

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХІМІЧ АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ

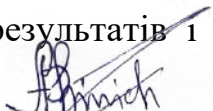
УДК: 791.221/228:791.633]

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
ПІДТЕКСТ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ В ІГРОВОМУ КІНО

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітнього творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  А. В. Хіміч

Творчий керівник:
Буковський Сергій Анатолійович
народний артист України, старший викладач

Науковий консультант:
Ангелова Ангеліна Олегівна
доктор філософських наук, доцент

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Хіміч А. В. Підтекст як режисерський інструмент в ігровому кіно. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. У науковому обґрунтуванні досліджується робота з режисерським інструментом «підтекст». Виведено специфічне, притаманне для кіномистецтва значення інструменту «підтекст» – *субтекст*. **Актуальність** теми полягає в аналізі режисерських методів створення субтексту як авторського засобу передачі характеру персонажа. Зокрема, в роботі виділено дві підкатегорії прояву субтексту: субтекстуальні візуальні форми та субтекстуальні вербальні форми, розглянуто взаємозв'язок цих форм і бажаного естетичного враження в глядача.

Мета дослідження полягає в окресленні змістових і художніх принципів використання підтексту як інструменту режисури ігрового кіно.

Наукова новизна обґрунтування полягає в тому, що здобувачем виявлено специфіку режисерської роботи з підтекстом, проаналізовано використання візуальних і вербальних субтекстуальних форм.

У **першому розділі** з'ясовано походження поняття «підтекст» у драматургічному й мистецькому контекстах. Простежено взаємозв'язок тексту з підтекстом на основі драматургії Еврипіда та В. Шекспіра. Зроблено висновок, що підтекст закладається у сприйнятті реципієнта.

У **другому розділі** висвітлено ключові значення поняття «підтекст» у дотичних до кіно видах мистецької діяльності, зокрема в літературі й музиці. Розглянуто «принцип айсберга», запропонований Е. Гемінгвеєм, окреслено розуміння «тексту» та «підтексту» в кінематографі. Проілюстровано поняття кінотексту та його зв'язок із підтекстом. Виявлено поступове зростання прояву підтексту в кіно: від заміни слів жестами до зображення закадрового простору персонажа, його мотивів і світогляду. На прикладі докладно проаналізованих ігрових фільмів доведено, що підтекст може бути в основі художнього задуму, спонукати до специфічної організації кінотексту та стати самодостатнім виразним засобом впливу на глядача. Визначено специфічне, притаманне для кіномистецтва, орієнтоване на формування характеру персонажів, значення інструменту «підтекст» – *субтекст*. Водночас наголошено на відсутності повноцінного його осмислення, методології створення та прогнозування естетичного впливу на глядача.

У **третьому розділі** досліджено режисерські рішення створення субтекстуальних вербальних форм, що були розділені автором на дві підгрупи: вербальні та візуальні. У результаті аналізу творів світового кіно виокремлено специфічні режисерські прийоми, сутнісні ознаки застосування вербальних субтекстуальних форм і візуальних субтекстуальних форм. Такі прийоми мають потужний потенціал розкриття характеру персонажа, але водночас є значущими для візуального рішення цілого фільму. Доведено можливість практичного застосування інструменту «субтекст» як режисерського прийому для передання складних людських характерів в ігровому кіно.

Результат дослідження: субтекст у кінематографі є суто авторським режисерським інструментом, що несе в собі змістовий шар екранного твору та є ефективним засобом для передання складного характеру персонажа.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Ключові слова: *ігрове кіно, режисура ігрового кіно, кінотекст, підтекст, діалог у кіно, характер у кіно, субтекст, характеристика, режисерський інструментарій.*

SUMMARY

Khimich A.V. Subtext as a directorial tool in narrative cinema. – Qualification scientific work as a manuscript.

Scientific justification of a creative art project for the attainment of Doctor of Arts in the specialty 021 "Audiovisual Arts and Production". – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Abstract content. In the scientific justification, the author explores the use of subtext as a directorial tool. The author derives a specific meaning of the subtext tool, which is inherent in cinema. **The relevance of the topic** lies in the analysis of director's methods of creating subtext as an author's tool for character portrayal. Specifically, the work identifies two subcategories of subtextual expression: visual subtextual forms and verbal subtextual forms and examines the relationship between these forms with the desired aesthetic impression on the viewer.

The **purpose of the study** is to outline the substantive and artistic principles of using subtext as a cinematic directorial tool.

The scientific novelty of the study lies in the author's identification of the specificity of directorial work with subtext and the analysis of the use of visual and verbal subtextual forms.

The first chapter the origins of the concept of "subtext" in dramatic and artistic contexts are clarified. The interrelationship between text and subtext is analyzed on the

basis of the drama of Euripides and W. Shakespeare. It is concluded that subtext is embedded in the recipient's perception.

In the second chapter are highlighted the key meanings of the concept of "subtext" in various forms of artistic activity related to cinema, including literature and music. The "iceberg theory" proposed by E. Hemingway is examined, and the understanding of "text" and "subtext" in cinematography is outlined. The concept of film text and its relationship with subtext are illustrated. In article revealed a gradual increase in the manifestation of subtext in cinema – from substituting words with gestures to portraying a character's off-screen space, motivations and worldview. On the example of the analyzed feature films, it is proved that subtext can form the basis of an artistic idea, encourage a specific organization of the film text and become a self-sufficient expressive tool for influencing the viewer. The specific, inherent cinematic significance of the subtextual tool for character portrayal is determined. At the same time, the author emphasizes the lack of a full understanding of this tool, the methodology of creation, and the anticipation of its aesthetic impact on the viewer.

The third chapter analyzes directorial decisions in creating verbal subtextual forms, which the author has divided into two subgroups: verbal and visual. As a result of the analysis of world cinema, specific directorial techniques and essential features of the use of verbal subtextual forms and visual subtextual forms are identified. It is highlighted that such techniques have a powerful potential in character narrative, while strongly influencing the visual resolution of the entire film. The practical application of subtext as a directorial technique for conveying complex human characters in narrative cinema is proven possible.

The research concludes that subtext in cinematography is purely an authorial directorial tool that carries a substantive layer of screen work and is an effective tool for conveying complex character traits.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references used, and appendices.

Keywords: *narrative cinema, fiction film, directing narrative cinema, directing fiction film, subtext, cinema character, cinema dialog, subtext, characterization, directorial toolkit.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дослідження

1. Хіміч А. В. Робота режисера з кінотекстом у фільмах із втіленим правилом трьох єдностей. *Культура України*. Харків, 2024. № 83. С. 90–98.
2. Хіміч А. В. Підтекст у кульмінаційному діалозі як режисерський метод уникнення мелодраматичних штампів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*. Київ, 2024. № 1. С. 423–427.
3. Хіміч А. В. Підтекст як режисерський спосіб передачі характеру персонажа у конвенційних сценах детективу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2024. № 34. С. 174–180.

Інформація про апробацію результатів дослідження

4. Хіміч А. В. Режисура підтексту в ігровому кіно за допомогою сторітелінг-камери (на основі фільму Р. Естлунда «Трикутник смутку»). *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Київ, 27 квітня 2023). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 136–138.
5. Хіміч А. В. Банальний діалог як режисерський інструмент передачі стосунків між персонажами у ігровому кіно (на прикладі фільму Л. Нойгебауер «Міст»). *GLOBAL SCIENCE: PROSPECTS AND INNOVATIONS: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Ліверпуль, 1 – 3 березня 2024 р.). Liverpool, United Kingdom, 2024. С. 431–433.
6. Хіміч А. В. Банальний діалог як режисерське осмислення стосунків персонажів у ігровому кіно (на прикладі фільму М. Наконечного «Бачення

метелика»). *Міжнародна науково-творча конференція «Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми* (м. Київ, 20 березня 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К Карпенка-Карого, 2024. С. 28–29.

7. Хіміч А. В. Режисерське застосування «принципу айсберга» в ігровому кіно (на прикладі фільму Віма Вендерса «Ідеальні дні»). *Theory and practice of modern science: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Краків, 24 травня 2024 р.). Краків, Польща, 2024. С. 179–180.

8. Хіміч А. В. Підтекст як спосіб окреслення закадрового простору персонажа (на прикладі фільму Гаса Ван Сента «Розумник Віл Гантінг»). *VI Міжнародна науково-практична конференція «EUROPEAN CONGRESS OF SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS»* (м. Барселона, 17–19 червня 2024 р.). Барселона, Іспанія, 2024.

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

9. Хіміч А. В. «Принцип айсберга в кіно». Майстер-клас для студентів 4 РТБ курсу в майстерні В. Д. Оселечика (м. Київ, 4 травня 2023 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2023.

10. Хіміч А. В. «Підтекст в кіно та література модерну». Майстер-клас для студентів, що навчаються за програмами «режисура» та «сценарна майстерність» (м. Київ, 10 листопада 2023). Київ: Ukrainian Film School (FILM.UA Group), 2023.

11. Хіміч А. В. «Субтекст – режисерський аспект створення характеру у кіно». Онлайн-майстер-клас для студентів «МайстерніDOC» Сергія Буковського. (м. Київ, 12 лютого 2024 р.). Київ: «МайстерняDOC» Сергія Буковського, онлайн-платформа Zoom, 2024.

12. Хіміч А. В. «Підтекст. Режисерський аспект. На прикладі фільмів французької нової хвилі». Круглий стіл «Режисерський інструментарій у художньому кіно: час, простір, діалог, актор, подія. Авторська інтерпретація соціальної реальності». (м. Київ, 21 лютого 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024.

13. Хіміч А. В. «Підтекст фізичної дії як режисерський інструмент створення характеру у кіно». Майстер-клас для NO STARS продакшн. (м. Київ, 21 березня 2024 р.). Київ: No Stars продакшн, 2024.

14. Хіміч А. В. «Текст, підтекст, субтекст». Майстер-клас для студентів 1 РТБ курсу в майстерні В. Д. Оселечика (м. Київ, 2 березня 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2024.

15. Хіміч А. В. Творчий мистецький проєкт «Підтекст як режисерський інструмент в ігровому кіно». Публічний показ творчої складової творчого мистецького проєкту (м. Київ, 12 квітня 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	20
1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження	20
1.2. Джерельна база та поняттєвий апарат творчого мистецького проєкту.....	26
1.3. Підтекст в історії драматургії.....	32
Висновки до розділу І	39
РОЗДІЛ ІІ. ПІДТЕКСТ ЯК ЗМІСТОВНИЙ ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	40
2.1. Значення підтексту в різних видах дотичної до кіно мистецької діяльності	40
2.2. Підтекст як складова кінотексту	47
Висновки до розділу ІІ.....	82
РОЗДІЛ ІІІ. РЕЖИСЕРСЬКІ МЕТОДИ СТВОРЕННЯ ПІДТЕКСТУ В ІГРОВОМУ КІНО.....	83
3.1. Субтекстуальні вербальні форми.....	86
3.2. Субтекстуальні візуальні форми.....	103
Висновки до розділу ІІІ.....	119
ВИСНОВКИ	121
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	125
ФІЛЬМОГРАФІЯ.....	134
ДОДАТКИ	136

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вихід на кіноринок і швидке розширення стримінгових платформ, таких, як Netflix чи HBO, спровокувало хвилю масштабування виробництва аудіовізуальних творів. Цей феномен можна порівняти з «конвеєрними фільмами» золотої доби Голлівуду. Стратегічна інтенсифікація виробничих темпів і конкретизація завдань кіностудій спричинила збільшення кількості масового глядацького кіно. Метою такого кіно є розповідь гостросюжетної жанрової історії. Внаслідок цього масовий глядач звикає до сприйняття простого кінотексту, який, по-перше, має тенденцію до діалогоцентричності, а по-друге, функціонує здебільшого для передачі фабули, тобто інтриги та послідовності подій. Водночас це призвело до розмиття меж між масовим продюсерським і незалежним авторським кіно: кінематографісти цих напрямів невпинно збагачують свій арсенал інструментів через взаємозапозичення, адже вони зацікавлені в утриманні глядацької симпатії. Інтернет та стримінгові платформи дають змогу сучасному споживачу самому обирати, що саме він буде дивитись. Як наслідок, з'явився попит на захопливі глядацькі історії з нетривіальним змістом і складним кінотекстом.

Роботи з дослідження кінотексту у світовому та українському кіно наголошували на візуальній знаковій системі, символічних деталях, метафоричних діалогах. Так виникла тенденція ускладнювати кінотекст надлишковим навантаженням, конотаціями й інтертекстуальністю, незважаючи на те, що ще у 1960-70-х роках кінотекст не вирізнявся складністю форми, а радше був наділений змістовною об'ємністю. Інструментом для створення такого кінотексту був підтекст. Однак зазвичай у підручниках із режисури (Бетані Руні та Марі Лу Белі, Марк Тревіс, Волтер Мьорч, Еліа Казан, Стівен Д. Катц, Міхаель Рабігер, Мік Хербіс-Черрієр) підтекст розглядається як інтерпретація написаного

діалогу в сценарії, інакше кажучи, розігрування слів з акторами. Таке розуміння підтексту справедливе для масового продюсерського кіно, що має на меті розповісти захопливу драматичну історію із сильною інтригою. Проте роль підтексту змінюється, коли йдеться про *cinema d'auteur* (авторське кіно). Підтекст стає ключовим сенсотворним інструментом, а його розуміння й інтерпретація відбувається у співавторстві із глядачем. Авторське кіно постулює, що зміст глядацької взаємодії з фільмом може бути не лише в емоційному співпереживанні фабули кіноісторії, а й у розумінні та осмисленні характеру персонажа, який проявляється у ставленні героя до навколишнього світу, власного минулого, людей і цінностей.

Дослідження саме такого прояву підтексту здебільшого ґрунтуються на сприйнятті реципієнтом готового аудіовізуального продукту, однак бракує наукових розвідок власне методології придумування та написання підтексту.

Ця наукова робота є спробою розробити методологію написання та демонстрації підтексту у ігровому кіно як прогнозованого естетичного результату, тобто впливу на глядача, залежно від акторського існування в кадрі, написаного діалогу, візуального ряду чи руху камери. Вивчення цієї теми є нагальним і необхідним для розвитку сучасного національного кінопроцесу, зважаючи на відсутність матеріалів досліджень, професійних наукових розвідок про підтекст українською мовою.

Запропонований творчий мистецький проєкт, а саме науково-популярний фільм «Темна сторона тексту», є частиною освітнього курсу для студентів-режисерів ігрового кіно. У ньому акцент зміщений на створення простору для індивідуального осмислення студентами цього інструменту разом з авторськими запитаннями, що звучать у закадровому голосі, а не зроблений на викладі готових результатів процесу аналізу підтексту.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Об'єкт дослідження – режисура ігрового кіно.

Предмет дослідження – підтекст як режисерський інструмент в ігровому кіно.

Мета дослідження полягає в окресленні змістових і художніх принципів використання підтексту як інструменту режисури в ігровому кіно.

Для досягнення мети було поставлено такі **завдання**:

- з'ясувати походження поняття «підтекст» у драматургічному й мистецькому контекстах;
- розглянути ключові конотації поняття «підтекст» у дотичних до кіно видах мистецької діяльності, зокрема в літературі й музиці;
- окреслити розуміння «тексту» та «підтексту» в кінематографі;
- з'ясувати специфічне, притаманне кіномистецтву значення інструменту «підтекст» – *субтексту*;
- проаналізувати режисерські рішення створення субтекстуальних вербальних форм;
- виявити сутнісні ознаки режисерських прийомів показу субтекстуальних візуальних форм.

