентичну культуру та обирає для цього документальний фільм.

Актуальність воєнного кінематографа в Україні набула своєї популярності ще 8 років тому, та, на мою думку, через сучасні обставини в Україні не втрачатиме свій вплив ще дуже довго. Свідоцтвом такого

феномену є низка картин, які стали відомими на увесь світ : «Маріуполіс» Мантаса Кведаравічюса, «Атлантида» Валентина Васяновича, «Земля блакитна ніби апельсин» Ірини Цілик та інші, які здобули міжнародне визнання.

Предметом дослідження кінематограф та його філософське осмислення.

Об'єктом дослідження метамова кінематографу.

Метою дослідження аналіз сучасних філософувань щодо кіно та його значення для суспільства

Успішна реалізація означеної мети передбачає розв'язання наступних **завдань:**

- Дослідити особливості документального кінематографа;
- Проаналізувати філософію воєнного кінематографа;
- Дослідити вплив інтерпретацій на сприйняття кінематографа**.**

Методи дослідження: застосовано загальнонаукові методи аналізу, узагальнення і порівняння.

Структура курсової роботи: робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків та переліку використаних джерел.

РОЗДІЛ І. ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА

У певному сенсі фільм завжди був про знання та про спосіб мислення, який втілює дослідження наших фантазій та уяви реальності. З цієї перспективи документалістика є найвибагливішою практикою кіномистецтва, яка зосереджується на тому, що демонструє як ми дивимося і думаємо про світ навколо нас за допомогою звуків і образів.

Напевно, більше, ніж будь-яка інша практика кіно, документальні фільми керуються та відкидаються через їхню асоціацію з претензіями на репрезентацію правди реальності. Філософія документального кіно, починаючи ще з дев'ятнадцятого сторіччя й з перших спроб осмислення фотографічного зображення вивчається як така форма репрезентація істини, яка є не близької до різних видів кінематографічних розваг та отримання задоволення.

Загалом вивчення сфери документального кінематографу у філософії відбувається за доволі старою моделлю філософського осмислювання поезії, бо якщо кіно це не нова форма поезії, яка має візуальні, звукові складники й транслюється по всьому світу, то що це тоді?

Звертаючись до Платона, не можна не згадати про його суперечку філософії та поезії. Тобто сьогодні Платон би міг сказати, що фільм, як «сьоме мистецтво», є безсумнівно певною формою поетичного вираження і, як таке, є сумнівним як джерело істини або належного керівництва (приватним) Психеї та (публічним) полісом. [10]

Сьогодні таке рухоме зображення залишається домінантною формою художнього вираження та, у такий спосіб, віртуальним та життєво важливим чинником культурного життя. Кіно радикально змінило наше уявлення про концепцію зображення, спосіб вираження наративу та можливості для змістовного ідейного змісту.

Головне питання документального кінематографа, яке містить його природа, є питанням про те, що у фільмі є автентичним та справжнім, а що є фальшивим та сфабрикованим. Кадри у документалістиці подаються ніби з ціллю показати щось таким, яким воно є в реальності, тобто відповідним до справжнього світу. У той час, коли художній фільм, навпаки відділяється від такого задуму і прагне показати свій особистий світ. Але, як вважає Девід Ларокка у своїй книзі «Філософія документального кіно» [5]: «Документальне кіно, є лише однією із форм поетичного наслідування, через те, що воно, як і художнє кіно, постійно стикається із тими ж обмеженнями міметичного мистецтва.»

Філософія взагалі, тут потрібна через те, що документально кіно, перш за все, дуже важко визначити й тому воно потребує ретельного аналізу. Філософія документального фільму віддана проблемі стародавньої суперечки між філософією та поезією, але існує не для того, щоб позбавити кіно поезії, а швидше задля конструктивної мети допомогти режисерам, кіноглядачам, теоретикам та колегам з кінотеатру оцінити те, що відбувається з документальним кіно та в ньому.

Існує певна наївна думка, що документалістика є об’єктивною та зображує лише те, що ми можемо побачити в реальному світі, що й відкриває вікно у світ викривлених значень [5]. Який би реалістичний вигляд не мало зображення воно завжди буде певною імітацією життя та реальності.

Вивчаючи та аналізуючи документальний фільм дуже важливим є проаналізувати його через рух та через фотографію. До такого підходу звертається у своїх роботах Стенлі Кевелл [12]. Існують такі досить популярні думки, про те, що фотографія завжди бреше, що є некоректним. Якщо фотографія може брехати, значить вона може й сказати правду. Але краса природи фотографії в тому, що вона не говорить нічого.

Тобто, можна сказати, що документалістика нічим не відрізняється від художнього кіно, усі фільми є формою художнього кінематографа.

Досліджуючи таке твердження ми стикаємося із двома проблемами. Твердження про використання маніпуляції в документальному фільмі, в першу чергу, перетворює із поняття творчості або творчого бачення у фільмі в продуктивне втручання. По-друге, якщо ми стверджуємо, що увесь фільм «створений», в тих сенсах, що його не знайдено, і, що він не є об'єктивним, тоді, істинність фільму необхідна одночасно з його виготовленням. [12].

У своїй роботі Карл Плантінга [3] припускає, що наша успадкована практика розрізнення двох, художніх та не художніх фільмів походить з етимології терміну документального фільму та змішання двох понять, а саме: «документальний» та «документ». Але насправді обидва звертаються до маніпуляцій зі своїми матеріалами під час створення. Навіть фіксована камера відеоспостереження знімає з певної точки зору та залежить від роздільної здатності, кольору, фокуса, освітлення та інших факторів. Створення твору кіномистецтва не можливе без втручання його автора.

Відвертаючи свою увагу від того, що таке фільм до того, як ми його сприймає Плантінга висуває наступну тезу: «Розглядати фільм, як невигаданий, це не те ж саме, що сприймати його як документ, радже це про сприймання його у якості комунікативного артефакту, який втілює соціальний договір, за допомогою якого глядачі звертаються до його репутації.» [4]

Інша проблема у сфері існування документалістики, це тенденція змішувати жанри та створювати своєрідні «гібридні фільми», або, так звану, художню (ігрову) документалістику. Сьогодні завдяки деяким дослідникам, ми маємо певну характеристику документального фільму та знаємо його властивості. Але як можна точно визначити тип фільму, якщо ми зустрічаємося з гібридним твором мистецтва? Як можна відділити одну складову від іншої? Що знову унеможливлює відрізнення документального фільму від художнього і заперечує його об'єктивність.

Як, наприклад, надзвичайно актуальний фільм нашого сьогодення «Маріуполіс» [27] видатного режисера Мантаса Кведаравічюса, який

намагається показати реалії міста, котре знаходиться у прифронтовій зоні. Творець розповідає про життя людей, котрі кожен день знаходяться на межі зони бойових дій, але водночас зовсім не намагається витіснити із історії свого авторського почерку і показує окремі поставленні сцени. Тобто, іншими словами, автор втручається у те, що відбувається в картині

Іншим прикладом такої історії є картина «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик [32]. Авторка ніби просто показує справжній життєвий шлях однієї звичайної сім'ї з Донбасу. Але водночас знімає, використовуючи техніку, освітлення, музику й монтаж. Глядач, який спостерігає нібито за непостановочною картиною, все одно втягнутий до маніпуляцій режисерки.