Методи дослідження. Дослідження предмету наукового обґрунтування має міждисциплінарний комплексний характер, що мотивується визначеними завданнями й змістом роботи. Під час написання роботи були використані такі методи:

- аналітичний – у вивченні наукових розробок і безпосередньо процесу виникнення й розвитку поняття «підтекст»;

- класифікація – для виокремлення, опису й вивчення типологічно схожих режисерських прийомів використання підтексту в ігровому кіно;
- порівняльно-типологічний – для виявлення схожих і відмінних конотацій підтексту в різних формах культури й комунікативних середовищах;
- системний – для комплексного аналізу підтексту як режисерського прийому в ігровому кіно з урахуванням як міждисциплінарних зв'язків, так і складної природи кінотексту;
- теоретичного узагальнення – для окреслення концептуальних положень і підсумовування результатів дослідження;
- спостереження – для аналізу впливу кіно на реципієнтів, що базується на досвіді практичної роботи зі студентами та спілкуванні з іншими референтними групами глядачів в інтернет-спільнотах, відвідувачів кінофорумів, фестивалів, кінопоказів тощо.

Теоретико-методологічну базу наукового обґрунтування становлять:

- дослідження, присвячені вивченню театральних методів роботи з актором, зокрема робота актора з підтекстом (Б. Хаузман, Е. Дмитрик, К. Гутекунст і Д. Гіллетт);
- твори сценарних гуру кінодраматургії (Л. Сегер, Р. Макі, С. Філд, Л. Аронсон, К. Данцигер і Дж. Раш);
- підручники з кінорежисури (Б. Руні та М. Белі, М. Тревіс, Д. Мемет, С. Люмет, В. Мьорч, Е. Казан, Ф. Коппола, В. Кісін, С. Катц, М. Рабігер, М. Хербіс-Черрієр, Ю. Ілленко);
- естетико-мистецтвознавчі наукові розвідки про підтекст у літературі (Р. Рауф, В. Тетлов, М. Тарнавська, Н. Тимків, В. Буз, М. Фока, В. Шиприкевич, О. Галич);

- наукові праці з питань кінознавства та теорії кіномистецтва (А. Базен, А. Абстріук, І. Зубавіна, Л. Брюховецька, Г. Погребняк, Д. Бордвел та К. Томсон, М. Маркус);
- наукові розвідки, присвячені дослідженню театральної драматургії (Б. Александр, О. Клековін, С. Палеске, Л. Седерштром, Дж. Браун);
- праці філософів і семіотиків (У. Еко, Р. Барт, К. Метц, М. Мамардашвілі);
- музикознавчі праці та есеї (Н. Зеленіна, С. Брун, Д. Баренбойм, С. Сондхайм, Г. Крамер).

Джерельну базу дослідження становлять:

Відеоджерела:

- повнометражні ігрові фільми українських і світових режисерів;
- кінохроніка;
- відеоінтерв'ю з провідними режисерами незалежного й продюсерського кіно.

Літературні джерела:

- сценарії до фільмів («Диліжанс»; «Розумник Вілл Хантінг»; «Леон»; «Токійська повість»; «Прості складнощі Ніко Фішера»; «Розмова»; «400 ударів»; «Врятувати рядового Раяна»; «Трикутник смутку»);
- драматургія (п'єси Евріпіда, Софокла, В. Шекспіра, М. Метерлінка, Г. Ібсена тощо);
- художня проза (Е. Гемінгвей, Дж. Д. Селінджер, З. Ленц, В. Фолкнер, Л. Фукс тощо);
- інтерв'ю, професійні дискусії з провідними режисерами та сценаристами.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у процесі обґрунтування творчого мистецького проєкту **вперше**:

- доведено, що субтекст у кінематографі є суто авторським режисерським інструментом, який несе в собі змістовий шар ігрового кіно та демонструє характер персонажів на екрані;
- виявлено специфіку режисерської роботи з підтекстом у контексті загального втілення художнього задуму екранного твору, дієвості підтексту як специфічного режисерського інструменту у процесі створення ігрового кіно;
- комплексно проаналізовано використання візуальних і вербальних субтекстуальних форм;
- виведено методологію створення субтексту кінематографічними інструментами та донесення його до свідомості реципієнта.

Уточнено:

- розуміння підтексту як режисерського прийому «субтекст», що стосується показу характеру персонажа в ігровому кіно;
- інструменти вияву характеру персонажа, що базуються не на ланцюжку подій, а на мікродіях.

Набули подальшого розвитку:

- вивчення семантики підтексту, його генези, використання в театральних та екранних творах;
- система кіл конфлікту Роберта Макі, де запропоновано додати четверте коло – трансцендентне;
- прояв закадрового простору персонажа за допомогою субтекстуальних візуальних та вербальних форм.

Практичне значення отриманих результатів. Теоретичні напрацювання та висновки наукового обґрунтування можуть бути долучені до матеріалів для викладання в мистецьких закладах вищої освіти й під час творчих практичних занять на такі теми: «Робота режисера з актором», «Написання сценарію ігрового кіно», «Реалізація творчого задуму». Навчально-наукові рекомендації щодо набуття навичок процесу створення екранних видовищ можуть бути корисними для викладачів мистецьких закладів 3-го та 4-го рівня акредитації, зокрема напрямків «драматургія кіно», «режисура ігрового кіно» та «режисура монтажу».

Апробація матеріалів дослідження. Результати наукової складової висвітлювалися в доповідях у межах міжнародних науково-творчих і науково-дослідницьких конференцій:

- «Режисура підтексту в ігровому кіно за допомогою сторітелінг-камери (на основі фільму Р. Естлунда "Трикутник смутку")». Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції (27 квітня 2023 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023 р.;
- «Банальний діалог як режисерський інструмент передачі стосунків між персонажами у ігровому кіно (на прикладі фільму Л. Нойгебауер "Міст")». GLOBAL SCIENCE: PROSPECTS AND INNOVATIONS: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції (1–3 березня, 2024 р.), Liverpool, United Kingdom, 2024 р.;
- «Банальний діалог як режисерське осмислення стосунків персонажів у ігровому кіно (на прикладі фільму М. Наконечного "Бачення метелика")». Міжнародна науково-творча конференція «Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми (20 березня 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024 р.;

- «Режисерське застосування «принципу айсберга» в ігровому кіно (на прикладі фільму Віма Вендерса "Ідеальні дні")». Theory and practice of modern science: збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції (24 травня 2024 р.). Краків, Польща, 2024 р.;
- «Підтекст як спосіб окреслення закадрового простору персонажа (на прикладі фільму Гаса Ван-Сента "Розумник Віл Гантінг")». VI Міжнародна науково-практична конференція EUROPEAN CONGRESS OF SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS (17-19 червня 2024 р.), Барселона, Іспанія, 2024 р.

Апробацію мистецької складової творчого мистецького проєкту здійснено в межах таких заходів:

- «Принцип айсберга в кіно». Майстер-клас для студентів 4 РТБ курсу в майстерні В. Д. Оселедчика (м. Київ, 4 травня 2023 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2023 р.;
- «Підтекст в кіно та література модерну». Майстер-клас для студентів, що навчаються за програмами «режисура» та «сценарна майстерність» (м. Київ, 10 листопада 2023 р.). Київ: Ukrainian Film School (FILM.UA Group), 2023 р.;
- «Субтекст – режисерський аспект створення характеру у кіно». Онлайн-майстер-клас для студентів «МайстерніDOC» Сергія Буковського. (м. Київ, 12 лютого 2024 р.). Київ: «МайстерняDOC» Сергія Буковського, онлайн-платформа Zoom, 2024 р.;
- «Підтекст. Режисерський аспект. На прикладі фільмів Французької нової хвилі». Круглий стіл «Режисерський інструментарій у художньому кіно: час, простір, діалог, актор, подія. Авторська інтерпретація соціальної реальності» (м. Київ, 21 лютого 2024 р.). Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024 р.;

- «Підтекст фізичної дії як режисерський інструмент створення характеру у кіно». Майстер-клас для No Stars продакшн. (м. Київ, 21 березня 2024 р.). Київ: No Stars продакшн, 2024 р.;
- «Текст, підтекст, субтекст». Майстер-клас для студентів 1 РТБ курсу в майстерні В. Д. Оселедчика (м. Київ, 2 березня 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2024 р.;
- Творчий мистецький проєкт «Підтекст як режисерський інструмент в ігровому кіно». Публічний показ творчої складової творчого мистецького проєкту (м. Київ, 12 квітня 2024 року). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, 2024 р.

Особистий внесок здобувача. Наукове обґрунтування є самостійною складовою творчого мистецького проєкту, що слугує методологічною базою режисерського використання субтекстуальних вербальних і візуальних форм в ігровому кіно. Наведене дослідження становить науково-практичну базу задля оволодіння режисерським прийомом створення підтексту. Наукові публікації, статті, мистецькі заходи, доповіді на міжнародних наукових конференціях відображають особисті напрацювання здобувача.

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлені його метою й завданнями. Робота складається з анотації (українською й англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (100 найменувань), фільмографії та додатків. Загальний обсяг роботи – 151 сторінка, з них 124 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження

Під час дослідження принципів створення підтексту режисером в ігровому кіно було проаналізовано низку культурологічних і мистецтвознавчих праць. Особливо корисними виявилися літературознавчі роботи, автори яких досліджують прояв підтексту в літературних творах, аналізуючи взаємодію письменника з читачем, загальні принципи створення й зчитування підтексту. Неможливо було сформулювати походження терміну «підтекст» і розвиток його конотацій без огляду театрознавчої літератури. Серед дослідників кіно, як з'ясувалося, немає чітко сформульованого визначення поняття «підтекст», саме тому під час написання роботи було використано праці кінодраматургів і кінорежисерів. Проте можна виділити два основні принципи інтерпретації підтексту в кіно.

Перше тлумачення знаходимо в підручниках із кінорежисури, де підтекст розглядається виключно як інструмент роботи з актором (Марк Тревіс [96], Девід Мемет [72], Сідні Люмет [70], Еліа Казан [63], Стівен Д. Катц [62], Міхаель Рабігер і Мік Хербіс-Херріер [85]). Найточніше визначення підтексту як режисерського інструменту належить Бетані Руні та Марі Лу Белі: «значення, що знаходиться під реплікою діалогу, залежне від конкретного режисерського трактування» [34, с. 111].

У театральній практиці розповсюджене аналогічне розуміння підтексту як інструменту режисерської інтерпретації для роботи з актором над роллю. Про театральний підтекст пишуть дослідники театральних методів роботи з актором (Барбара Хаузман [58], Едвард Дмитрик [46], Кристина Гутекунст і Джон Гіллетт

[54] та інші автори). Професор театрознавства Патріс Паві уточнює розуміння театрального підтексту: «Те, що не сказано експліцитно в драматичному тексті й впливає зі способу акторської інтерпретації тексту. Підтекст є різновидом коментування, запропонованого поставою й грою актора, які збагачують глядача даними, потрібними для адекватного сприймання вистави» [13, с. 310]. Також відомою є цитата акторського коуча Сенфорда Майзнера: «Підтекст – це річка, і слова пливають на човні вздовж неї» [68, с. 142].

Таке розуміння підтексту справедливе й для праць гуру сценаристики та кінодраматургії. «Підтекст – це життя, що існує під поверхнею – думки і почуття, відомі і невідомі, приховані за поведінкою», – пише Р. Макі [75, с. 252]. Інакше кажучи, в його розумінні підтекст – це те, що персонаж прямо не проговорює: «Проте, як тільки персонаж говорить (текст), читачі й глядачі інстинктивно дивляться крізь слова, щоб інтуїтивно відчутти невисловлене, щоб побачити те, що персонаж насправді думає та відчуває (підтекст), але вирішив не висловлювати словами. Тому письменник повинен відточувати діалог так, аби це стало можливим, коли невисловлене можна відчутти через підтекст» [74, с. 65].

Отже, з одного боку, дослідник зазначає, що підтекст зчитується глядачем, а з іншого – уточнює, що це винятково вербальна форма, тобто стосується діалогу, слів персонажа.

Автор книги «Як блискавично писати живучі тексти. Врятуйте кицьку!» американський сценарист Блейк Снайдер додає, що це «та частина сцени, епізоду або сценарію, яка лежить під поверхнею і є його справжнім змістом. Підтекст суперечки між подружжям, яке незабаром розлучиться, про купівлю яблук полягає не в тому, що вони обирають один сорт чи інакший, а в тому, що в подружжя є проблеми – і суперечка про продукти це доводить! <...> Не те, про що вони говорять, а те, про що вони не говорять, робить ці моменти такими багатими» [17, с. 192].

Австралійська сценаристка Лінда Аронсон класифікує підтекст як «те, що відбувається в голові персонажа за його висловлюваннями, поведінкою чи словами, часто прямо протилежними до них» [29, с. 445].

Засновник сценарних канонів і прийомів, американський письменник Сід Філд виділяє основну функцію підтексту під час аналізу діалогу: «або він рухає історію вперед, або розкриває інформацію про персонажа» [49, с. 221]. Отже, підтекст є тим, що, по-перше, проявляє себе в діалозі, а по-друге, це не пряме висловлювання, приховане під поверхнею тексту.

Друге ж тлумачення підтексту проявляє себе у працях кінознавців, зокрема Девіда Бордвела та Крістін Томпсон [38], [39], [40], в яких підтекст розглянуто як змістовний шар твору. Також автори зазначають, що підтекст історично був інструментом непрямолінійної, прихованої критики ідеології та боротьби з нею. Цієї думки дотримується й дослідниця італійського неореалізму Мілісент Маркус [74].

Українська кінознавиця Ірина Зубавіна теж досліджує підтекстуальні змісти як критику радянського режиму в українському поетичному кіно та фільмах доби незалежної України [8].

Корисною під час дослідження цього типу підтексту виявилась і психоаналітична теорія, особливо фільм Славоя Жижека «Кіногід збоченця» [50].

Однак засадничою працею для нашого дослідження стала книга скрипт-докторки та сценарного гуру Лінди Сегер «Написання підтексту» (Writing subtext) [89]. Дослідниця розглядає підтекст не як прихований зміст конкретної фрази, а як спосіб створення об'ємного характеру в кіно. Зважаючи на аудіовізуальну природу кіно, Л. Сегер говорить про підтекст не лише як те, що ми чуємо, але й те, що бачимо. У такий спосіб наголошується на особливості підтексту в кіно, а саме на його візуальній природі, яку глядач зчитує за допомогою зображення. Отже, реалізується й уточнюється принцип наративної

техніки «показуй, а не кажи», на який вказували Марк Сван [92, с. 52–54] і Персі Люббок [69, с. 111–112] ще в царині літератури.

Важливим внеском у подальший розвиток дослідження був запропонований концептуальний метод авторського підходу до написання літератури Ернеста Гемінгвея у ХХ ст. Письменник назвав його «*принципом айсберга*», або «*теорією упуцнення*»: «Якщо автор прози знає достатньо про те, про що пише, він може опустити те, що йому відомо, і читач, якщо автор пише достатньо правдиво, відчує ці речі так само сильно, наче письменник б їх виклав. Перевага руху айсберга пояснюється тим, що лише одна восьма його частина знаходиться над водою» [56, с. 152]. Дослідженням підтексту у творах Е. Гемінгвея займалися Раад Рауф [86] і Вендолін Тетлов [95]. Наше тлумачення підтексту кореспондується із «принципом айсберга», в якому на поверхні існує текст, а підтекст знаходиться «під водою». Унаслідок цього збільшується значення ролі реципієнта (глядача, читача), котрий стає співавтором твору, оскільки він домислює «те, що під водою» у своїй голові, залежно від індивідуального досвіду. Однією з українських дослідниць, що займається дешифруванням й аналізом підтексту як змістовного елементу в літературі, зокрема у творах Джерома Д. Селінджера, є Марина Тарнавська [20], [21], [22].