Звертаючись до слів Аббаса Кіаростамі, який стверджує, що кіно є ні чим іншим, як підробкою і все [у кіно] брехня, ніщо не є справжнім. В той самий час він стверджує, що брехня може бути своєрідною формою передачі істини. Тобто, іншими словами, вигадка — єдиний спосіб проникнути в реальність й передати її нам.

У такому контексті дуже цікаво буде проаналізувати рух «Догма 95», заснований Томасом Вінтербергом та Ларсом фон Трієром. У рамках такого об'єднання режисери намагались довести можливість існування «колективного кінематографа» та витіснити вплив творця на його творіння. Догма 95 мала намір висвітлити природу документального фільму. «Найвища мета» місії «полягає в тому, щоб витіснити правду зі своїх персонажів і сцен». [14] Етика і політика кінематографа відкриваються тут заново.

Як, наприклад, «Ідіоти» [26] Ларса фон Трієра, або «Свято» [28] Томаса Вінтерберґа 1998 року. У своїх спробах витіснити автора із його твору та використати мінімум спецефектів, вони не намагаються витіснити із фільму політичне. Наголошуючи увагу на зв'язок терміну авангард із військовою тематикою.

З одного боку, такий замах на витіснення автора та усього індивідуального із твору мистецтва, спроба мінімізувати участь техніки у процесі створення кінофільму й можна назвати революційною, але з іншого боку він є недостатньо теоретизованим та піддається й досі постійній критиці. Глядачу знову запропоновано обдумати та переоцінити правду чи істину, яких він хоче та може очікувати від фільму.

Створити фільм, який би повністю відповідав реальності просто неможливо. Наша історія показує щороку те, що для одного реалізм, для іншого – пропаганда.

Якщо вдатися до ще більш конкретного аналізу, можна назвати актора художнього фільму певним «справжнім» самозванцем. Герой такого фільму не претендує на істинність. Він не стверджує своєї правдивості. У той час, як суб'єкт документального фільму претендує на те, щоб у нього вірили, хоча й обидва є частиною постанови.

Одним із тих, хто відстоює об'єктивність документального кінематографа є Кэрролл, який висуває твердження, що доки твір втілює прихильність творця до «практики міркування та збору доказів», і поки твір «може бути інтерсуб'єктивно оцінений у порівнянні зі стандартами або аргументами та доказами, якими поділяються той, хто», то його можна вважати об'єктивним.[9] Таке бачення ж може слугувати більше виправданням, ніж визначенням.

Але, все ж таки, чи можливо розрізнити ігрове та неігрове кіно ? У нових сферах дослідження кінематографу переважає таке твердження, що фільм має значну психологічну владу на глядача. Кіно звертається до несвідомого у глядача або глядачки та способом тих самих маніпуляцій для того, щоб заохотити їх до участі у конкретному дискурсі, який висвітлюється в картині. Згодом же теорія позиціювання суб'єкта позбувається свого впливу і вчені все більш апелюють до того, що психічна сила кіно виходить із глядача, а не з фільму. Все більш досліджуються саме

область кінотекстів. Тобто іншими словами, сам глядач і будує фільм, а фільм своєю чергою спонукає глядача до певних розумових дій.

У сфері документалістики також набуло актуальності наголошувати увагу на здібність глядача визначати та конструювати фільм особисто. Для багатьох різниця між художнім та документальним твором полягає не в різниці кінотекстів та способі розповіді, а у відмінності його сприйняття та розуміння зі сторони споживача. Тобто, звертаючись суб'єктивістських теорій, які стверджують, що фільм позиціонується, сконструйований та/або вільно використовується глядачем у своїх цілях, жанр фільму визначається глядачем безпосередньо під час його перегляду. У той же час деякі дослідники-документалісти твердо дотримуються парадигм, які надають фільму владу над особистістю.

У своїй роботі «Межі привласнення» [4] Карл Плантінга проводить науковий експеримент та стверджує, що у своїх спробах надати ідеалістичну свободу конструювання фільму глядачеві документального фільму прихильники суб'єктивних теорій заходять занадто далеко. Він каже, що такі теорії не витримують критики.

Якщо під час перегляду фільму глядач сам вирішує який фільм він дивиться, художній або документальний, то для двох різних глядачів один і той самий фільм може мати різні властивості. Чи змінює це суть фільму або його конструкцію? Такий підхід легітимізує думку, що ми існуємо у світі множинних реалій, в якому не існує нічого об'єктивного. Якщо будь-яку річ можна розуміти по-своєму, то і будь-який фільм можна вільно використовувати для будь-яких цілей, які подобаються людині.

Знову звертаючись до проблеми плутанини термінів «документ» та «документальний» можна зробити наступний висновок: у якомусь певному сенсі кожен фільм є документом, який констатує матеріальний та історичний контекст з якого він виникає. Такий «нехудожній контекст» будь-якого фільму, за словами Едварда Бренігана [6], описує історичну

ситуацію, яка передбачає соціальний консенсус щодо артефактів та біографії авторів.

Отже, основна проблема розрізнювання ігрового та неігрового кіно через сприйняття глядача полягає у нечітких рамках використовуваних прийомах цього розрізнення. Види прийомів розрізнення таких фільмів так само важко визначити, як і сам вид фільму, як і деякі фільми, котрі займають нечіткий простір між художнім та документальним і є гібридами, так і прийоми до їхнього визначення. Тобто як і саме існування гібридних фільмів робить відмінність художнього та документального неправомірним, так і спосіб їхнього розрізнення через сприйняття глядача теж є неправомірним.

Річ у тім, що відмінності між двома видами кінематографа лежать у культурному контексті та культурних практиках, у системах організації, призначених для підтримки таких практик, і в артефактах, призначених як інструменти для цих практик. Документальні фільми – це артефакти, розроблені для певних цілей. [5]

Важливу роль тут грають соціальні конвенції, які функціонують у культурі, котра розглядає документалістику як джерело отримання інформації про реальний світ. Будучи культурним артефактом його творець крізь призму свого політичного та культурного світогляду сам вирішує яким цьому фільму бути. Хоча, зовсім відкинути можливість глядача самостійно інтерпретувати фільм не можна, але така можливість є досить обмеженою.

РОЗДІЛ ІІ ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОЄННОГО КІНЕМАТОГРАФА

Важливість стратегічних та тактичних потреб документації військових дій відомі вже дуже давно, починаючи із появи військової фотографії під час громадянської війни у США до сьогодення. Коли ми використовуємо можливості сучасної кінотехніки для відеоспостереження за полем бою. Це був ледве не єдиний спосіб регулярного оновлення реальної картини ще у період першої світової війни. З часом поле битви цільова територія перетворилась із зони прямого бачення на кінотеатр, а поле битви на фільм.