Дослідження тексту й підтексту в кінематографі було б неповним без окреслення кола авторів і робіт, присвячених розумінню кіно як семіотичної системи. Зокрема, Крістіан Метц, засновник семіотики кіно, ставить питання, чи взагалі кінематограф є мовою, тобто чи є наративне кіно самодостатньою системою значень, аналогічною до людської мови [76, с. 31–42]. Так, теоретик наголошує, що кадр не дорівнює слову, а є реченням, з якого можна вивести денотації та конотації. Кіномова, за К. Метцом, має синтагматичну структуру, тобто лінійний і контекстуальний зв'язок, що є важливим акцентом для подальшого аналізу підтексту у фільмі, який неможливо розглядати дискретно,

вичленивши його із цілого кінотвору [76, с. 31-92]. Український дослідник М. Мельник розвиває цю думку, уточнюючи специфіку власне кінотексту, дефініція якого «суттєво розширює саме поняття тексту, оскільки охоплює не тільки лінгвістичні параметри: враховує ставлення автора та реципієнта, а також його аудіо- та/або візуальну природу» [12]. Умберто Еко у праці «Роль читача» [6] розділяє тексти на «закриті» та «відкриті». У його розумінні гострожанрові фільми, такі як сага про Джеймса Бонда, відносяться до «закритої» структури, що розрахована на конкретне сприйняття, «щоб вести читача певною доріжкою, продуманими ефектами, викликаючи в нього в потрібному місці та в потрібний момент співчуття або страх, захват або смуток» [6, с. 8]. Ролан Барт виводить схожі поняття «читацького тексту» та «письменницького тексту» [31]. Він пояснює їх так: «"Читацький текст" – це той, що передбачає майстерність з боку автора і пасивність з боку читача, тоді як "письменницький текст" передбачає активну читацьку чутливість до смислотворчої роботи тексту» [31, с. 4]. Водночас Р. Барт виводить важливі семіотичні рівні знаків для подальшого аналізу, а саме: знак як означуване (англ. signified), тобто той, який несе в собі певний зміст, значення, і як те, що означає (англ. signifier), тобто формальне втілення знаку, яке теж стає змістовним елементом.

Цю саму ідею розділення знакової системи й осмислення механізмів їхньої роботи з реципієнтом знаходимо й у Мераба Мамардашвілі. У своєму аналізі твору Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу» філософ розглядає текст як «орган», за допомогою якого можна пояснити світ і зрозуміти його закони [100]. Так, вчений співвідносить текст із натюрмортом П. Сезанна: «...живопис Сезанна не зображує яблука. Якщо ми бачимо те, що намальовано в Сезанна, це означає, що ми бачимо цими яблуками. Тобто вони стають нашими органами, завдяки яким ми бачимо те, чого не помічаємо нашими очима» [100, с. 78].

Огляд підтексту як режисерського інструменту став можливий ще й концептуально завдяки французькому кінорежисерові та акторові Александру Абстріюку. Він прирівняв режисера з камерою до письменника з пером, чим відкрив перед режисером-автором можливості, що допоможуть «виражати свої думки, незалежно від рівня їхньої абстрактності та передати свою пристрасність так, як це роблять у сучасному есе чи новелах» [28].

Французький кінокритик Андре Базен у збірнику своїх статей щодо природи кіно [32] проілюстрував різницю глядацького сприйняття кіно та театру, наголошуючи на специфічній особливості кінематографічного світу, що викликає абсолютну віру в його реальність, а отже, і реальність всього, що знаходиться «за кадром» (на відміну від того, що знаходиться в театрі «за кулісами»). Хоча дослідник і звертає увагу на інструментарій, завдяки якому створювався підтекст, проте акцент дослідження зроблений саме на осмисленні його глядацького сприйняття. Заодно під час аналізу глибинної мізансцени А. Базен довів, що такий прийом (як і будь-який інший) може бути звичайним естетичним операторським рішенням, а може працювати на режисерський задум. Розкодування значення такого прийому буде залежати від цілого полотна фільму, а не лише від вирваної з контексту сцени.

Підтекст є доволі розповсюдженим інструментом у царині мистецтв. Міждисциплінарний аспект дослідження обумовив звернення до праць із літературознавства та музикознавства. Однак охопити всі його визначення в межах однієї роботи складно, саме тому ми виділили серед музикознавців українську дослідницю Надію Зеленіну, що розглядає підтекст у музичному творі [7], німецьку піаністку Сіглінду Брун [43], яка аналізує підтекст у французькій музиці на основі композицій О. Мессіана, М. Ж. Равеля та К. Дебюссі. Крім того, ми відібрали для нашого дослідження праці ізраїльського диригента, піаніста

Даніеля Баренбойма [30] та американського композитора Стівена Сондхайма [90].

1.2. Джерельна база та поняттєвий апарат творчого мистецького проєкту

Джерельна база обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з різноманітних джерел, які умовно можна розділити на кілька груп.

Насамперед це *відеоджерела*:

- повноекранні ігрові фільми українських і світових режисерів як об'єкт дослідження підтексту та режисерських методів його використання: «Мої думки тихі», реж. Антоніо Лукіч (2019); «Додому», реж. Наріман Алієв (2019); «Бачення метелика», реж. Максим Наконечний (2022); «Лебедине озеро. Зона», реж. Юрій Ілленко (1989); «Ля Палісіада», реж. Філіп Сотніченко (2023); «Атлантида» реж. Валентин Васянович (2019); «Диліжанс», реж. Джон Форд (1939); «Токійська повість», реж. Ясодзіру Одзу (1953); «Талановитий містер Ріплі», реж. Ентоні Мінгелла (1991); «Звичайні люди», реж. Роберт Редфорд (1980); «Міст», реж. Ліла Нойгебауер (2022); «Врятувати рядового Раяна», реж. Стівен Спілберг (1998); «Ідеальні дні», реж. Вім Вендерс (2023); «Фортепіано», реж. Джейн Кемпін (1993); «Леон», реж. Люк Бессон (1994); «Трикутник смутку», реж. Рубен Естлунд (2020); «Розумник Вілл Хантінг», реж. Гас Ван-Сент (1997); «Король говорить!», реж. Том Гупер (2010); «Субмарина», реж. Річард Айоаді (2011); «CODA», реж. Сіан Гідер (2021); «Кабаре», реж. Боб Фосс (1972); «Краще не буває», реж. Джеймс Брукс (1997); «Одного разу на Дикому Заході», реж. Серджо Леоне (1968); «Розмова», реж. Френсіс Форд Коппола (1974); «Три білборди за межами Еббінга, Міссурі», реж. Мартін Мак-Дона (2017); «Залягти на дно в

Брюгге», реж. Мартін Мак-Дона (2008); «Ніч», реж. Мікеланджело Антоніоні (1961); «Кримінальне читиво», реж. Квентін Тарантіно (1994); «Крамер проти Крамера», реж. Роберт Бентон (1979); «Мисливець на оленів», реж. Майкл Чіміно (1979); «Три кольори: Білий», реж. Кшиштоф Кесльовський (1994).

Особливу увагу приділено фільму Франсуа Трюффо «400 ударів» (1959) як яскравому прикладу втілення підтексту, розуміння якого впливає на глядацьке сприйняття головного героя. Також ми виокремили фільми «Розмова» реж. Френсіса Форда Копполи (1974) та «Прості складнощі Ніко Фішера» реж. Яна Оле Герстера, де підтекст ліг в основу художнього задуму й спонукав режисерів до специфічної організації кінотексту, аби стати самодостатнім виразним інструментом.

Літературні джерела:

- сценарії вищезгаданих фільмів для порівняльного аналізу екранного твору та його літературної першооснови. Як наслідок, під час докладного огляду сценарію до фільму «Розумник Вілл Хантінг» виявлено конотацію камерного показу сцени із психологом на лавці, що посилює підтекст, показує характер героїв та їхнє існування;
- драматургічні тексти Евріпіда [5], Софокла [18], Вільяма Шекспіра [26], Моріса Метерлінка [71] та Генріха Ібсена [9] для дослідження літературного підтексту, що виникає залежно від форми конкретного написаного діалогу. Зокрема, у процесі дослідження текстів трагедій Евріпіда «Медея» і В. Шекспіра «Гамлет» виявлено відсутність підтексту.

Вагомим внеском у роботу став літературознавчий аналіз прозових творів Ернеста Гемінгвея [3] та Джерома Д. Селінджера [16] як приклад підтексту в літературі та застосування «принципу айсберга».

Перед викладом основного матеріалу сформулюємо робочі визначення понять, якими будемо оперувати. Для початку проаналізуємо значення поняття *subtext* (підтекст) та пояснимо, яке з них найближче до нашого розуміння.

Subtext (з лат. *subtextere*: вплітати знизу): 1) до 1726 року «текст, що з'являється під іншим текстом на сторінці» [80]; 2) «це інша інтерпретація дії, яка відбувається під поверхнею діалогу» [84, с. 83].

Префікс *sub-*: 1) під чимось, на дні чогось; 2) нижня частина чогось, підрозділ [80].

Корінь *text*: 1) одиниця мовної комунікації, цілісне повідомлення [13]; 2) у літературі цей термін означає власне письмові слова автора, які є основним змістом художнього твору [66].

Також важливо точно сформулювати кінознавче поняття **кінотексту**, який стосується: 1) поверхні твору, що складається з численних семіотичних кодів, які мають бути прочитані незалежно один від одного, оскільки вони формують значення та створюють вплив твору: мова, звук, декорації, одяг, жести, образи, кадри, монтаж і загальні конвенції, наприклад, діють як окремі коди, що формують твір; 2) персонажів, сюжету, діалогів та образів, що складають поверхню твору та є чітко помітними, тобто їхнє безпосереднє денотативне значення, яке на відміну від підтексту твору є передбачуваним, адже перебуває під поверхнею твору [66]. Так, кінотекст – не лише кадри, себто фотографічна складова фільму, але й усе те, що наповнює кадр.

Найближчим до нашого розуміння значення *subtext* є «значення або ідеї, які знаходяться під поверхневим текстом (тобто під мовою, сюжетом, персонажами й образами) літературного твору, драми чи фільму. Підтекст є імпліцитним і неявним, він додає твору глибини й резонансу» [66, с. 362], а також уточнення, що «підтекст – це важливий вимір екранних історій і завжди пов'язаний із персонажем» [45, с. 200]. Л. Сегер до цього додає дуже важливий режисерський

аспект підтексту, а саме у вимірі акторського прояву: «він [підтекст – *уточнення наше* – Х. А.] може міститись у жестах, поведінці, діях, вербальних образах» [89, с. 4]. Таким чином, підтекст стає спорідненим з персонажем в кіно та надає можливість показу його характеру, внутрішнього світу.

Для того, аби не було складнощів із тим, про яке зі значень англійського терміну *subtext* йдеться, ми використовуватимемо для аналізу кіно слово «**субтекст**» як запропоновану у творчому проєкті категорію, що краще відповідає викладеній концепції.

Оскільки в роботі ми говоримо про підтекст (субтекст) як інструмент створення та передачі характеру персонажа, то необхідно так само розуміти, що мається на увазі під словом «характер». **Характер** – будь-хто з різних вигаданих людей, які з'являються у фільмі, включно з героями, героїнями, лиходіями, персонажами другого плану, а також другорядними й епізодичними ролями. І виконавець, і камера розвивають наше розуміння думок, почуттів і самої особистості персонажа [66].

Коли йдеться про характер, то у практиці театру й кіно визначається **мотив** героя. Мотив може бути на поверхні твору, в тексті, а може зчитуватися через підтекст. Це тема, ідея, об'єкт, фраза, музичний пасаж, композиційний ефект, кінематографічний прийом або колір, що повторюється впродовж усього твору, утворюючи певний візерунок, який нав'язується глядачеві у свідомості. Те, що постійно з'являється в такий спосіб, набуває символічного значення через особливу увагу до нього; його повторна поява стає стенографічним способом викликати у глядача певні ідеї й емоції. Поняття мотиву часто пов'язане з лейтмотивами. У всіх видах мистецтва мотив надає твору єдності та цілісності, а також символічного значення повторюваному елементу [66].

Характер – це нитка між глядачем та розповіддю і «є основним засобом, за допомогою якого глядачі можуть відчувати історію. Вони будуть залучені в історію

тією мірою, якою ідентифікують себе з персонажем і його дилемою» [45, с. 4]. Він може бути активним і, навпаки, пасивним. У першому варіанті характер активно ініціює дію, а у другому характер «випадково втягнутий у подію» [45, с. 20].

Як наслідок, виділяють **внутрішню дію** й **зовнішню дію** персонажа. Кінознавці Девід Говард і Едвард Маблі називають це «об'єктивною» та «суб'єктивною» драмою. «Використання жорстокої зброї та бойових мистецтв, фізичні напади, величезна кількість готівки, зваблива жінка, котра проноситься повз юрбу юнаків, які тупцюють на розі, помпезність та обставини коронації – усе це об'єктивно драматичні події. Тобто їхній драматичний вплив не залежить особливо від того, наскільки ми знаємо і переймаємося долею персонажів, про яких ідеться» [60, с. 32]. Суб'єктивна ж драма внутрішня, інакше кажучи, відбувається всередині персонажа. Вона можлива тоді, коли глядач уже «щось знає про персонажів і переймається тим, що відбувається з ними» [60, с. 32]. Тобто така драма залежить від знань глядача про героя, наявності його емпатії та співучасті. Внутрішня драма межує із **внутрішнім конфліктом** персонажа. Себто з його внутрішньою боротьбою із самим собою, «духовною боротьбою» (15, с. 232). Отож персонаж у фільмі діє, але його зміна відбувається всередині, а не в зовнішніх обставинах.

Особливо це притаманно для **характероцентричних фільмів (character driven films)**, у яких розуміння людини на екрані є головним змістом. Американський кінодраматург, автор книги «Написання характероцентричних сценаріїв» Ендрю Хортон виділяє 5 основних особливостей написання характероцентричних сценаріїв, а саме:

1) зображення персонажів не як статичний стан буття, а як динамічний процес становлення;

2) герої зіштовхуються зі складними і часто суперечливими виборами, що стосуються моральних принципів;

3) такі сценарії, як правило, порушують одне або декілька золотих правил голлівудської моделі написання сценаріїв;

4) на життя персонажів мають сильний вплив їхні основні риси характеру й досвід, які як глядачі, так і самі персонажі можуть не усвідомлювати або не розуміти;

5) такий сценарій допускає, що за основними рисами характеру й досвідом існує таємниця та сфера невирішеного – та область, яку ми не можемо повністю пізнати, зрозуміти, охопити [57, с. 4–11].

Як зазначає Л. Сегер: «Більшість сюжетів відносно прості, їх можна переповісти декількома словами. <...> Сюжет ускладнюється завдяки впливу на нього героїв фільму» [15, с. 221]. Інакше кажучи, герой наповнює фільм змістом. Зазвичай у характероцентричних фільмах відсутній класичний герой американського кіно, який мотивований своїм яскравим бажанням і «ладен пройти пів світу задля його втілення» [15, с. 221]. Їхній герой більше незрозумілий, складний, змушує глядача самого додумувати мотиви, що рухають персонажем, і сам фільм «прагне до більш довгих сцен та повільнішого темпу, аніж сюжетоцентричні фільми» [57, с. 99].

На протиположність характероцентричним фільмам існують так звані **сюжетоцентричні (plot driven film)**, тобто ті, які орієнтовані на розвиток сюжетно-лінійної композиції й основної інтриги фільму. Такі фільми – «основна причина голлівудського інтернаціонального успіху» [45, с. 63]. Як уже було зазначено вище, їхня головна ознака – активний герой з яскравою метою та сюжетно-лінійна трьохактна структура, що «будується так, щоб протистояти меті головного героя. Якщо це протистояння вдало структуроване, сюжет повинен максимізувати конфлікт, що слугуватиме основним викликом, який головний

герой буде змушений подолати» [45, с. 63]. Здебільшого це продюсерське масове кіно, завдання якого залучити якомога більшу кількість глядачів.

Підсумовуючи, варто зазначити, що підтекст як інструмент конструювання та прояву характеру притаманний більшою мірою характероцентричному кіно, однак існують винятки: наприклад, фільми С. Спілберга чи Л. Бессона, що попри сюжетоцентричність, створюють сильні характери завдяки інструменту «підтекст».

1.3. Підтекст в історії драматургії

Сучасне театральне поняття «підтекст» з'явилося лише у кінці XVII – на початку XIX ст. До того часу його використовували в буквальному значенні: «текст, що з'являється під іншим текстом на сторінці» [80]. Враховуючи, що поняття виникло найперше в театральному середовищі, вирізняють дві причини його появи:

- 1) нова драматургія;
- 2) новий акторський метод існування [42, с. 73].

Водночас перша причина є умовою виникнення другої, звідки можна припустити відсутність існування підтексту в драматургії раніше. Попри це, значення підтексту залежить від дискурсу, в якому він використовується. Так, у театральному дискурсі це приховане значення репліки, коли говориться одне, а мається на увазі інше.

До того ж у теорії драматургії значення підтексту відрізняється, адже йдеться не про конкретну репліку, а про мову персонажа та його дію. Саме тому час появи підтексту залежить від того, чи присутній він у драматургії безпосередньо, чи ні. Так, у 1896 році бельгійський письменник та драматург Моріс Метерлінк у статті «Трагедія кожного дня» стверджує, що в

давньогрецьких трагедіях слова «супроводжують і пояснюють дію» [71, с. 46]. Тобто виконують функціональний характер передачі фабули трагедії й зовнішньої дії персонажа. У творчій складовій ми ілюструємо це на прикладі трагедії Евріпіда «Медея», взявши сцену діалогу Медеї і Креонта. У його основі спроба Медеї домогтися розуміння Креонта й випросити собі ще час перед вигнанням з Коринфа:

КРЕОНТ

Йди геть, шалена, й від журби звільни мене.

МЕДЕЯ

Моя журба – що й не знайти вже більшої.

КРЕОНТ

Діждешся ти, що слуги випхнуть силою.

МЕДЕЯ

Та ні, Креонте, я тебе проситиму...

КРЕОНТ

О, як мені ти, жінко, та й набридла вже!

МЕДЕЯ

Я йти готова. Не про те благаю я.

Навмисно прямий діалог, легкий для сприйняття та підкреслено драматичний. Нічого більше, жодних натяків на наявність або на необхідність підтексту. Один із акторських тренінгів пропонує сказати «добрий день» так, щоб образити партнера, а потім сказати «собака» в такий спосіб, аби виразити вищий ступінь похвали [51, с. 181]. Отож, закласти театральний підтекст можна в будь-яку репліку, але сама здатність або необхідність для персонажа користуватися таким словесним інструментарієм – це вже ознака характеру, психології персонажа, а для давньогрецького театру психологія абсолютно не притаманна [11, с. 232]. Автор (він же режисер) не потребував жодних ознак підтексту, тому актори діяли прямим текстом. Написане і є змістом репліки. Саме цим написаним

змістом у кожній конкретній ситуації персонаж діяв (впливав) на свого партнера або супротивника:

КРЕОНТ

Чого ж ти хочеш? Чом не відстаєш ніяк?

МЕДЕЯ

Дозволь мені лиш днину тут зостатися, –
 Ще не збагну я, де ж мені подітися
 Й притулок дітям де знайти, бо батько вже
 За них не потурбується. То зглянься ж бо
 На бідолашних. Тож і в тебе діти є,
 Невже ж ти й до сиріток не зласкавишся?
 Вигнання не страшить мене, – як плачу я,
 То тільки над гіркими їх нещастями.

Діалог напружений, але абсолютно однозначний у своїй простоті. Запитання Креонта чітко сформульовані, а Медея так само прямо відповідає, не уникаючи запитань, не намагаючись перевести розмову на інше: запитання – відповідь. Сучасний читач може побачити у словах Медеї хитрість, якою вона намагається маніпулювати Креонтом, використовуючи аргумент про дітей. Проте, як ми зазначали вище, таке трактування було неможливе, адже знаходиться в підтексті й має бути адекватно виконане актором.

Для позначення протилежного до попереднього діалогу М. Метерлінк використовує термін «вторинного діалогу»: «Поруч із необхідним діалогом ви майже завжди знайдете інший діалог, який здається зайвим; але уважно придивіться до нього, і ви зрозумієте, що це єдиний діалог, який душа може слухати глибоко, бо тільки тут до неї звертаються» [71, с. 47]. Як приклад «вторинного діалогу» М. Метерлінк наводить драму Генріха Ібсена «Будівничий Сольнес»: «Їхня розмова не схожа ні на що, що ми коли-небудь чули, оскільки

поет намагався поєднати в одному висловлюванні як внутрішній, так і зовнішній діалог» [71, с. 47]. На противагу п'єсі Г. Ібсена, М. Метерлінк розглядає «Отелло» Вільяма Шекспіра, в якому всі слова підпорядковані дії пристрастей. Тобто «вторинний діалог» з'являється лише там, де є внутрішня дія й бажання автора за нею стежити. Образу Отелло М. Метерлінк протиставляє образ Гамлета: «Я захоплююся Отелло, але він не здається мені таким, що живе благородним повсякденним життям Гамлета, який має час на життя, оскільки він не діє» [71, с. 58]. Дослідник творчості М. Метерлінка С. Палеске з Університету Маямі стверджує, що мета «вторинного діалогу» – дати вираз «підсвідомим значенням певних фраз, обертонам, конотаціям» [81, с. 503]. Як наслідок, дослідник зазначає, що «важливим є не те значення, яке вкладене у слова, а те, що залишається невисловленим у реченні» [81, с. 503], в такий спосіб прирівнюючи «вторинний діалог» до поняття «підтекст». Отож, за М. Метерлінком, у драмах В. Шекспіра, зокрема в «Гамлеті», підтекст присутній. Зауважимо, що в цьому разі йдеться не про підтекст як те, що може вкласти актор і зіграти на сцені, а те, в якій формі сам діалог записаний, себто, як він потенційно може проявитись у читацькій свідомості.

На противагу думці М. Метерлінка, театральний режисер Білл Александер у своїй праці «Досліджуємо Шекспіра» пише, що головним правилом шекспірівських текстів є те, що для героїв п'єс «думати і говорити – це те саме» [36, с. 52]. Режисер виводить поняття «підтексту» як думок, які лежать під текстом, але не виражені безпосередньо словами. Інакше кажучи, за умови правильної режисерської інтерпретації ці слова певним способом передають справжні наміри мовця, але водночас режисер доводить, що така манера говорити пов'язана з дуже сучасним мисленням і способом самовираження, який насправді не існував у ранньомодерному письмі чи навіть мисленні. У В. Шекспіра персонажі зазвичай використовують мову, щоб сказати саме те, що вони мають

на увазі, з такою деталізацією і точністю, наскільки дозволяє їхнє володіння словом. Тобто коли у трагедії «Отелло» Яго вводить головного героя в оману щодо стосунків Касіо і Дездемони, він бреше, але «це не підтекст, це чистий обман, до якого він вдається» [36, с. 53]. Своєрідний підтекст присутній у ситуаціях, пов'язаних із перевдяганням, як, наприклад, у п'єсі «Дванадцята ніч», де Віола «від природи чесна людина, але переодягнена в хлопчика і, відповідно, обманує всіх, кого зустрічає, змушена давати обхідні й ухильні відповіді на прямі та прості запитання. Прикидатись кимось іншим або вірити в те, в що не віриш, як у випадку з Яго та Віолою, є єдиним типом підтексту в будь-якій із п'єс Шекспіра» [36, с. 53].

Подібну думку знаходимо в англійського режисера Гордона Крейга: «У Шекспіра немає почуттів чи настроїв, які слід читати між рядками. Він занадто ясний. У сучасних п'єсах настроїв зазвичай створюється не так самими словами, як тим, що лежить між рядками, але в Шекспіра він створюється насамперед власне словами» [42, с. 73].

У літературознавчому дискурсі підтекст розглядається також як символічний зміст написаного, а тому науковці наполягають на протилежній думці, а саме, що підтекст існував щонайменше ще з часів античної літератури [2, с. 115]. Так, трагедія Софокла «Цар Едіп» у підтексті оповідає про важливість розуміння та прийняття власної долі. Тобто підтекст у цьому разі є вираженням змісту твору, відповіддю на запитання: «Про що?» Крізь цю призму дослідники й шекспірознавці Лорелай Седерштрот [44] та Джон Рассел Браун [42, с. 72–91] доводять наявність підтексту у В. Шекспіра. Підтекст – прихований зміст його драматургії на основі слів та образів, що повторюються, і за наявності читацького трактування репліки (себто актори виступають у ролі режисера), що створює глибину підтексту в характері.

Ми дотримуємося думки, що текст В. Шекспіра сам собою написаний у такий спосіб, що не потребує акторського підтексту, але підтекст (тобто трактування) виникає у сприйнятті читача чи режисера. В. Шекспір орієнтувався на систему символів популярної серед міського населення середньовічної містерії, яка була закладена у свідомості глядачів, виконуючи функцію підтексту, інакше кажучи, алегорій на конкретні історичні події й постаті. Драматичний твір не існує як надруковані на папері слова, читач завжди уявляє його як дію, як «картинку». Тоді підтекст – це не унікальність трактування актора й режисера. Це механізм взаємодії реципієнта із драматичним матеріалом.

Особливо це помітно під час режисерського аналізу персонажа Озріка з «Гамлета». Б. Александр підкреслює, що «ніколи не знаєш, чи він надзвичайно зарозумілий, чи жалюгідно знервований. Залежно від того, як він грає, ви можете відчувати до нього відразу або щирий жаль. Але головне, що ви не можете зрозуміти з тексту, ввічливий він або грубий» [36, с. 57]. Тобто у словах немає жодної інформації про те, що це за людина та як вона говорить свою репліку. Що справедливо й для персонажа Гробокопа з тої самої трагедії, адже читачеві теж про нього нічого невідомо, є лише його репліки, з яких можна домислити, що за людина перед нами:

1-Й ГРОВОКОП

Ви як не крутіться круг неї, а все ж вона не ваша.

А мене хоч і скрутило, та однак вона моя.

ГАМЛЕТ

Крути, та не перекрути. Як же вона твоя, коли вона на мертвого, а не на живого? Ти, бачу, чистий крутій.

1-Й ГРОВОКОП

Крутня – для живих, пане. Вона й вас може обкрутити.

В. Шекспір використовував прозу, аби підкреслити низький клас персонажа, себто зобразити людину, котра не володіє красномовністю й грамотністю. Але діалог із Гробокопом аж ніяк не назвеш «не красномовним», а радше навпаки. Інколи цього персонажа навіть величають Гробокопом з університетською освітою. Тобто текст сконструйований так, аби читач додумав, яка це людина, чому вона така та яке в неї минуле. Варто наголосити, що це особливість саме драматургії, адже у прозі автор би своїми ремарками замінив читацьку уяву й підтексти. Прозаїк пояснив би, з якою інтонацією, з якими емоціями говорять персонажі ті чи інші слова, але у драматичному творі ремарок нема. Тому підтекст зумовлений власним читацьким сприйняттям драматичного тексту.

Висновки до розділу I

Під час огляду поняття «підтекст» виявлено велику кількість його інтерпретацій залежно від дискурсу. Заявлено про неможливість визначення конкретного часу появи підтексту, адже використання одного його визначення суперечить іншому, а тому виникає дискусія в науковому колі. Проілюстровано порівняння конотацій поняття «підтекст» у театрі з погляду режисера, актора й драматурга, а також літературознавців.

Так, висвітлено, що театральний підтекст став можливим лише за умови появи специфічного акторського існування. Але під час аналізу драматургії В. Шекспіра, Евріпіда й Г. Ібсена показано, що підтекст може бути закладений автором і відтворений глядацькою інтерпретацією твору. Отже, театральне поняття «підтекст» може виступати в ролі режисерського чи акторського інструменту або як глядацьке трактування художнього твору.

Розглянуто також змісти підтекстів у творах В. Шекспіра й Евріпіда з погляду літературознавців, які вважають підтекст не акторським інструментом чи прихованим змістом репліки, а алегорією або символічним змістом твору.

Виявлено специфічну конотацію «підтексту», запропоновану дослідницею кіно Л. Сегер, у кінематографічному аспекті, а саме «субтекст» як інструмент режисера-автора для прояву характеру персонажа.

РОЗДІЛ II. ПІДТЕКСТ ЯК ЗМІСТОВНИЙ ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

2.1. Значення підтексту в різних видах дотичної до кіно мистецької діяльності

Підтекст займає важливе місце в роботах літературознавців як об'єкт осмислення й інтерпретації змісту літературного твору. Втім, кожен дослідник розглядає підтекст у різних площинах його локалізації: діалог, метафори й алегорії, «прихований зміст» та езопова мова. Останній приклад локалізації особливо часто зустрічається в літературі тоталітарних режимів, де критика самого режиму була можлива лише в разі обходу цензури завдяки системі шифрів й образів, за якими прочитується власне політична позиція автора та його ставлення до режиму. Тобто це розуміння підтексту як «художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, окрім власного, має значення зумисне прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називається, але має на увазі й суттєво переоцінює зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі» [2, с. 112].

Прикладом такого підтексту може слугувати «Мишоловка» в п'єсі «Гамлет» Вільяма Шекспіра, де в непрямій формі Гамлет перевіряє Клавдія, екзамнуючи його на зчитування підтексту, що його заклав принц. Себто такий підтекст можна назвати авторським навмисним приховуванням змісту. До того ж варто наголосити на особливій семіотичній схемі передачі цього типу підтексту, а саме: «адресант – повідомлення – адресат», де адресант надсилає повідомлення як символ, який має зчитати адресат, аби повністю отримати вичерпну інформацію. Семіотик Умберто Еко вважав, що для організації тексту автор

мусить спиратися на низку кодів, які збагачують і надають певного змісту висловлюванням. «Щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен розуміти, що ансамбль кодів, на які він покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачати зразок можливого читача, здатного інтерпретаційно трактувати висловлення так само, як генеративно трактує їх автор» [6, с. 10–11]. Саме цим і перевіряв батьків Гамлет, тобто якщо його «код» зчитується Клавдієм і Гертрудою, то значить, убивць знайдено.