З розвитком промисловості, коли зображення стало передувати фактам, воно стало домінувати над об’єктом і з часом над простором. Що і стане початком конфлікту стратегічної та політичної інтерпретації фактів. Це стало засадою до того, що вже в період першої світової війни іноді запас зображень мав більший вплив ніж запас озброєння. Таким чином і виник тісний зв’язок між воєнним кінематографом та пропагандою цивільного населення. «Пошук психологічних факторів — чи то депресивних, чи тих, що тонізують — допомагає відновити справжнє обличчя битви» [40]

Не існує війни без її репрезентації як і витонченої зброї без її містифікації. Зброя є не лише інструментом руйнування, а й інструментом сприйняття, тобто певним стимулятором, що дає про себе знати через хімічні, неврологічні процеси в органах чуття та центральній нервовій системі, впливаючи на реакції людини та навіть на перцептивну ідентифікацію та розрізнення об’єктів.

Одна із цілей використання високотехнологічної зброї полягає не лише в завданні моральної та фізичної шкоди ворогові, а й введення його в стан шоку та страху. Яскравим прикладом в історії є атомне бомбардування Хіросіми та Нагасакі в 1945 році. Такі перші атомні бомби й створили

ідеальні умови в цьому відношенні: високу механічну ефективність, повну технічну несподіванку, але перш за все моральний шок.

Продемонструвавши, що вони не будуть цуратися голокосту серед цивільних, американці розв’язали у свідомості своїх ворогів той інформаційний вибух, який можна порівняти із потужністю самого ядерного вибуху, який бачить світ.

Поль Віріліо у своїй роботі «Війна та Кіно» [40] стверджує, що сила ядерної зброї спирається на термін довіри та й багато говорить про справжню природу балансу терору. Іншими словами, навіть коли зброя не використовується, вона є активним елементом ідеологічного завоювання. Однак, сьогодні ця ядерна віра починає хитатися і зустрічає перших єретиків. З одного боку, баланс тероризму змінився, через те, що зараз кожен або майже кожен має бомбу.

Зараз же ми можемо знову спостерігати актуалізацію теми ядерної війни та ядерного терору, яким вже понад двадцять років займається російська федерація у главі зі своїм президентом. Аж до моменту повномасштабного вторгнення в Україну, до такої загрози доволі серйозно ставилися лідери інших «ядерних» держав, що і було прикладом принципу «довіри» та залякування. «Звикаючи до брязкання ядерною шаблею, ми створюємо ілюзію досягнення нового рівня знань», стверджує Поль Віріліо [40].

На жаль, таке показове нарощування озброєння й нескінченне створювання загрози для миру й залякування інших країн своїми потужностями не могло не привести до чогось іншого як до повномасштабної війни у двадцять першому сторіччі у самому центрі Європи.

Від перших ракет, які використовувалися під час Другої світової війни до її завершення бомбардуванням Хіросіми у двадцятому сторіччі «театральна зброя замінила театр військових дій» . Так із початком війни на території України у 2014 році з анексії Криму й окупації частини територій

сходу України до початку повномасштабного вторгнення й вчиненням геноциду українського народу у 2022 році інформаційна й театральна складова так і не губить своєї важливості з обох сторін.

Тобто війна полягає не стільки в нарахуванні територіальних, економічних чи інших складових перемоги, як у привласненні «нематеріальності» перцептивних сфер впливу. З того моменту, сторона, що воює, вирішує вторгнутися на іншу територію стає очевидно, що справжній військовий фільм не обов'язково повинен зображувати війну чи будь-яку реальну битву. «Раз кінотеатр зміг створити сюрприз (технологічний, психологічний тощо), він фактично потрапив під категорію зброї.»

Кінематограф, вчасності кольоровий, почав бути надпотужною зброєю нацистської Німеччини починаючи з її становлення. Кольоровий простір додав іншого значення та сили до фільму. На думку засновників нацистської ідеології Геббельса та самого Гітлера, порятунок німецького кіно від чорно-білого забезпечить йому конкурентну перевагу проти тонічної сили американських постановок. Такий феномен, на мою думку, можна назвати й гонитвою пропаганди.

Можна сказати, що війна виправдала зауваження Гете в його теорії кольорів: «Кольори мають дивну двоїстість і, якщо мені дозволити так висловитися, це свого роду подвійний гермафродитизм, своєрідний спосіб залучення асоціації та змішування один з одним, нейтралізації та скасування один одного тощо. Крім того, вони викликають фізіологічні, патологічні та естетичні ефекти, які продовжують лякати.» [40]

Якісне кіно, як і якісна пропаганда потребує великого вливання коштів, що розумів Геббельс ще під час Другої світової війни, що й розуміють сьогодні керівники держави-агресора російської федерації. Ще тоді на окупованих територіях німецьке командування перекривало людям доступ до джерел інформації, зокрема і кінематографу інших країн, основна увага тут приділялася відторгненню інформаційного простору США.

Сьогодні можемо спостерігати схожий феномен. На тимчасово окупованих територіях України командування намагається повністю відрізати людей від інших джерел інформації й зв'язку з іншим світом. Знову таки США грає важливу роль у пропаганді сьогодення. Теж саме керівництво рф робить на своїх територіях, намагаючись за допомогою своєї пропаганди й кінематографа створити гордий імідж російського солдата, серед свого населення, маніпулюючи історичними фактами та інтерпретуючи будь-які події вигідним для себе чином. Яскравим прикладом такої пропаганди є низка високо бюджетних та сумнозвісних фільмів знятих в росії за останні роки, як, наприклад, «Кримський міст» [30] 2018 р., серіал «Чорнобиль» [34] 2022 р. та інші.

Такими ж були засоби примусу аж до кінця Другої світової війни. Коли всі кінотеатри в розбомблених містах Рейху лежали в руїнах, на останніх нацистських форпостах все ще демонструвалися нові фільми. Так, наприклад, фільм «Кольберг» [37], знятий у 1944 році за вісім з половиною мільйонів марок, що у вісім разів перевищувало звичайний бюджет великого фільму в ті часи.

Американський кінематограф тих часів також доволі сильно контролювався військовим командуванням. Агресивні кольори американських фільмів, які, до речі, розглядалися європейцями, як відсутність смаку, завданням яких було вивести людей з апатії та дати сил на боротьбу. Як, наприклад, документальні роботи Луїса Бунюеля, що знімалися спеціально для армії США, або Френк Капра, що спочатку обрав для себе жанр воєнної сатири, а потім перейшов до важкого дидактизму в «Чому ми воюємо» [36] 1942-1945 роки. Усе це разом і стало прихованими закликами до нової мобілізації.

Таке відображення магічної сили зброї у кінематографі дуже пов'язувалося із потреби відродження ринку зброї, який досить сильно змінив свій курс у 30-х роках.

У післявоєнні часи така пропагандистська спрямованість кінематографа зникла разом із відсутністю потребою мобілізації. З'являється інша потреба рефлексії усіх жахів, що сталися під час війни. Кіно починає відображати невимовну меланхолію тих, хто виявився в руїнах. Як, наприклад, дуже тонкий і чуттєвий фільм одного із діячів Нової французької хвилі Алана Рене «Хіросіма, любов моя» [21] 1959 року.

Оповідання, яке не має певного сюжету зображує роман японського архітектора та французької актриси у повоєнній Хіросімі. Героїня, полюбивши ворога своєї батьківщини, не знала, яке горя це принесе. Смерть обранця зруйнувала колишній світ, а бомбардування по Хіросімі дало подивитись реальну картину подій. Тепер дівчина зустрічається з японцем, знімається у кіно про мир та рефлексує про минуле. Це перетворення відображає зміну людей, які дізналися про те, що на Хіросіму скинуто бомбу, і очікування яких зруйнувалися.

Так само в Україні на зміну популярним та яскравим стрічкам, «Іловайськ» [25], «Черкаси» [29] та «Кіборги»[20] приходить інша спроба зображення війни у кінематографі. Доречно тут буде згадати Валентина Васяновича та його роботу «Атлантида» [31] 2019 року. Фільм-рефлексія, який був знятий у шостий рік війни на Сході України на фоні падіння всезагальних патріотичних настроїв та посилення цікавості до віднайдення причинно-наслідкових зв'язків, як і чому все відбувається на війні. Фільм показує Україну 2025 року через рік після її перемоги. Територія ведення бойових дій визнана повністю спустошеною та непридатною до життя.

Фільм чіпляє кадрами зруйнованого регіону, а також нестерпною скорботою за минулим у квітучих містах та тисячами померлих. Картина є взірцем того, як можна через художній твір висловити почуття, що виникають після катастрофи. Глядач теж може це відчути, переглянувши стрічку.

Пропагандистські риторики є, хоча і невідокремлемою частиною військової інформаційної політики, але мають критично сприйматися

глядачем завжди. Після яскравих картин, направлених на підняття морального духу населення й замаху показати на фоні спільного болю від втрат і страждань людей, яскраві героїчні й романтизовані картини є доволі цинічним й неосмисленим способом описати усі жахіття воєнного часу. Війна несе в собі лише руйнацію, нещастя й біль. Васянович каже: «Це катастрофа, яка не просто зупиняється на найближчому оточенні, а просочується всюди через людей, всі мають справу з якоюсь минулою травмою і намагаються витягнути з себе щось на зразок життя» [15].

Інша проблема воєнного кінематографу це обрати, як саме репрезентувати такий болючий досвід глядачеві. У цьому мистецтво кіно, як найпопулярніше мистецтво, грає дуже велику роль. Військовий фільм певним чином може допомогти «одужати» від військової поразки та інших втрат. Він допомагає відрефлексувати минуле та будувати нове майбутнє. Цікаво, що за два десятиліття після Другої світової війни, Сполучені Штати та Японія пережили новий розквіт відповідних жанрів бойовиків, відверто військових чи ні.

Тут можна спостерігати нове відродження національних героїв та ідеалів та відновлення національної ідентичності. Через популярність жанру аспекти такої знакової системи стають культовими предметами стилю, як, наприклад, якісь елементи одягу для головних героїв та антигероїв. Інші символи можуть використовуватися з більшою витонченістю. Воєнні фільми зазвичай осмислюють проблему пам’яті та забуття, особливо через такі теми як: помста, пам’ять про смерть, могили, та шрами. Наратив обмежений лише здатністю режисерів і сценаристів формувати симпатію та захоплення глядачів, звертаючись до невисловлених систем значень у самих фільмах.

Такі типові для воєнного кінематографа знаки підіймають низку психологічних та філософських питань. Чи слугує пам’ять про насильство та страждання для того, щоб дати урок на майбутнє? Що є гірше факт того, що війна відбулася й забрала безліч життів, чи той факт, що вона може

повторитися? Чи призводить сублімація війни у кіно до рефлексії та бажання зробити певні висновки або ж навпаки, спричиняє бажання помсти та ще більшої ненависті? Чи, може, пам'ять про смерть та інші втрати є єдиним способом із ними змиритися й одужати від них?

З одного боку образ могили, смерті та кривди допомагає виявити форму відновлення і зцілення, але, з іншого боку, такі знаки порушують у людей спогади про минуле, кривду і насильство, порушують певний створений спокій глядача та повертає його до помилок, що не були виправленні та вказують на майбутню ймовірність продовження та повторення війни та насильства.

Такий підхід можна спостерігати у воєнному та післявоєнному кінематографі США та Японії таких режисерів, як Акіра Куросава та Джон Форд. Вони обрали гуманний підхід та розуміли важливості репрезентації і рефлексії смерті та усіх інших вище перерахованих образів війни. У своїх картинах через зображення могил вони відображують небезпеку забуття національних травм та різні бачення людської природи. Дуже влучно тут виразився один із сучасних українських дослідників Михайло Зятін «Що може бути незрівнянно гіршим за Голокост? Це Голокост, з якого не зроблено висновків. Схематизований, абсолютизований Голокост, який знову й знову викопує прах замучених людей, щоб сховати за ним свою етичну й філософську неспроможність»[19].

Як ми можемо спостерігати сьогодні, під час повномасштабного вторгнення в Україну, дуже важливо пам'ятати про історію, особливо про її незручні та болісні моменти та осмислювати її, робити висновки саме для того, щоб не повторювати найгірші її періоди.

У сьогоденній Україні велика кількість режисерів та режисерок намагаються осмислити війну різними способами. Хтось знімає високо бюджетні бойовики, намагаючись висвітлити героїзм військових, як у вище зазначених картинах «Черкаси» та «Кіборги». Хтось зосереджується на репрезентації почуттів і показує увесь масштаб національної травми та усю

трагедію через призму можливої перспективи розвитку подій та того, що може залишитися після війни, як це робить Васянович.

Популярності набула ще одна тенденція, яка знайшла відгук серед глядачів та представлена в наступних картинах: «Земля блакитна, ніби апельсин»[32], документальна картина «Маріуполіс»[27] та інші. Зображення війни та її наслідків через репрезентацію життя звичайних людей та сімей, котрі вже роки живуть в умовах бойових дій. Такі автори намагаються показати реальні переживання та відчуття цивільних в небезпечних зонах. Спосіб життя людей, їхні буденні справи, як вони працюють та співіснують у нових реаліях, а головне контраст між двома частинами країни, де з одного боку ведуться кровопролитні бої, а в іншій частині люди ведуть нормальне мирне життя.

Фільм Корнія Грицюка 2020 року «Поїзд Київ-Війна»[33] є прекрасною ілюстрацією такого феномену. Тут глядач може побачити контраст між життям однієї країні, в одній частині якої люди ведуть звичайне мирне життя, поки в іншій її частині ведуться реальні бойові дії, гинуть люди та діють зовсім інші закони. «Лише 12,5 годин розділяють мирний Київ та Костянтинівку — невелике промислове місто на сході країни, за яким починається лінія фронту. Цей час у поїзді пліч-о-пліч проводять люди з різними характерами, соціальним статусом, політичними поглядами та переконаннями. Вони спілкуються, сперечаються, навіть сваряться, але говорять і їдуть в одному напрямку. І всі вони прагнуть дістатися миру» [32].