Також інколи під підтекстом мається на увазі зміст літературного твору на підставі того, що «цей зміст не декларується прямо, а отже, до певної міри є прихованим, неявленим» [2, с. 112]. Наприклад, у творі переданий опис природи, що виражає переживання людини. Хоча таке розуміння й перегукується з означенням алегорії, проте в цьому разі йдеться не про окремий епізод чи подію, а про загальний символічний зміст цілого твору. Тоді підтекст на відміну від алегорії або символу не є чітко означеним у тексті, а розмитий і не підлягає однозначному трактуванню.

Це розуміння знаходить продовження в аналізі філософа Мераба Мамардашвілі роману Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу». Теоретик визначає жанр твору як «роман мотиву», наголошуючи, що він розглядає мотив не у психологічному розумінні причини певного вчинку, а в музичному [100, с. 22]. Мається на увазі мелодія чи тема, що пронизує ціле тіло композиції, повторюється в ній і локалізує в собі певний зміст. Унаслідок цього аналіз мотиву є змістом взаємодії з твором, а значить, останній є інструментом, завдяки якому реципієнт взаємодіє з мотивом. Філософ пропонує розуміння тексту «як органа», завдяки якому можливо побачити й вивести закон будови світу та свідомості. Він порівнює текст із натюрмортом П. Сезанна, який не зображає фотографічно достовірні яблука, а видозмінює їх, передає у

суб'єктивний спосіб в такій мірі, аби у реципієнта була можливість зчитати за допомогою видозміненої форми те, що він не помітив би у фотографічно-достовірному зображенні. [100, с. 45]. Мотив у розумінні М. Мамардашвілі можна порівняти із підтекстом твору, тобто його внутрішнім змістом. Таким чином можливість зчитування мотиву можлива лише за умови особливої форми власне тексту.

Інше бачення підтексту представлено у «принципі айсберга», або «теорії упущення», що була запропонована американським письменником Ернестом Гемінгвеем. Особливістю цієї теорії є вибір того, що упускається. Окрім вищезгаданого символічного значення твору, з тексту зникають важливі подробиці й інформація про героїв, обставини їхнього життя та стосунки. Водночас найголовнішим елементом, який відсутній, стає мотив героя – читач не розуміє, чому і для чого персонаж робить певні вчинки. Е. Гемінгвей писав: «Можу сказати, що я завжди намагаюся писати за «принципом айсберга». Ви можете пропустити що завгодно з того, що знаєте, і від цього ваш айсберг стане лише міцнішим. Ваші знання залишаються в підводній його частині» [56, с. 183]. Водночас якщо прозаїк знає достатньо про те, про що пише, він може опустити те, що йому відомо, і читач відчує ці речі так само сильно, як якщо б автор їх виклав напряду. Особливість таких творів, зазначає Е. Гемінгвей, виражається в тому, що лише одна восьма частина інформації про героїв донесена буквально та прямо, а решта знаходиться під водою [56, с. 183]. Але знову ж таки наголосимо, що «те, що знаходиться під водою» – це не лише художній зміст літературного твору, але й конкретні дані про персонажів. Такий прийом можна сплутати з «недостовірним оповідачем», що за словами використовує наративний метод «підпільної комунікації» з читачем [37, с. 394], але у «принципі айсберга» автор не ставить на меті викривити реальність, а навпаки, він розказує її достовірно й чесно, але лише не з усіма подробицями. Іншими словами, самому автору

достеменно відомі всі ці упущенні подробиці, в інакшому разі «письменник, який опускає речі, бо не знає їх, лише робить порожнечі у своєму творі» [56, с. 183].

Як зауважує українська дослідниця Н. Тимків, «для того, щоб реципієнт задіяв усі свої інтуїтивні можливості для виявлення і розуміння підтексту, автор будує художній текст так, щоб відповіді на поставлені запитання можна було знайти лише у підтекстових структурах» [23, с. 122]. Тобто для такого підтексту адресант створює повідомлення таким способом, аби адресат у результаті взаємодії з повідомленням не володів би повноцінно тією інформацією, що закладалась, але водночас останній виступав би в ролі співтворця повідомлення, доповнюючи те, що в ньому не згадано. Окрім Е. Гемінгвея, такі автори, як Дж. Д. Селінджер, З. Ленц, В. Фолкнер, Л. Фукс, також активно використовували «принцип айсберга». З усіх відомих засобів творення підтексту «діалог як форма тексту найкраще відповідає меті створити приховані смисли, тому що його учасники часто добре знають один одного, а значить, можуть свідомо й несвідомо пропускати певні зрозумілі для них смисли – але аж ніяк не для читача!» [23, с. 123] Водночас автори часто оперують незакінченими репліками, що потребують не лише читацького зусилля для їхнього логічного завершення, але й дофантазування того, що знаходиться «під» цією реплікою, тобто під вершиною айсберга. Досліджуючи проблему виражальних засобів підтексту, український дослідник В. Шиприкевич наголошує на стилістичному характері вираження авторського підтексту, який «об'єктивується через авторські та читацькі асоціації» [27, с. 15].

Можна сказати, що такий підтекст є частиною авторської позиції, де головне – те, що прямолінійно не висловлено. Обумовлюється договір між автором і читачем, коли останній стає активним співавтором історії, адже без його залученості зміст твору залишається незрозумілим. І твір за «принципом айсберга» варто віднести до «закритої структури», за класифікацією

Умберто Еко. Тобто такої структури, реципієнти якої можуть «вільно та по-різному інтерпретуватися». Водночас «"оригінальний" (тобто "вихідний") текст виступає як пластичний, мінливий тип» [6, с. 3]. Дедалі частіше дослідники підтексту наполягають на тому, що власне реципієнт є творцем підтексту [25, с. 385]. Заразом це поняття кореспондується з «письменницьким текстом» Ролана Барта [31, с. 129], що таким способом окреслював тексти, в яких неможлива пасивна роль власне реципієнта – читача.

Тому в літературознавчому дискурсі виникає запитання: чи свідомо автор закладає підтекст у свій твір. Однозначної відповіді немає: одні дослідники стверджують, що автор створює підтекст свідомо, інші ж «схильні думати, що приховані смисли можуть виникати інтуїтивно, тобто підсвідомо» [25, с. 386]. У межах нашого дослідження ми розглядаємо всі твори як осмислений авторський вибір використання того чи іншого інструментарію.

Джером Д. Селінджер заборонив у будь-якому вигляді екранізувати свої твори [41]. Цей факт цікавий не із психологічного чи історичного погляду, а власне як розуміння того, як сам автор уявляв взаємодію з літературою, адже під час читання його оповідань реципієнт не отримує жодної прямолінійної інформації про те, що за людина перед ним, звідки вона, який має соціальний статус, бекграунд і, найголовніше, який мотив її вчинків. Водночас Дж. Д. Селінджер пише в такий спосіб, аби натякати на відповіді, змушуючи читача домислювати їх під час читання. На цьому наголошує й українська дослідниця Марина Тарнавська, розглядаючи підтекст в оповіданнях Джерома Д. Селінджера, зокрема в новелі «Добре ловиться рибка-бананка» [21]. Натомість екранізація є виявом особистої уяви режисера, тобто його трактування написаного автором тексту та візуалізації. Після взаємодії з такою конкретизацією дуже складно від неї відректися. Так, наприклад, неможливо уявити собі, читаючи «Гаррі Поттера» когось, окрім Деніела Редкліффа, як

втілення персонажа Гаррі. Екранізація якоюсь мірою монополізує право на глядацьку й читацьку уяву. А коли твори Дж. Д. Селінджера є прикладом «закритої структури» (за У. Еко), і читач є співавтором історій, то кожен може побачити абсолютно індивідуальний зміст і розуміння тексту. Тому будь-яка екранізація нівелює ефект «закритої структури».

Варто додати, що в дискурсі навколо підтексту в науковців виникає запитання, чи є підтекст самодостатнім. Дослідник літератури О. Галич вважає, що ні, адже самодостатнім є лише носій власне буквального змісту, а підтекст як художній образ за своєю суттю таким не може бути [2, с. 104]. Але якщо це справедливо для розуміння підтексту як змістового образу твору, то ми сумніваємося в однозначності цього твердження щодо творів із «закритою структурою».

Підсумовуючи, виділимо серед великої кількості значень підтексту у літературознавстві найголовніші:

- 1) підтекст як езопова мова;
- 2) підтекст як символічний зміст твору;
- 3) підтекст як те, що свідомо опущено автором і має домислитися реципієнтом.

Музичний підтекст у деяких своїх проявах межує з інтерпретацією музичного твору й актуалізується лише в момент його реалізації. Як наслідок, підтекст проявляється в нижче наведених формах:

- 1) Внутрішній, прихований зміст композиції, закладений автором, тобто пошук мотиву, повторень і смислових акцентів, що натякають на підтекст у творі. Такий прояв підтексту схожий на «художній образ», що був розглянутий вище на прикладі літератури. Українська дослідниця підтексту в музиці Надія Зеленіна наголошує на важливості розуміння контексту створення музичного твору задля точного прочитання його підтексту [7, с. 7]. Так,

дослідниця виокремлює декілька факторів, що впливають на розуміння підтексту музичного твору:

- біографічний фактор;
- суспільно-музична ситуація під час написання (від призначення твору конкретному виконавцю до “музичної моди” даного хронотопу як історичного часу та місця реалізації твору);
- над-надзавдання автора;
- умови сприйняття твору [7, с. 11].

Отож, до того, як «текст став текстом матеріального світу, знаходячись ще у свідомості свого творця, він (текст) вступає у взаємодію з тим контекстом, в якому діє композитор» [7, с. 13]. Сіглінд Брун аналізує музичні твори на основі композицій О. Мессіана, М. Ж. Равеля та К. Дебюссі й використовує німецьке поняття *bildengedicht* (укр. візуальна поема) [43, с. 16]. Автор пропонує три репрезентативні умови для аналізу музики:

- вербальні підказки композитора;
- музичний і вербальний текст із цитатами й алюзіями;
- «зображення» та «символи» власне музичної структури [43, с. 8].

Тобто в музиці сам текст розглядається як передумова для створення підтексту.

2) Також підтекст у музичному творі тлумачиться як інструмент виконавця, котрий взаємодіє з першотвором. Ізраїльський диригент і піаніст Даніель Баренбойм вважає, що «інтерпретація музичного тексту створює підтекст, який розвиває, обґрунтовує, варіює і протиставляє власне текст» [30, с. 43]. Музикант зауважує, що підтекст закладений у партитурі і сам собою є безмежним, «він є результатом діалогу між виконавцем і партитурою, а його багатство визначається допитливістю виконавця» [30, с. 43]. Отож, на думку Д. Баренбойма, завдання музиканта-виконавця полягає не у вираженні чи

інтерпретації музики як такої, а у прагненні стати її частиною. Піаніст Генрі Крамер в аналізі композиції *Wanderer fantasy* Ф. Шуберта інтерпретує поєднання акордів та їхню взаємодію як підтекст, що має в собі емоційний стан автора, його внутрішнє розуміння й змісти [91].

3) Третьою формою прояву підтексту в музичному творі є контрапункт голосу й мелодії. Про такий вид підтексту, що нагадує радше театральну взаємодію актора з текстом, говорить Стівен Сондхайм [90]. Проте в цьому разі контрапункт, а також підтекст як його третій зміст закладені композитором у партитуру.

Підсумовуючи, варто наголосити, що підтекст у музиці, так само, як і в літературі, розглядається не лише як сприйняття іншого змісту у сформульованому тексті, але й як структура тексту сама собою, що акумулює в собі потенційний зміст, необхідний для інтерпретації реципієнтом літературного чи музичного твору.

2.2. Підтекст як складова кінотексту

Як зазначає семіотик У. Еко: «Всесвіт дії, яку зображує кіно, вже є всесвітом знаків» [47, с. 200]. Знаки складаються в кінотекст, що стає кінонарративом. У сучасному кінематографі кінонарратив одночасно поєднує в собі три типи оповіді: візуальну, словесну й музичну (звукову). У дослідженнях семіотиків Р. Барта, У. Еко й К. Метца кінотекст в основному розглядається як зображення, точніше фотографічна властивість знаку – ракурс, освітлення, крупність, монтажність і рух камери. У. Еко закликав до такого розуміння кіно, яке відходило б від параметрів слова, вважаючи семіотику «ані провінцією, ані побічним продуктом лінгвістики, і що дозволяло б зображенню стати основним фокусом дискусії» [48, с. 30].

Якщо зображення є знаком, тоді кожен кадр має своє семіотичне значення. До того ж деякі змісти існують в окремо взятих кадрах, а для інших необхідна об'єднана послідовність кадрів. Як наслідок, кінотекст можна розглядати водночас як дискретну систему, побудовану із знаків, і недискретну, в якій значення приписується безпосередньо до цілого тексту. Тобто кінотекст спілкується не одним голосом із глядачем, а є складним поліфонічним хором, де кожен голос окремо має власну мелодію та музичний хід і в контексті цілого набуває іншої смислової конотації.

Водночас К. Метц у своїй праці «Мова кіно» порушив питання щодо того, чи є кіно мовною системою. Теоретик дійшов висновку, що кіно є мовою, але не мовною системою, адже не має «подвійної артикуляції». «Кіно як таке не має нічого відповідного подвійній артикуляції вербальних мов», – зазначає К. Метц [76, с. 114]. Мається на увазі, що мовна система характеризується здатністю людини обирати ті чи інші слова зі «сховища мови», а слова складаються з менших одиниць – літер, але що буде їхнім еквівалентом у фільмі? Відповідь на це запитання дав режисер-практик П'єр Паоло Пазоліні, який як теоретик і художник щиро вірив, що кіно є «письмовою мовою реальності» [99], прямим записом реального світу, що, фіксуючи мову дії через зображення й звук, здатне виразити реальність так, як жоден інший засіб до нього. Саме життя, на думку П. П. Пазоліні, є безперервним, живим фільмом, і роль кіно полягає в тому, щоб відтворювати його, не імітуючи, а отже, зобов'язуючи нас «розширити наше поняття мови» [99]. Так, режисер вважає кожен жест, об'єкт чи елемент у кадрі одиницями всередині кадру, які можна назвати «подвійною артикуляцією» в кіно.