Отже, війна як політична подія, історичне філософське явище та специфічне середовище, створене людьми, завжди була значущим питанням дослідження в академічних колах. Проте проблема репрезентації та зображення цих проявів війни у мистецтві та кінематографі завжди викликала інтерес до ґрунтовного дослідження серед тих, хто досліджує медіа та культурологію.

Поряд із чисто кінематографічною тактикою зображення воєн або війни в її абстрактному та більш загальному сенсі вчені завжди розглядали такі ключові питання, як: що воєнний кінематограф має розповісти своїй аудиторії? Яка його функція та мета? Як фільм вирішує проблему війни? Чи змінюється репрезентації війни у кінематографі з часом? Що робить війна з людьми і яка роль людини в хаотичному світі війни? Чи є війна вічною умовою в історії людства чи це процес, який можна легко перервати чи навіть зупинити назавжди? Наскільки важлива національна пам'ять про війну та її зображення у мистецтві?

Кіно має одну постійну характеристику, воно розкриває історію на постійній частоті 24 кадри в секунду. Воєнне кіно народилося із кіно. Його присутність керувала, заспокоювала та гарантувала розвагу багатьом поколінням, а його більш ніж столітня історія, здається, не закінчиться ніколи, доки у світі відбуваються воєнні конфлікти. В даний період нашої історії людство переживає період плутанини та занепокоєння, коли війни ведуться за допомогою туманних концепцій або ідеологій в далеких країнах.

Деякі режисери, тому вирішують, що нам як ніколи потрібні великі історії, ідеалістичні розповіді про героїзм і жертовність. Історія повторює себе знову і знову, і саме з розкладання та репрезентація цієї історії людям – розкриття того, як зіткнення націй, ідеологій може бути закодовано у фільму– може допомогти зрозуміти суть війни й далі мати можливість її запобігти. У воєнний час кіно досить часто контролюється владою й може слугувати інструментом пропаганди населення, щоб змусити людей вірити в ту або іншу ідеологію. Коли війни кінчаються, кіно відповідно змінюється. Опиняючись в руїнах, переживши жахливі події, люди починають осмислювати все, що з ними відбулося. Способом фільмування воєнних подій режисери акцентують увагу на важливості осмислення війни, пам'яті про неї, дуже часто відновити національні ідеали та ідентичність.

РОЗДІЛ ІІІ ПРОБЛЕМА ДОВІЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КІНЕМАТОРГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Сьогодні ми можемо спостерігати бажання багатьох фахівців, науковців, дослідників та просто людей інтерпретувати, іншими словами перекладати, художні твори та шукати в них підтекст і прихований зміст. Питання «Що хотів сказати автор» є одним із найактуальніших серед сучасних критиків мистецтва. Особливої популярності це здобуло у кінематографі.

Кожного разу після виходу якогось нового фільму Тарантіно, Нолана, Лінча та інших Youtube переповнюється відеоесеями щодо тлумачення змісту тих або інших картин. На мою думку, такий феномен можна назвати надмірною спробую інтелектуалізації будь яких популярних картин.

Таким чином створюється безліч різних варіантів тлумачення і розуміння тих або інших слів, знаків, посилань тощо, які включає в себе певна картина. Але з чим саме пов’язане таке бажання глядачів герменевтичного аналізу фільму?

Сьогодні, коли більшість критиків та творців відмовились від того, що мистецтво є нічим іншим, як віддзеркаленням зовнішньої дійсності заради теорії мистецтва, як суб’єктивного виявлення. Але все ж таки деякі архаїчні тлумачення мистецтва зосталися актуальними й зараз.

У своєму есеї «Проти інтерпретації»[18] Сюзан Зонтаґ визначає інтерпретацію, як свідомий акт, котрий націлений на ілюстрацію певного кодексу та певних «правил» інтерпретації.

З давніх часів філософи намагалися обґрунтувати важливість мистецтва. Так, наприклад, Платон не бачив користі та цінності в ньому, для нього мистецтво – витончений обман почуттів, тобто брехня. Для Аристотеля ж мистецтво було корисним у сенсі терапії. У Платона та Аристотеля поняття міметичної теорії мистецтва досить тісно пов’язані.

Припущення, що мистецтво не має декоративних й абстрактних функцій, а є лише реалізмом є зовсім не вірним.

Усе західне розуміння мистецтва взагалі базується на грецькій теорії мистецтва як мімеса. Саме завдяки цієї теорії мистецтво як таке стає проблематичним та потребує захисту. Що породжує наступне уявлення згідно якому, те що ми звикли називати «формою» ми відділяємо від того, що ми звикли називати «змістом». За цією тенденцією зміст стає чимось істотним, а форма — другорядною.

Як за приклад витвору мистецтва можна взяти картину (мистецтво, як картина дійсності) або висловлювання (мистецтво, як висловлювання художника), все одно першим йде зміст. Зміст можливо й змінився, тепер він є менш фігуративним, його реальність менш очевидна, але як і колись передбачається, що твір мистецтва є його зміст.

Іншими словами, досі існує упередження, що твір мистецтва, який має певну цінність, повинен намагатися щось донести. Автор такого твору точно хотів ним щось сказати. Саме з такого упередження й народжується більшість інтерпретацій. Аналітики, критики та просто люди, які мають доступ до інтернету та цікавляться кінематографом, у своїх намірах «докопатися до істини» розчленовують будь-яку більш-менш відому картину, аж до окремих висловлених реплік. У своїх відчайдушних спробах інтелектуалізації та інтерпретації, нібито забувши про форму, вони не насолоджуються естетичною складовою, та навіть іноді, вкладають в уста автора зовсім не те, що він хотів донести.

З одного боку, розвиток багатьох мистецтв нібито воліє позбавитися такої архаїчної ідеї, що художня річ — це перш за все зміст, але таке упередження досі панує у розумах, як і раніше. Із чого з’являється змія, яка нібито сама кусає себе за хвіст: з одного боку, акцент на змісті нібито породжує постійну, безкінечну працю інтерпретації, а з іншого така звичка підходити до твору з метою його інтерпретації підтримує ілюзію, що ніби і справді існує така річ, як зміст твору мистецтва. Тут «інтерпретація»

розуміється не в широкому загальному сенсі, а у спробі тлумачення окремих виділених елементів.

Щоб дати відповідь на поставлене раніше питання, щодо причин такого бажання постійного аналізу змісту художнього твору треба дослідити історичний контекст.

Вперше інтерпретація з’являться у культурі пізньої античності, коли сила міфів та віра в ці міфи були зруйнованими реалістичними поглядами на дійсність, які розвивалися разом із науковим прогресом. Тут з’являється потреба примирити давні тексти з "сучасними" вимогами. Що призвело до того, що стоїки, відповідно до своїх уявлень почали тлумачити твори Гомера не буквально. Наприклад, боги повинні бути моральними, тому вони перевели грубі риси Гомерового Зевса і його буйного клану в план алегорії. Тобто заздалегідь прибрали неув'язку щодо тексту і тогочасних запитів дискурсу.

На думку С. Зонтаґ, інтерпретація тоді була засобом збереження старих, неактуальних текстів, без будь-яких змін у їх змістах. Тобто тогочасні інтерпретатори ніби показують, що тепер вони відкрили «справжній» сенс і справжнє посилання твору. Сьогодні ж інтерпретація стала набагато складнішою та витонченішою. Щоб знайти «справжній» підтекст, вигідний інтерпретаторові, вони руйнують сам текст та виходять за його межі.

В цьому контексті, можна звернутися до ідей Гайдеґера, який вважає, що річ тільки тоді може розкрити свою реальну природу, коли усі упередження про річ зникають і людина переживає річ та, певним чином, дозволяє їй бути. Це може бути можливим тільки при тій умові, якщо художня річ не аналізується глядачем. «Подібно до картини справжня природа кольору «проявляється». Кольори картини не аналізуються, а просто представляють себе з людської інтерпретації, створюючи образ картини в свідомості спостерігача» [17]. Тобто, таким чином, відбувається одночасний процес відкриття й приховування. Спостерігач спочатку

переживає картину, усвідомлюючи її образи, та не знає про самі кольори. Спостерігач, хоча і відчуває собі ці кольори, які він уявив, вони все одно залишаються прихованими якоюсь мірою. Через такий процес викриття та приховування істина не обов'язково має бути осягненою інтелектуально, а має просто «відбутися».

Якщо дуже уважно придивитися до певної картини, то ми починаємо усвідомлювати її колір. Ми починаємо бачити лише низку різноманітних пігментів картини змішаних разом на тканинному полотні. Картина, в такому випадку просто стає звичайною річчю і перестає відрізнятися від будь-якого іншого предмета (рамки, пензля тощо). Якщо ми дивимося на фотографію з того ж ракурсу, то зображення стає просто масивом точок на фотопапері.

Схожий процес відбувається з фільмом, він перетворюється для нас, в нашому сприйнятті на 24 кадра в секунду, які були змонтовані та відредаговані. Таким чином глядач просто нехтує свободою режисера, та не дає захопити свою уяву. «Сучасний світогляд людини замість того, щоб дати об'єктам бути і відчувати їх у їхньому справжньому розумінні, поміщає людей у будь-яку картину світу і, отже, не визнає фундаментальної основи буття в бутті». [17] Сучасна критика у всій своїй турботі про суб'єктивну інтерпретацію є формою вираження атропоцентричного мислення, що з одного боку створює такий феномен, як диктатура сенсів, а з іншого боку відкриває нові можливості до іншої концепції розуміння фільму через розуміння його суті.

Одними із найголовніших інтерпретаційних доктрин сучасності є аналіз творів крізь призму фройдизму та макрксизму. Де перше аналізує явища особистого життя (невротичні симптоми і обмовки), а друге аналізує суспільні події, такі, як революції і війни.

За Марксом і Фройдом, ці явища тільки здаються зрозумілими. Насправді ж без інтерпретації вони сенсу не мають. Зрозуміти - значить витлумачити. А витлумачити — значить переформулювати явище, знайти йому еквівалент.

Як вже було зазначене раніше, інтерпретація — спроба надмірної інтелектуалізації мистецтва, без згоди самого автора на це. Інтерпретація перетворює мистецтво, на щось зручне, зрозуміле, актуальне. Нею користаються у особистих цілях, маніпулюють, нею нібито приборкують та обмежують мистецтво як таке.

Така тенденція й призвела до бажання митців втекти від інтерпретацій та зрештою створювати пародійне та декоративне мистецтво, яке є досить абстрактним.

В своїй статті Зонтаґ наводить творчість Кафки, як безкінечне поле ідей для інтерпретацій. Якщо ж перевести цей дискурс у площину кінематографу, то тут безумовним фаворитом такого феномену стає Девід Лінч. Саме з його робіт й черпають безмежне натхнення кінокрити, дослідники й просто фанати. Його фільми обліплені інтерпретаторами, як п'явками. Загадки «Твін Піксу» [24], «Малголленд Драйв» [23], «Голови-ластика» [22] та ін. вже десятки років розбурхують свідомості його фанатів.

Але чи подобається це автору, що його твори незкінчено пропускаються крізь призму інших ідеологій та філософій? Тут творчість Лінча можна метафорично зобразити у вигляді тіла, над яким критики проводять свої дослідження. Вони його безкінечно розтинають його, змінюють органи місцями, відрізають кінцівки й пришивають їх у довільному порядку. Створивши таку «потвору», вони забувають про отримання чуттєвого задоволення від естетичної сторони фільму.

У своєму інтерв’ю із журналом «The Guardian» [11] Лінч каже : “Коли щось закінчуєш, люди хочуть поговорити про це. І я порівнюю це зі злочином "[11], та також додає : "Фільм чи картина - кожна річ - це свого роду мова, і не правильно намагатися сказати те ж саме звичайними словами." [11] Тобто сам режисер вважає, що слова недоречні до інтерпретації будь якого мистецтва будь то живопис, музика або фільм. Мова кіно, це саме та мова, яка була використана при його створенні, тому тлумачення його будь-якою іншою мовою, у Лінча тут про англійську,

програє та й в загалі не зможе бути функціонально застосованою. Тобто тут ми і отримуємо відповідь на збочене питання «Що хоче сказати автор». Режисер також додає, що він мислить категорією "почуттів" під час роботи над новим проектом, а не лінійними ідеями чи сюжетами. Саме з цієї причини сама ідея інтерпретації його фільмів є абсурдною.

Але не тільки фільми Лінча піддаються такому аналізу. Кубрик, Тарантіно, Тарковський, Антоніоні, Фелліні, Бергман та інші завжди залишаються ціллю такого підходу. Так, наприклад, Рене і Роб-Грієє свідомо побудували фільм "Минулого літа в Марієнбаді "[39] так, щоб він допускав безліч рівних правдоподібних інтерпретацій. Але, на думку Зонтаґ, такі випадки й створюють спокусу до тлумачення фільму. Найважливішим, на її думку, тут є неперекладна чуттєва безпосередність образів, суворі, нехай і вузькі, розв'язання окремих проблем кінематографічної форми.

Іншим прикладом є Бергман із його «Мовчанням» [38]. Тут адепти фройдизму розгледіли фалічний символ у фігурі танку, що їде безлюдною вулицею. Тлумачення фільму таким чином безумовно вказує на свідому чи несвідому незадоволеність твором. Взагалі фільми Бергмана так і спокушують до інтерпретації. Наприклад, в «Причастя» [37], віртуозність та красу візуалізації таким чином знецінюють, намагаючись надати псевдоінтелектуальний зміст сюжету й діалогам.