Поява підтексту взаємопов'язана з інтерпретацією, тобто залежить від суб'єктивного переживання реципієнта та його можливостей зчитування тих чи інакших знаків. Інтерпретація кінотексту ж створюється відповідно до закритості чи відкритості структури. Так, У. Еко вважав сагу про Джеймса Бонда прикладом

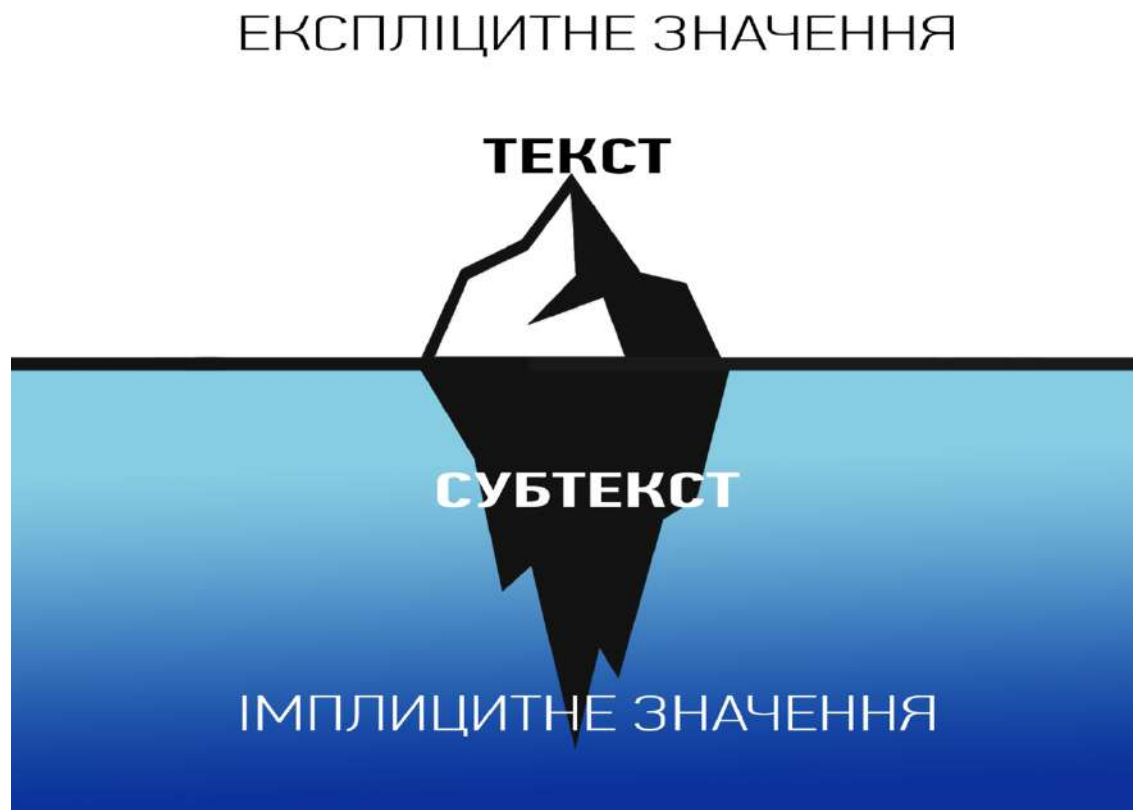
«закритого тексту» [6, с. 8], що веде глядача конкретним ланцюжком переживань і розумінь. Отже, кожен епізод фільму спонукає глядача саме до того сприйняття, яке буде виправдане подальшим продовженням історії. Зображення «закритих текстів» чисте від будь-яких асоціацій, в яких об'єкт зображення не означає нічого, окрім самого себе. Стіл є просто столом, а вулиця є просто вулицею. Себто об'єкти зображення існують на інформаційному рівні *комунікації*. Такі фільми розповідають події, а їхня *власне мова* не несе в собі змісту, а є лише інструментом для передачі інформації, існує лише як *signified* (укр. означуване). У «відкритих текстах» сама мова донесення стає додатковим носієм змісту, а саме *signifier* (англ. те, що означає) [76, с. 18]. Заразом з'являється простір для інтерпретації й пошуку підтекстуальних значень. Тобто підтекст розглядається як естетичний зміст тексту, як прихований ключ до розуміння сенсу історії, ніби інший рівень тексту, його непрямолінійне звучання.

Іншим значенням підтексту в кіно є його театральна традиція донесення прихованого змісту: коли мається на увазі одне, а промовляється інше. Значить, підтекст є частиною режисерського інструментарію й акторського виконання, адже, окрім того, що така репліка має бути написана, вона ще має бути зіграна й знята.

Л. Сегер у своїй книзі *Writing Subtext* [89] пропонує нове, третє, значення підтексту як форми прояву характеру персонажа. *Cinema d'auteur* і незалежне кіно виходить з того, що зміст історії несе характер [96, р. 301], а отже кожна сцена – це можливість про нього дізнатися. Формами показу характеру у класичній американській кінодраматургії є зовнішня дія й зміна впродовж розвитку сюжетно-лінійної композиції. Сценарист такого фільму «мусить шукати події, які визначають характер персонажа» [45, с. 212]. Однак у характероцентричних фільмах персонаж може бути пасивним, діяти внутрішньо й незважаючи на це, акумулювати в собі зміст фільму. Л. Сегер вважає підтекст

таким ефективним інструментом конструювання й показу характеру, де в тексті глядач зчитує одну інформацію про нього, а в підтексті – іншу. Отож, текст і підтекст є формами прояву характеру. Таке значення в подальшому розгляді буде називатися субтекстом задля зручності. Субтекст – це змістовні рівні, що збагачують текст. Авторка пропонує розглядати текст як верхівку айсберга, а субтекст – усе, що знаходиться під ним, що виринає й збагачує текст інформацією. Це імпліцитне значення, а не експліцитне [89, с. 2–3].

У нашому дослідженні текст, підтекст і субтекст буде розглядатись у вищеназваних значеннях.



Іл. №1. Ілюстрація взаємодії тексту й субтексту.

2.2.1. Театральний підтекст

Наративна стилістика викладу кінотексту у фільмах золотого періоду Голлівуду 30–60-х років ХХ ст. викристалізувалась у continuity editing (укр. послідовний монтаж) [39, с. 58], завданням якого було створити враження послідовності камерного показу подій, музичного оформлення, акторського рішення, головне правило якого бути «непомітним». Мається на увазі, що метою розкадровки в такій стилістиці є «аналіз подій відповідно до матеріальної чи драматичної логіки сцени. Саме ця логічність і робить глядацький аналіз непомітним, адже він приймає думку, яку йому пропонує режисер, бо вона обумовлена географією дії чи зміщенням центру драматичного зацікавлення» [32, с. 24]. Якби ця сцена була розіграна в театрі, то для глядачів вона б мала той самий зміст, інакше кажучи, погляд камери нічого не змінює в реальності. Такі фільми відносяться до «закритих текстів» (за У. Еко, коли глядача ведуть впродовж усієї історії, не залишаючи йому місця для власної інтерпретації).

Американське кіно від початку прагнуло бути зрозумілим і доступним, саме тому поява звуку була для нього випробовуванням, адже кіно зіштовхнулось із проблемою глядацького нерозуміння англомовних фільмів, наприклад, у Франції чи Німеччині. З огляду на це, фільми золотого періоду прагнули до конструювання зрозумілого кінотексту, з ясними й доступними знаками, де текст дорівнює тому, що глядач бачить і чує [39, с. 193]. По-перше, так кіноконвеєр у вигляді 800 фільмів на рік виконував завдання культивування масового глядацького кіно, що було проявом продюсерського інтересу й післявоєнної зовнішньої політики США, а по-друге, підтекст чи складні акторські й операторські рішення заважали «послідовності» [65, с. 52]. Усе конструювалося насамперед на рівні сценаріїв, які були plot centered (англ. сюжетоцентричні), а діалог використовувався задля оповіді того, що відбувається, або для з'ясування

стосунків чи жарту. Згодом французький кінокритик і режисер Франсуа Трюффо рецензував таке кіно як «кіно драматургів, де режисер просто розводить мізансцену» [98]. У цих фільмах глядач завжди у привілейованій позиції й знає набагато більше за персонажа [57, с. 40]. Тенденція до сюжетоцентричності залишається й у сучасних фільмах і книгах із кіносценаристики. «Базовий американський сценарій утримується незмінним з погляду структури та способу оповіді з 1917 року і до наших днів» [57, с. 92]. Так, «можливо, найбільш продаваним прикладом тексту, який підказав сотням тисяч кандидатів у сценаристи про необхідність дотримуватися структури сценарію, що базується на тісно сплетеному трьохактному оповіданні з переломними моментами на сторінках 30 і 90 та загальною кількістю 120 сторінок» [57, с. 92], є відома книга Сіда Філда «Сценарій: Основи сценарної майстерності» [49].

Підтекст у таких фільмах має театральну природу й розглядається як спосіб непрямого донесення діалогу. Так, класичним прикладом застосування підтексту є культова сцена фільму «Гільда» Чарльза Відора (1946), де героїня промовляє «я теж тебе ненавиджу, Джоні», але глядач розуміє, що в підтексті вона освідчується в коханні. Такий підтекст веде дію й розвиває інтригу фільму, тобто є зовнішньою дією персонажа, проте якщо глядач поставить собі запитання, чому Гільда не освідчилася в коханні прямо або що говорить про неї така репліка, то він, найімовірніше, не знайде відповіді. У книзі Сіда Філда характер існує лише для розвитку дії: «То що ж таке характер? Дія – це характер; людина – це те, що вона робить, а не те, що говорить. Фільм – це поведінка. Оскільки ми розповідаємо історію в картинках, ми повинні показати, як персонаж діє і реагує на інциденти й події, з якими він стикається і які долає (або не долає) протягом сюжетної лінії» [49, с. 66].



Лл. №2. Приклад підтексту у фільмі Чарльза Відора «Гільда», 1946 р.

Інший приклад канонічного застосування підтексту знаходимо у фільмі Джона Форда «Диліжанс» (1939), а саме у сцені, де Даллас виносить дитину місіс Люсі, і вони з «Кідом» обмінюються поглядами. Глядачеві натякають на зародження якоїсь симпатії між персонажами, що виражено тут не у словесній грі акторів, а у візуальній. Тобто акторське існування є частиною того, що транслює кінотекст, розвиток якого потім прямолінійно виражено в наступній сцені, де «Кід» освідчується Даллас у своїх почуттях до неї.

Тобто підтекст тут є конкретним режисерським й акторським інструментом вираження знаку, що семіотично проявляє однозначний зміст: наприклад, вони закохані одне в одного. Розшифрування підтексту працює на розвиток сюжетно-лінійної композиції, а не на розкриття характеру героїв, адже інтрига обертається навколо мелодраматичного конвенційного запитання: чи переможуть почуття, і «Кід» залишиться разом із коханою. Власне, «Кід» чи Даллас як характери не потрібні для відповіді на це запитання. Те, що чоловік говорить до дівчини

спочатку поглядом, а потім словами, не несе в собі конотацію його сором'язливості чи страху перед вираженням своїх почуттів. Масове глядацьке кіно розказує історії, в яких характер є засобом розповіді про боротьбу з конкретною проблемою, про зміну зовнішніх обставин, подолання перепон – на цьому й тримається інтрига «а чи вдасться?»

Ще одним прикладом подібного розуміння підтексту в кіно є фільм Вуді Аллена «Енні Голл» (1977), в якому яскраво ілюструється підтекст як внутрішній монолог персонажа. Тут підтекст теж працює задля розвитку сюжетно-лінійної композиції, в цьому разі хоча й авторської, але мелодрами. Йдеться про сцену на балконі, де комік Елві Сінгер (Вуді Аллен) та Енні Гол (Даян Кітон) обговорюють нісенітниці про картини Енні, а в підтексті намагаються залицятись одне до одного, що прямо прописано в субтитрах, які з'являються як ілюстрація їхніх думок у цій сцені.



Іл. №3. Передача внутрішнього монологу персонажів у фільмі «Енні Голл» Вуді Аллена, 1977 р.

Варто також виділити приклад використання театрального підтексту, який ілюструє підручник для режисерів «Режисер розказує історію» Б. Руні та М. Белі. У розділі про режисерську роботу з актором автори окремо оглядають специфіку взаємодії з дітьми. Так, вони пропонують використовувати такий підтекст, який очевидно не зчитається глядачами, але надасть репліці такого звучання, яке режисерові потрібне. Як приклад вони наводять ситуацію, коли для конкретної інтонації режисер може порівняти репліку з чимось із власного життя дитини або вікового досвіду, що вона може зрозуміти: «Коли ти просиш більше броколі в цій сцені, уяви, що вона схожа на нову ляльку, яку ти хочеш» [34, с. 169].

Водночас підтекст у голлівудському кіно також використовувався як можливість оминати Кодекс Гейза, що діяв з 1938 до 1968 року [39, с. 198]. Це був етичний кодекс, прийнятий Асоціацією виробників і прокатників фільмів, який створював цензуру на зображення навіть натяку на сексуальні збочення, насилля, критики в сторону політики чи релігії, ним було заборонене використання відвертих сцен і ненормативної лексики [67]. Але питання не лише в Кодексі Гейза, а й у загальному прагненні створювати доступне та зрозуміле кіно. Саме тому навіть після відміни Кодексу голлівудське кіно боялося складного, неоднозначного кінотексту, що доводить поява закадрового голосу у прокатній версії фільму Рідлі Скотта «Той, що біжить по лезу» (1984), на чому наголосили самі продюсери через хвилювання, що глядачу буде не зрозуміле кіно [88]. Іншим доказом є прокатна версія фільму «Одного разу в Америці» Серджо Леоне (1984), що спеціально була перемонтована у хронологічній послідовності подій, хоча це й суперечило замислу авторів [64].

У результаті для підтексту відводиться лише роль розвитку сюжетно-лінійної композиції, адже у сценарії «вирізають абсолютно все, що не важливе для розвитку історії далі» [57, с. 109]. Саме тому, якщо в американських підручниках із кінодраматургії й знаходимо якесь пояснення підтексту,

незважаючи на те, як він осмислений у парадигмі всієї моделі написання сюжетоцентричного сценарію, він лишається інструментом проведення дії: «Обережно відкриваючи глядачам ласі шматочки інформації, показуючи, що різні персонажі знають, чого не знають інші, спонукаючи нас бачити дію в комплексному світлі та ретельно обираючи спосіб подачі інформації на екрані – як для персонажів, так і для глядачів, – вправний сценарист може побудувати сцену, багату на підтекст. Це не тільки збагачує сцену й розкриває чимало нового про акторів і те, як вони грають, використовуючи власні знання, але й значно підвищує задоволення та участь глядачів у сюжеті» [60, с. 31].

Узагальнюючи, зауважимо, що пасивний масовий глядач є основною ціллю такого кінематографу, а саме тому створення неоднозначних підтекстів чи складних характерів є протилежним його меті. Хоча підтекст у таких фільмах і присутній, зазвичай він існує або в театральному значенні, або в абсолютно іншій іпостасі – як естетичний зміст твору.

2.2.2. Підтекст як прихований зміст

Підтекст у кінотексті також сприймається як другий шар тексту, його естетичне значення. Таке розуміння підтексту ілюструє цитата дослідників кіно М. Беллі та Б. Руні: «Можна сказати, що кожен сценарій можливо зобразити двічі: один раз для сюжету, а другий – для підтексту. Хороший сценарист додає сцені вимір, коли сюжет і підтекст відрізняються один від одного» [34, с. 11]. Тобто підтекст у цьому разі існує паралельно із сюжетом і є ніби його додатковим змістом.

Так, режисер Квентін Тарантіно описує підтекст як прихований зміст всієї кіноісторії [59]. Інакше кажучи, підтекст є загальною алегорією цілого твору. Наприклад, К. Тарантіно говорить про підтекст стосунків батька із сином на

основі свого фільму «Скажені пси» (1992), в якому йдеться про групу бандитів, що після невдалого пограбування збираються на складі й намагаються з'ясувати, хто з них зрадник. Тобто тут підтекст не є прямим змістом фабули, а радше постулюється як значення або ідея фільму. Кінознавець Девід Бордвелл теж використовує таке визначення підтексту: «Режисери намагаються спрямувати глядачів до імпліцитних значень, які іноді називають підтекстами. Роберт Земекіс описав свого "Форреста Гампа" як "фільм про скорботу". Режисер Грег Моттола описує розлуку друзів наприкінці "Суперперців" як таку, що має кілька можливих підтекстів: "Це гомосексуальна паніка або бравада, або всі ці відтінки того, через що проходять молоді чоловіки, намагаючись мати певний вигляд перед жінками й своїми однолітками"» [40, с. 59]. Себто йдеться про алегоричний зміст твору.