Авторка статті «Проти інтерпретації» [18] каже, що в хорошому фільмі завжди є прямота, яка повністю позбавляє нас від бажання віднайти скриті змісти. Але тут вона суперечить сама собі. Тобто, якщо автори вищезгаданих фільмів, свідомо або несвідомо залишають можливість до інтерпретації, а в деяких випадках й навіть навмисно конструюють фільм таким чином, що його можна проінтерпретувати як завгодно, то за її логікою це все погані фільми.

Але, все ж таки про мистецтво треба говорити, його треба аналізувати й досліджувати, його треба критикувати й висловлювати свою думку. Тут проблемою є те, саме яким чином про нього говорити.

Будь-яка критика повинна слугувати тому чи іншому творові мистецтва. Вона не павина його узурпувати його, маніпулювати їм та використовувати його у своїх ідеологічних цілях. Бо в іншому випадку така критика не буде мати цінності, через те що не буде відповідати реальності. Кращою критикою буде та, де думки про зміст і думки про форму невід'ємні одна від одної; яка відкриває чуттєву поверхню творів, а не нехтує її.

Простір фільму - зовсім особлива сфера, яка непідконтрольна в повній мірі ні акторам, що забезпечує до нього доступ, ні режисерові, моделюючим цей простір. Кіно - дуже складне мистецтво, підпорядкувати всі деталі і елементи, задіяні в його створенні, єдиним задумом неможливо. Навіть найбільшим майстрам це вдається лише до певної міри. Але якщо при перегляді фільму ми звертаємо увагу на акторів, а не на героїв, орієнтуємося на висловлювання режисера про своє творіння, а не на те, що відбувається в просторі кінокартини, то фільму у власному розумінні побачити не можливо.

Ці судження можуть здатися довільним. Однак такий підхід лише слід феноменологічного «принципу всіх принципів», який звучить таким чином: слід суворо дотримуватися того, що ми бачимо, але тільки в тих межах, в яких ми це дійсно бачимо.

Отже, проблема інтерпретації художнього твору залишається актуальною й сьогодні. Довільна інтерпретація досить часто розділяє й відокремлює зміст кінокартини від її форми. Через надмірне бажання відповісти на питання «Що хотів донести автор?» інтерпретатори відшукують сенс там, де його нема. Не можна забувати, що основна задача дослідників поставити зміст на місце, щоб взагалі було можливим побачити показану художню річ, а не впадати у крайнощі й прибігати до інтерпретаційного свавілля та відшукувати якомога більше змісту в художній речі, тим більше не виокремлювати з художньої речі те, чого в ній не закладено. Візуальна й естетична складова все ж таки мають бути

домінуючою у кінострічці. Надмірне зосередження на пошуку «потаємних» змістів просто руйнує сенс перегляду фільму.

ВИСНОВКИ

В ході написання роботи усі завдання були досягненні, та вдалося досягнути усіх поставлених завдань. У першій частині роботи було досліджено документальний кінематограф, визначення його суті та виділено основні проблеми такого кінематографу.

Отже, основна проблема розрізнювання ігрового та неігрового кіно через сприйняття глядача полягає у нечітких рамках використовуваних прийомах цього розрізнення. Види прийомів розрізнення таких фільмів так само важко визначити як і сам вид фільму, як і деякі фільми, котрі займають нечіткий простір між художнім та документальним і є гібридами, так і прийоми до їх визначення. Тобто як і саме існування гібридних фільмів робить відмінність художнього та документального неправомірним, так і спосіб їх розрізнення через сприйняття глядача теж є неправомірним.

Справа в тому, що відмінності між двома видами кінематографа лежать у культурному контексті та культурних практиках, в системах організації, призначених для підтримки таких практик, і в артефактах, призначених як інструменти для цих практик. Документальні фільми – це артефакти, розроблені для певних цілей, де важливу роль грають соціальні конвенції, які функціонують у культурі, котра розглядає документалістику як джерело отримання інформації про реальний світ, будучи культурним артефактом його творець крізь призму свого політичного та культурного світогляду сам вирішує яким цьому фільму бути. Хоча, зовсім відкинути можливість глядача самостійно інтерпретувати фільм не можна, але така можливість є досить обмеженою.

Кінематограф є досить потужним засобом маніпуляції людською свідомістю. Розумно знятий фільм може не тільки підняти продаж компанії-гіганта, а й бути використаним для більш витончених цілей. Наприклад, для пропаганди цілого політичного режиму. Глядач, котрий критично сприймає інформацію на екрані, може побачити дуже багато схованих посилів та ідей,

або цілих ідеологій. Ідеологія є досить часто застосованим інструментом у кінематографі. Вона є не є чимось, що просо лежить на поверхні, ідеологія є чимось, що досить глибоко сховано за голосними словами або жестами. Її, можна знайти у другорядних мотивах та у додаткових елементах.

У другому розділі роботи вдалося дослідити воєнний кінематограф, як і України, так і світові тенденції. Було виявлено сутність цілі та задачі, які ставлять перед собою режисери таких фільмів.

Отже, війна як політична подія, історичне філософське явище та специфічне середовище, створене людьми, завжди була значущим питанням дослідження в академічних колах. Проте проблема репрезентації та зображення цих проявів війни у мистецтві та кінематографі завжди викликала інтерес до ґрунтовного дослідження серед тих, хто досліджує медіа та культурологію.

Поряд із чисто кінематографічною тактикою зображення воєнних дій або війни в її абстрактному та більш загальному сенсі вчені завжди розглядали такі ключові питання, як: що воєнний кінематограф має розповісти своїй аудиторії? Яка його функція та мета? Як фільм вирішує проблему війни? Чи змінюється репрезентації війни у кінематографі з часом? Що робить війна з людьми і яка роль людини у світі війни де можлива війна? Чи є війна вічною умовою в історії людства чи це процес, який можна легко перервати чи навіть зупинити назавжди? Наскільки важлива національна пам’ять про війну та її зображення у мистецтві?

Кіно має одну постійну характеристику, воно розкриває історію на постійній частоті 24 кадри в секунду. Воєнне кіно народилося із кіно. Його присутність керувала, заспокоювала та гарантувала розвагу багатьом поколінням, а його більш ніж столітня історія, здається, не закінчиться ніколи, доки у світі відбуваються воєнні конфлікти . В даний період нашої історії людство переживає період плутанини та занепокоєння, коли війни ведуться за допомогою туманних концепцій або ідеологій в далеких країнах.

Деякі режисери, тому вирішують, що нам як ніколи потрібні великі історії, ідеалістичні розповіді про героїзм і жертовність. Історія повторює себе знову і знову, і саме з розкладання та репрезентація цієї історії людям – розкриття того, як зіткнення націй, ідеологій може бути закодовано у фільму– може допомогти зрозуміти суть війни й далі мати можливість її запобігти. У воєнний час кіно досить часто контролюється владою й може слугувати інструментом пропаганди населення, щоб змусити людей вірити в ту або іншу ідеологію. Коли війни кінчаються, кіно відповідно змінюється. Опиняючись в руїнах, переживши жахливі події, люди починають осмислювати все, що з ними відбулося. Способом фільмування воєнних подій режисери акцентують увагу на важливості осмислення війни, пам'яті про неї, дуже часто відновити національні ідеали та ідентичність.

У третьому розділі були розглянути проблеми інтерпретації значення фільму. Був проаналізований та відрефлексований феномен надмірної інтелектуалізації художнього твору.

Отже, проблема інтерпретації художнього твору залишається актуальною й сьогодні. Довільна інтерпретація досить часто розділяє й відокремлює зміст кінокартини від її форми. Через надмірне бажання відповісти на питання «Що хотів донести автор?» інтерпретатори відшукують сенс там, де його нема. Не можна забувати, що основна задача дослідників поставити зміст на місце, щоб взагалі було можливим побачити показану художню річ, а не впадати у крайнощі й прибігати до інтерпретаційного свавілля та відшукувати якомога більше змісту в художній речі, тим більше не виокремлювати з художньої речі те, чого в ній не закладено. Візуальна й естетична складова все ж таки мають бути домінуючою у кінострічці. Надмірне зосередження на пошуку «потаємних» змістів просто руйнує сенс перегляду фільму.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Текстуальні джерела :

1. Amara, Ahmed Ben, “Virginia Woolf and the Poetics of Trauma Narrative” (University of Montreal, 2008)
2. Bernard Stiegler, “On Abbas Kiarostami’s Close Up,” Parrhesia 20 (2014), 40–48. volume, 375–77.
3. Carl Plantinga, “Documentary,” in The Routledge Companion to Philosophy and Film, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2009), 495.
4. Carl Plantinga, “The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction,” originally published in Moving Images, Culture, and the Mind, ed. Ib Bondeebjerg (Luton: University of Luton Press, 2000), see in this volume, 114–15.
5. David LaRocca The Philosophy of Documentary Film. — Lexington Books 2017. - 627с.
6. Edward Braningan, Narrative Comprehension and Film (New York: Routledge, 1992), 204.
7. M. Kyrychenko «Пролегомени до кінофілософії реальності» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://fip.dp.ua/index.php/FIP/article/view/861
8. Modern Fiction Studies Vol.44, N. 3– pp. 649-673 (1998)
9. Noël Carroll, “From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film,” in Philosophy Looks at Film, ed. Dale Jamieson (New York: Oxford University Pres, 1983),
10. Plato, Republic, Book X, 607b, in The Collected Dialogues of Plato, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1961), 832.

11. Rory Carroll “David Lynch: ‘You gotta be selfish. It's a terrible thing’”, [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.theguardian.com/film/2018/jun/23/david-lynch-gotta-be-selfish-twin-peaks (дата звернення 01.06.22)
12. Stanley Cavell, The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, enl. ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1979), 72.
13. See also Carroll, Theorizing the Moving Image (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 231.
14. Thomas Vinterberg and Lars von Trier, “Vow of Chastity,”
15. "Прапор піднято!" Україна здобула гучну перемогу на Венеціанському кінофестивалі , [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://news.obozrevatel.com/ukr/kino/ukrainskij-film-viznanij-kraschim-na-venetsianskomu-kinofestivali-scho-vidomo.htm (дата звернення 01.06.22)
16. “The Power of Memory and the Memory of Power: Wars and Graves in Westerns and Jidaigeki [Електронний ресурс] – Режим доступу доресурсу: file:///Users/user/Downloads/Power_of_Memory_and_Memory_of_Power_War.pdf ”
17. «Photography As Art in Heidegger's Philosophy», [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://digitalcommons.denison.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1038&context=episteme (дата звернення 10.04.22)
18. Зонтаг С. Против Интерпретации и другие эссе – М.: Ad Marginem, 2014. – 292 с.
19. Михайло Зятін: ‘Українська теорема”, [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://tanzlaboratorium.org/ukrainian-theorem/?fbclid=IwAR0Ai_Wo8BFeLwiv87imVgF49nsESKphbIhKK9vXFQVy9afVVl-0xGIdRVI (дата звернення 01.04.22)

Візуальні джерела :

20. Akhtem Seitablaev “Cyborgs: Heroes Never Die”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt7691572/?ref_=fn_al_tt_1 (дата звернення 11.04.22)
21. Alain Resnais “Hiroshima Mon Amour”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0052893/ (дата звернення 11.04.22)
22. David Lynch “Lost Highway”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0116922/?ref_=nm_flmg_wr_43 (дата звернення 01.06.21)
23. David Lynch “Mulholland Dr.”, – URL: https://www.theguardian.com/film/2018/jun/23/david-lynch-gotta-be-selfish-twin-peaks (дата звернення 01.06.22)
24. David Lynch “Twin Peaks”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0098936/?ref_=nm_knf_t1(дата звернення 01.06.22)
25. Ivan Tymchenko “Beshoot”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt10276554/?ref_=nv_sr_srsg_0(дата звернення 11.04.22)
26. Lars von Trier “Idioterne”, – URL: https://m.imdb.com/title/tt0154421/ (дата звернення 01.05.22);
27. Mantas Kvedaravičius “Mariupolis”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt5487360/ (дата звернення 01.05.22);
28. Thomas Vinterberg “Festen”, – URL: https://www.theguardian.com/film/2018/jun/23/david-lynch-gotta-be-selfish-twin-peaks(дата звернення 01.05.22);
29. Tymur Yashchenko “U311 Cherkasy”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt8205656/?ref_=fn_al_tt_1 (дата звернення 11.04.22)

30. Tigran Keosayan «The Crimean Bridge. Made with Love!», – URL: https://www.imdb.com/title/tt9226154/?ref_=fn_al_tt_1 (дата звернення 08.04.22)
31. Valentyn Vasyanovych “Atlantis”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt10749786/?ref_=fn_al_tt_3 (дата звернення 11.04.22)
32. Ірина Цілик “Земля блакитна ніби апельсин”, – URL: https://m.imdb.com/title/tt11394290/releaseinfo (дата звернення 01.05.22);
33. Корній Грицюк «Поїзд Київ-Війна», – URL: https://takflix.com/uk/films/train-kyiv-war (дата звернення 22.04.22)
34. «Chernobyl» Aleksey Muradov ”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt14780354/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (дата звернення 01.05.22);
35. «Kolberg» Veit HarlanWolfgang Liebeneiner ”, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0036989/?ref_=fn_al_tt_1 (дата звернення 01.04.22);
36. «Why We Fight» Frank Capra, Anatole Litvak, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0035209/?ref_=fn_al_tt_2 (дата звернення 01.04.22);
37. «Winter Light» Ingmar Bergman – URL: https://www.imdb.com/title/tt0057358/?ref_=fn_al_tt_2 (дата звернення 01.04.22);
38. «The Silence» Ingmar Bergman, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0057611/?ref_=fn_al_tt_3 (дата звернення 01.04.22);
39. «Last Year at Marienbad» Alain Resnais, – URL: https://www.imdb.com/title/tt0054632/ (дата звернення 08.04.22);
40. Paul Virilio «War and cinema The Logistics of Perception» (London , Verso 1985) 95 стр.