Філософ і культуролог Славој Жижек у фільмі «Кіногід збоченця» розглядає картини А. Гічкока та Д. Лінча як історію взаємодії з підсвідомістю [50]. Так, образ птахів у фільмі А. Гічкока «Птахи» (1963) є матеріальним проявом материнської фігури, яка заважає Мелані побудувати стосунки з Мітчем. Психоеаналітичний аналіз фільмів розглядає форму самого кінотвору, яка має власний сенс і метафори его, суперего й підсвідомого. Особливістю психоеаналітичного підходу є «питання в контексті не стільки семантики, денотативної чи конотативної, скільки прагматики, співвідношення тексту і реципієнта/глядача, суб'єкта... Чому ми дивимося кіно? Чому ми хочемо його дивитися? Що конституює насолоду від фільму? Чому, зрештою, кіно таке популярне? Психоеаналіз вводить у теорію кіно таку проблематику, як позиціонування глядача, ідентифікація, сон наяву, фантазування, сексуальність, фетишизм та багато інших, застосовуючи їх для пояснення позірно простого і самоочевидного процесу перегляду фільму» [1]. С. Жижек стверджує, що «мистецтво кіно полягає в тому, щоб породити бажання та взаємодіяти з ним,

грати, але водночас тримати бажання на безпечній відстані, приручати його, робити видимим» [50].

Підтекст може міститися й у жанрах. Л. Сегер пише, що «багато жанрів виражають підтекст, адже жанр й історія репрезентують набагато більше, ніж те, що видно на поверхні» [89, с. 129]. Так, у веселому мюзиклі «Чикаго» (реж. Роб Маршал, 2002) знаходиться прихована критика системи правосуддя, від якої можна відкупитись яскравим номером. Водночас у своєму розгляді фільму «Аватар» (реж. Джеймс Кемерон, 2009) Л. Сегер виокремлює метафору критики капіталізму та імперіалізму.

Досліджуючи наукові та кінознавчі розвідки щодо класичних фільмів жанру «нуар», ми знайшли інакшу конотацію підтексту: як частину візуальної складової фільму. Візуальний підтекст нуару виражає загальний настрій, пригнічену атмосферу, підкреслює ненадійність і таємничість світу [87]. Це показано у глибоких тінях, театральних-пафосних діалогах, в яких відчувається напружена атмосфера, і неоднозначному фіналі. Проте такий прийом навряд чи можливо назвати авторським, адже він повторюється від фільму до фільму, а тому є частиною жанрової конвенції.

Підтекст також виокремлюють як ознаку авторського тону, наприклад, під «поетичним підтекстом» мається на увазі поетизація й романтизація героїв. Найчастіше це використовується в епічних фільмах і бойовиках: «Попри всю жорстокість історії, центральний персонаж є достатньо моральним, щоб його позиція здавалася романтичною, старомодною й поетичною. Отже, центральний персонаж в епічному фільмі часто є надзвичайно привабливим» [45, с. 92]. Такий підтекст можна використати й щодо українського поетичного кіно, в якому всі персонажі є ніби архетипами, моделями себе, поетизованими або навіть міфологізованими. Це відображення «бажання митців передати елементи

народних легенд на рівні узагальнень і створити на їх основі прояв загальнолюдських драм» [53].

Водночас кінознавиця Ірина Зубавіна обґрунтовує взагалі можливість наявності підтекстуальних символів попри цензуру радянської системи: «Зазвичай дія іконічних, тобто зображальних, візуальних, знаків зводиться до виявлення означуваного за означником: «ікона» активізує у глядача певний образ пам'яті за принципом подібності. Зміна парадигми мислення в пострадянський період сприяла, зокрема, формуванню нової конвенційності. Оскільки в ситуації трансформації ідейно-політичних засад суспільства оновлені конвенції, тобто «домовленості», ще не встоялись, знаходячись у фазі становлення, кожен отримав право на власну інтерпретацію образної структури фільму. Ось чому знакові ряди (ікони, індекси і символи) твору одними глядачами зчитувались у кодах ледь не євангельської притчі, а іншими, навпаки, сприймалися у кардинально протилежному» [8, с. 44].

Наприкінці варто зазначити, що такий підтекст є не лише інструментом кінокритика чи кінознавця. Режисер теж є автором підтексту, і вибір камерної стилістики, конкретних кадрів може допомогти провести підтекст. Як влучно зазначають автори книги «Режисер оповідає історію»: «Інакше кажучи, я бачу сюжетні моменти, але що за цим стоїть? Що відчувають персонажі? Яка справжня історія? Це завжди робота режисера: знати підтекст кожної сцени. Тоді ви повинні знати, як проілюструвати цей підтекст» [34, с. 11].

Український режисер Юрій Іллєнко називає підтекстом «третій сенс» [10, с. 95]. Він вважав, що твір завжди щонайменше двозначний: «Його можна побачити в його зовнішній упаковці, тій, що як-то кажуть, сама «впадає у вічі», а можна (і треба) побачити у другому (і третьому) сенсі – в утаємниченому, ще кажуть – у підтексті, в справжньому, глибинному» [10, с. 95]. Водночас режисер наполягав на осмисленому пошуку знаків, які будуть не просто іменниками, а

трансцендентними іменниками, що працюють прямо із сприйняттям глядача та «в'ють гніздища підсвідомості» [10, с. 96]. Таким способом режисер наголошує на активній режисерській участі у створенні підтекстуальних знаків у фільмах, зокрема візуальних.

Отже, підтекст як естетичний зміст твору стосується безпосередньо мотивів, символів і теми фільму, проявляється через соціально-ідеологічний і структурно-комунікативний аналіз. Нерідко такий підтекст виникає як прихована критика політичного режиму, наприклад, українське поетичне кіно чи італійський неореалізм. Підтекст може бути алегоричним змістом фабули фільму, темою, яка розкривається на основі стосунків між героями, що висвітлюється завдяки психоаналітичному аналізу фільму.

2.2.3. Субтекст

Субтекстуальні форми прояву характеру з'явилися в кіно не одразу. Так, мала виникнути потреба до зображення складного й неоднозначного персонажа, а також глядацьке бажання осмислення такого героя, а не лише спостереження за його рухом до мети. У мистецькому проєкті ми аналізуємо кінотекст фільму Джона Форда «Диліжанс» (1939), де знакова система характерів є однозначною у сприйнятті: герой-банк'єр Генрі Гейтвуд (Бертон Черч'їлл), котрий проголошує лозунг «Америка для американців», є однозначним демагогом і боягузом. Так само і продавець віскі Семюель Пікок (Дональд Мік), який грає наляканого бентежного іпохондрика, або Місіс Люсі Мелорі (Луїза Платт) – дружина кавалерійського офіцера, котра проявляє свою надмірну вихованість. У фільмі не існує жодної сцени, що суперечить цьому розумінню персонажів або в якийсь спосіб його ускладнює. До того ж, враховуючи, що кінотекст за своєю природою насамперед візуальний, то сам знак персонажа – його зовнішність – у цьому

фільмі ніяк не суперечить вищезгаданому опису. Тут ми бачимо перший рівень знаків, так званий комунікаційний, і мається на увазі такий кінотекст, який повідомляє однозначну інформацію: дружина кавалерійського офіцера обов'язково стримана й норавлива, а іпохондрик – з наляканими очима. Але водночас для пошуку глибших сенсів немає простору.

Однак у фільмі присутні персонажі із внутрішнім конфліктом, які нібито створюють відчуття більш складних характерів, а тому, можливо, проявляють субтекстуальні форми. Наприклад, Генрі «Кід» Рінго (Джон Вейн) – ковбой-злочинець і герой-коханець; чи повія Даллас (Клер Тревор), яка є ліричною жінкою, здатною відчувати любов і бажання любити; або хмільний доктор, ветеран війни (Томас Мітчелл), який неочікувано демонструє хоробрість і людяність.

Для подальшого дослідження складності характеру цих персонажів звернімося до чеського фахівця з естетики мистецтва Яна Мукаржовського. Аналізуючи фільми Чарлі Чапліна, він зауважував, що в їхній основі лежить гра зі стійким уявленням про тип-маску Чарлі, яка постійно неочікувано проявляє себе. Так, у ситуації, де нібито Чарлі має повестися як дурень, він виявляється людяним і гордим, а тоді, коли від нього очікують поведінки джентльмена, герой, навпаки, чинить як нахабний крадій [77, с. 193]. Інакше кажучи, Чарлі постає або як «перевдягнутий» нахаба, або як «перевдягнутий» аристократ. Спостереження за цією зміною не вимагає від глядача якоїсь внутрішньої роботи й осмислення характеру Чарлі. Цікавість полягає в ситуації, в яку потрапить Чарлі, і як він незвичайно з неї виплутається.

Персонажі «Диліжансу» так само є «перевдягнутими»: Даллас перевдягнута лірична героїня, а «Кід» – добрий і люблячий романтик. Такий прояв характерів не потребує субтекстуальних форм і проводиться через

зовнішні дії персонажа впродовж розвитку історії. Саме тому в цьому фільмі, про що вже було зазначено вище, субтекст існує як театральний підтекст.



Лл. №4. Ілюстрація «перевдягнути героїв» з фільму «Диліжанс» Джона Форда, 1939 р.

Варто підкреслити те, що поява субтексту, а разом більш глибоких і складних характерів потребує іншого режисерського інструментарію, акторського виконання та нового глядача. Якщо порівняти «перевдягнуті» характери «Диліжанса» з Антуаном Дуанелем із фільму Франсуа Трюффо «400 ударів» (1959), то, на перший погляд, це та сама схема перевдягання: розбишака виявляється хорошим хлопцем. Однак така зміна та прояв характеру

не є його вичерпним змістом, бо у фільмі присутні сцени, в яких персонаж Антуана постає незрозумілим, неоднозначним і складним. Таке майже неможливо собі уявити в голлівудському кіно золотого періоду, адже воно суперечить концепції «непомітності» й сюжетоцентричності.

Автори книги «Інструменти сценарної майстерності» визначають дію 13-річного шибайголови Антуана Дуанеля як «пошук свого місця в житті» [60, с. 138]. За цим гарним формулюванням насправді стоїть питання, а точніше абсолютне нерозуміння у фільмі Ф. Трюффо сюжету, інтриги, ба більше, навіть мотиву персонажа. Це кіно сконструйоване за «принципом айсберга» Е. Гемінгвея, що спонукає глядача бути активним реципієнтом історії й самому її дофантазувати.

Е. Хортон у своїй праці «Написання характероцентричних сценаріїв» стверджує, що характер у кіно не є готовим продуктом, а радше процесом і дискурсом, «він ніколи не є завершеним, створеним, скоріше завжди проглядається в русі з конкретної перспективи» [57, с. 25]. Тобто можна стверджувати, що характер персонажа в кіно теж є частиною кінонарративу, тексту й водночас не є дискретним, а скоріше має розглядатися динамічно як складова цілого впродовж усієї історії.

Використовуючи таке формулювання характеру, образ Антуана Дуанеля створюється у фільмі з багатьох дрібних деталей, знаків «подвійної артикуляції»: актором, дрібною моторикою, словесною характеристикою, побутовою дією. Припустімо, що автор у цьому фільмі намагається розкрити характер протагоніста. Глядачеві одразу зрозуміло, що він суцільна шкода, ліній і розбишака. Також майже в кінці фільму стає відома біографія Антуана Дуанеля, що симетрична біографії Франсуа Трюффо: позашлюбна дитина, котра не знала свого справжнього батька [61]. У дитинстві мати спочатку віддала його до притулку, а згодом більшість часу Франсуа жив у бабусі. У 8 років він став знову

жити з матір'ю та вітчимою, чиє прізвище носив. Одразу як повернувся від бабусі, хлопець зрозумів, що мати його не любить – вона хотіла зробити аборт. Цю інформацію глядач дізнається в діалозі Антуана із психологом, вона зазначена в тексті, але це не вичерпує змісту фільму й розуміння героя. Для подальшого аналізу розглядатимуться субтекстуальні форми, тобто ті, що не несуть прямолінійної інформації (тексту). Аналізуючи прояв субтексту в кіно, Л. Сегер розглядає не лише слова, але й те, як вони промовляються чи, навпаки, замовчуються, мову тіла персонажа, жести й систему маленьких звичок [89, с. 33]. «Субтекст змушує нас ставити запитання "чому?"» [89, с. 85]. Наявність субтексту в історії перетворює глядача на детектива, що розшукує відповідь на це запитання, бо те, що на поверхні (текст), не є тим, що насправді відбувається.

Як приклад можна розглянути соло-сцени Антуана, його існування сам на сам, де глядачу показують його інакший прояв характеру, коли герою не треба перед кимось якось спеціально поводитися. Наприклад, після того, як на нього награв у школі вчитель, хлопець повертається додому й слухняно накриває на стіл. Ніхто його до цього не примушує. Це частина рутини. Такі дії Антуана на самоті можуть бути сприйняті лише як формальне зображення його фізичної дії й побуту, тобто не містити в собі жодного прихованого змісту. Однак, як стверджує Л. Сегер, характер персонажа проявляється не лише у виборі, але й у рутинних діях і його звичках [89, с. 90–93]. Така поведінка Антуана контрастує з тим зображенням бунтівника, якого глядач бачив у першій сцені в школі і виникає запитання: «Чому він так поводиться?»

У цій сцені глядач не одразу розуміє мотив Антуана, можливо, він хоче якось залагодити провину через шкільний інцидент. Згодом приходять мати й просить сходити по борошно, а після вечері батьки прохають сина викинути сміття – він усе робить без жодних проблем. Герой міг цього не робити, влаштувати скандал, однак він ставиться до прохань спокійно.

Л. Сегер зазначає, що субтекст проявляється у ставленні персонажа до чогось [89, с. 36]. Інакше кажучи, виникає розбіжність між тим, що глядач очікує від поведінки персонажа, і тим, що він, власне, робить. Антуан виражає своє ставлення до слів матері чи домашньої роботи, яке глядачу, як «детективу», треба розгадати, тобто відповісти на запитання: «А що це про нього говорить?» Варто також виокремити необов'язкову деталь брудної газетки у сцені виносу сміття, що лише підкреслює зусилля, які докладає Антуан.



Іл. №5. Антуан виносить сміття та накриває на стіл. «400 ударів» Франсуа Трюффо, 1959 р.

Ці фрагменти дії персонажа глядачеві показані «як є», без коментарів чи пояснення. Останній мусить сам інтерпретувати, що стоїть за цими діями й відповісти собі на запитання, чого насправді хоче Антуан.

В іншій сцені хлопець обманює батьків і шкільного вчителя та вирішує не повертатися додому. Його друг пропонує переночувати на закинутій газетній фабриці й зранку, попри отриману свободу, Антуан йде до школи. По дорозі до школи він умивається. Така деталь абсолютно зайва в масовому глядацькому кінематографі, тому що не розвиває сюжетно-лінійну композицію, проте у фільмі Ф. Трюффо вона заслужила на окрему сцену.



Іл. №6. Антуан умивається. «400 ударів» Франсуа Трюффо, 1959 р.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що соло-сцени Антуана субтекстуально зображають його як дитину, яка хоче батьківської любові й намагається отримати її своєю слухняністю. Ще одним доказом цього може бути прояв героя після того, як він побачив матір з іншим чоловіком, але не розповів про це батькові. Спочатку у глядача виникає відчуття, що його це навіть не турбує. Однак згодом, у сцені родинного походу в кінотеатр, коли всі справляють враження люблячої родини – автор показує нам абсолютно іншого Антуана. Він щасливий, його люблять. Це для нього не рутинна, бо таке трапляється дуже рідко, однак це те, чого він прагне – воно зчитується із субтексту. Рутинна проявляється згодом, у сцені, коли мати пізно вертається додому й свариться з батьком, а глядачу показують обличчя Антуана і те, як сильно хлопець хоче, аби батьки любили одне одного.

Іншим прикладом субтекстуальної форми є спальня Антуана. Родина живе бідно, що зчитується через домашню обстановку, зокрема, через те, що хлопець живе в коридорі. Це на поверхні, але в субтексті проявляється ставлення батьків до сина – він як собака, який спить окремо.

Особливість цього фільму полягає в тому, що без додаткового трактування його неможливо дивитись. І це приклад «відкритого тексту» (за У. Еко). Змістовний пласт «400 ударів» знаходиться не в прямолінійному та явному тексті, а в розумінні характеру, зміст якого в субтексті, що ніби «проростає» крізь текст.

Дослідники аспектів нестандартної кінодраматургії Кен Данцигер і Джеф Раш наполягають на тому, що субтекст завжди розвивається в тандемі з характером [45, с. 200]. Водночас субтекст не завжди обов'язковий, кіно може існувати й без нього, проте якщо автор хоче «розказати історію, що включає внутрішнє життя головного персонажа, у ній мусить бути субтекст» [45, с. 212]. Можна стверджувати, що субтекст синонімічний до підтексту в значенні змісту

твору, однак субтекст направлений на характер, розкриває його зміст, а не є фабульним чи символічним.

Сценарний гуру Р. Макі зауважує, що «світ персонажа можна уявити як серію концентричних кіл навколо ядра сирій ідентичності або усвідомлення; кіл, які позначають рівні конфлікту в житті персонажа» [75, с. 145]. Ці кола можна проявити через текст, тобто прямолінійно, а можна зобразити через субтекстуальні форми.

1. На *внутрішньому колі*, або *першому рівні*, є внутрішні конфлікти персонажа, що виникають через його природу: розум, тіло, емоції. Йдеться про стосунки персонажа із самим собою, конфлікти у вигляді «хочу, але не можна», або «хочу, але не можу». Р. Макі додає: «Коли, наприклад, персонаж робить якусь дію, його розум може відреагувати не так, як той очікує. Його думки можуть бути не такими швидкими, проникливими, дотепними, як він очікував. Або тіло зреагує не так, як він собі уявляв. Воно може бути недостатньо сильним чи спритним для виконання певного завдання. А ми всі знаємо, як нас зраджують емоції. Тож найближче коло антагонізму у світі персонажа – це його власне єство: почуття й емоції, розум і тіло, які можуть реагувати, а можуть і не реагувати від моменту до моменту так, як він очікує» [75, с. 145].

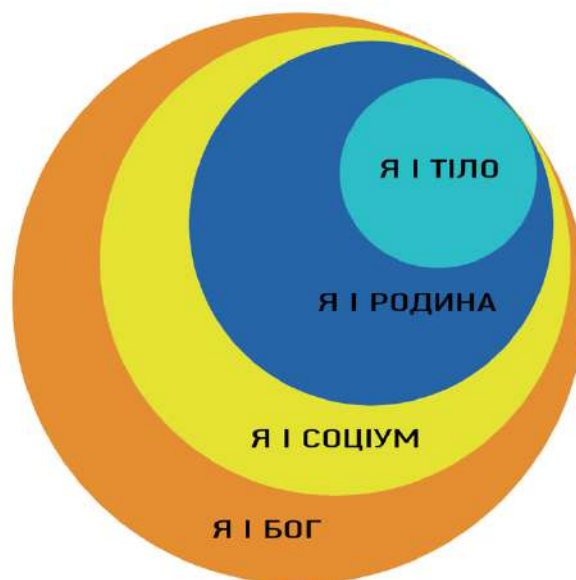
2. *Друге коло*, або *другий рівень*, конфлікту містить особисті й інтимні стосунки, а також соціальні ролі персонажа. Тобто зовнішні форми його прояву в соціумі: тут він наставник, тут він учень, а тут батько. Водночас соціальні ролі, зауважує Р. Макі, «можуть заглиблюватися, а можуть і не заглиблюватися. Багато хто з нас проходить через життя у стосунках батьків і дітей, які ніколи не виходять за межі соціальних визначень авторитету й бунту. Тільки тоді, коли ми відкидаємо загальноприйняті ролі, ми знаходимо справжню близькість сім'ї, друзів і коханих, які потім реагують не так, як ми очікуємо, і стають другим рівнем особистого конфлікту» [75, с. 146].

3. *Третє коло, або третій рівень*, виражає надособистісний конфлікт. Мається на увазі стосунки людини з соціальними нормами та конструктами. Р. Макі уточнює: «усі джерела антагонізму за межами особистого: конфлікт із соціальними інститутами й окремими особами – уряд/громадянин, церква/вірянин; корпорація/клієнт; конфлікт з окремими особами – поліцейський/злочинець/жертва, начальник/працівник, клієнт/офіціант, лікар/пацієнт; а також конфлікт як зі штучним, так і з природним середовищем – часом, простором і кожним об'єктом у ньому» [75, с. 147].



Іл. №7. Схема трьох кіл конфлікту Р. Макі.

Ми також пропонуємо додати ще четверте коло (*четвертий рівень*) конфлікту, а саме трансцендентне – взаємини зі світом, природою та Богом, коли відбувається пошук персонажем змісту власного існування.



Іл. №8. Схема чотирьох кіл рівнів конфлікту персонажа.

Ще одним прикладом використання субтекстуальних форм показу характеру є фільм «Розмова» Ф. Ф. Копполи (1974). Глядачу нічого не відомо про головного героя – спеціаліста з підслуховування Гаррі Кола (Джин Гекмен). Історія починається з того, що персонаж виконує робоче замовлення (підслуховує розмову двох людей на Юніон-Сквер у Сан-Франциско), а згодом повертається у свою напівпорожню квартиру, де його чекає подарунок на день народження. У глядача виникає запитання: «Чому квартира напівпорожня, чому герой живе сам, чому не святкує день народження?» Відповідь на це запитання не дається відразу, а розвивається впродовж усього фільму й акумулюється у сприйнятті глядача. Увечері Гаррі йде до своєї коханки, але чомусь ховається, неначе нишпорка. Коханка запитує Гаррі про його життя, про вік, але він не відповідає. Згодом відповіді на ці запитання звучать у тексті фільму, в діалогах, але субтекст криється у відповіді на запитання: «Чому він про це мовчить?».

Е. Хортон зазначає, що складні характери в кіно не мусять бути якимось однозначно психологічним пояснені та обумовлені, а «радіше мусять пропонувати певні патерни поведінки, які допомагають нам «відцентрувати» наше розуміння характеру» [57, с. 31].

Гаррі вдягається скромно, попри те, що заробляє доволі багато грошей – у нього невиразне сіре напівпрозоре пальто. Хоча цього у фільмі не показано, але навряд чи герой харчується в дорогих ресторанах чи ходить в клуби. Він – одинак, живе не грошима чи розвагами. Про минуле Гаррі щось може стати відомо лише завдяки грі на саксофоні: він, можливо, грав у якомусь джаз-бенді чи закінчив музичну школу, хотів стати музикантом. Але якщо допустити, що режисер через цю деталь конструює дію персонажа, то саксофон є можливістю відволіктися на щось, заглушити внутрішній голос. Тобто Гаррі як характер мотивується не лише теперішнім, але й чимось минулим, що має на нього вплив.

Успішне виконання попереднього завдання Гаррі спровокувало вбивство людей, розмову котрих він підслуховував. Саме тому він переїхав з Нью-Йорка в Сан-Франциско – це глядач дізнається через текст. Відмінністю між текстом і субтекстом є те, що завдяки субтексту створюється такий характер, який неможливо звести однозначно до єдиного розуміння. Проте минуле рухає чоловіком не тому, що він боїться вбивства. Соло-сцени походу Гаррі до церкви й статуя Діви Марії в нього вдома натякають на гнітюче почуття провини, що переслідує героя. Він намагається її якось залагодити, однак параноя, ніби Великий Брат, що постійно переслідує Гаррі, а отже, від нього і від провини не сховатися. Цей мотив проходить крізь увесь фільм. Субтекст додає йому об'єму, немов створює лакуни, які глядач своєю фантазією заповнює. Можливо, саксофон для персонажа – єдиний спосіб бути вільним. Усе це ніяк не проговорено у фільмі прямо, не є однозначно зрозумілим. Але помітивши

субтекст і спробувавши його для себе розтлумачити, глядач має можливість зчитати знаки, які несуть зміст характеру.

Субтекстуальні форми також виявляються через діалог. Р. Макі у процесі аналізу намагається сформулювати принцип діалогу, «який орієнтований на героя» [74, с. 173]. Однак теоретик лише пропонує сценаристам поставити собі запитання: «Як дивиться на життя мій герой? Активно? Пасивно? Як він визначає об'єкти та суб'єкти дії й особливо дієслова?» На його думку, дієсловами герой може охарактеризувати себе й проявити субтекст.

Розглянемо три головні функції діалогу, запропоновані Р. Макі:

- 1) «експозиція» – донесення необхідної інформації для подальшого руху історії;
- 2) «словесний портрет» – характеристика персонажа через його лексику й мовленнєві структури;
- 3) «дія» – зовнішня або мисленнєва, спрямована на зміну обставин чи героя навпроти, водночас показує ставлення персонажа до певного об'єкта [74, с. 22].

Згідно з такою класифікацією, діалоги на зразок «– Як справи? – Усе ок!» не виконують жодної з наведених вище функцій, є ніби зайвими, тому мусять бути видаленими авторами на етапі створення сценарію. Проте ми вважаємо, що такі діалоги якраз є «орієнтованими на героя». Зі свого боку Р. Макі та Б. Снайдер означають цей вид діалогів як «банальний» і наполягають на тому, що такий тип вербальної взаємодії між героями є нецікавим і порожнім [17, с. 148]. Це може бути дійсно так для фільмів, які концентруються на розповіді захопливої історії, інакше кажучи, масового глядацького кіно. Проте в характероцентричних кіноісторіях подібний діалог, ймовірно, буде проявом внутрішньої екзистенційної порожнечі персонажа чи неможливості порозумітись, як у фільмі «Міст» Ліли Нойгебауер (2022).

У ньому розповідається історія жінки-військовослужбовиці Лінсі (Дженніфер Лоуренс), яка, зазнавши контузії на війні в Афганістані, повертається додому в Америку. Там на неї чекають проблеми з мамою та братом, які мають алкогольну й наркотичну залежності, і самотність. Ці внутрішні конфлікти не висвітлені прямо, але відчуюються глядачем у взаємодії героїв і через субтекстуальні форми. Персонажі фільму виражають свою травму у виборі не показувати її. Тому їхня комунікація виглядає так звично й просто, наче між ними нічого не відбувається.

Розглянемо для прикладу сцену повернення Лінсі додому. Мати (Лінда Емонд) з'являється напідпитку, і їхня перша по суті розмова за довгий час має такий вигляд:

МАМА

О, ти тут. Я не бачила машину.

ЛІНСІ

Вона в ремонті.

Лінсі після повернення ще не спілкувалася з мамою. Коли та запитує її про машину, у глядача виникає запитання: «Чому?» – і змушує шукати відповідь у подальшому розвитку діалогу.

МАМА

І що з нею? Скільки це вартуватиме?

ЛІНСІ

Не переживай, я заплачу.

МАМА

Я не це мала на увазі.

Як самопочуття?

Перше, на що емоційно реагує мати – це не настрій Лінсі, її здоров'я, а стан авто. Після того, як Лінсі каже, що сама заплатить за ремонт, мамі стає соромно, адже вона й справді більше переймається за автівку. А тому жінка намагається врятувати своє становище запитанням до дочки:

ЛІНСІ

Добре, все добре.

МАМА

Посидиш зі мною трохи? Мені треба випити.

Втомилась?

ЛІНСІ

Так.

МАМА

Так.

Після цієї розмови мати виходить з кімнати. На перший погляд, у сцені нічого не відбулось, але таке спілкування характеризує персонажів, їхню близькість, а точніше, її відсутність. На запитання Лінсі відповідає без емоцій, і мати залишає кімнату. Це не просто розмова, а спосіб показати, як непорозуміння впливає на взаємини. Тобто в цій сцені діалог виконує функцію «дії», демонструючи стосунки між мамою й дочкою. Попри те, що в репліках немає жодних натяків на причини появи непростих стосунків, конфлікт виражено в акторському існуванні. Отже, ця сцена використовує «банальний діалог» не як формальний запис репліки на папері для розвитку дії фільму, а з урахуванням того, як ця репліка буде зіграна персонажем, тобто як вона характеризуватиме його. Без подальшого розуміння цілого рішення майбутнього фільму сценарист не може написати такі репліки, адже вони не читаються, а граються.

Схоже відбувається й у наступних сценах фільму. Діалоги героїв передають неможливість комунікації та відсутність близькості між ними. Глядач в

результаті цікавиться, чому так, і відповідь знаходиться в субтексті: у ставленні героїв до самих себе, у неможливості полюбити найперше себе. У такий спосіб режисер реалізує чітку мету: через зовнішню побутову комунікацію проявити трагедію людської самотності й непорозуміння.

Отже, у характероцентричних фільмах кожен кінознак має розкривати якийсь невідомий бік героя, водночас сам знак не обов'язково мусить бути складним, а радше об'ємним. Об'ємність, як правило, створюється завдяки порушенню автоматичності знаку, себто виведенню його з нормальності [57, с. 8]. Норма в цьому разі визначається глядацьким очікуванням, що підтримується жанровими конвенціями й, очевидно, залежить від часу та країни. Однак саме через порушення цього очікування й набуття кінознаком об'ємності, а отже, і субтексту, можливий рух від «незнання до знання» в контексті пізнання людського змісту персонажа.

Якщо говорити про природу самого знаку характеру, то властивість кінематографу дозволяє створити занадто ексцентричного персонажа, й навіть попри це, глядач буде вірити й співпереживати йому так само, якби це був більш психологізований і достовірний герой. Таку особливість ілюструє А. Базен, стверджуючи, що яка б не була умовна реальність зображувального кіновсесвіту, глядач беззаперечно вірить в її реалістичність [32, с. 102–110]. Кінокритик доводить це на прикладі порівняння сприйняття декорації в кіно та в театрі. Сюрреалістичні декорації у фільмі «Кабінет доктора Калігарі» (реж. Роберт Віне, 1920) чи взагалі їхня відсутність у фільмі «Пристрасті Жанни д'Арк» (реж. Карл Теодор Дреєр, 1928) не заважають глядачу повірити в достовірність того, що відбувається на екрані, як і на перегляді «Громадянина Кейна» (реж. Орсон Веллс, 1941).

Однією з причин такої віри є те, що кінодекорації за своєю суттю це зображення на екрані кінотеатру, бо передані через об'єktiv кінокамери. Отже,

екран є провідником між глядачем і світом кіно. Проте при використанні тих самих декорацій на театральній сцені, глядач, навпаки, не забуде про їхню штучність та умовність. Тому будь-який знак на екрані не є вирваним з контексту або штучним, глядач намагається своєю уявою вписати його в дискурс фільму. Так само й субтекстуальні форми вписуються в контур характеру, розширюють і доповнюють його. Отож людина на екрані взаємодіє із глядачем за принципом кінопростору, який зображений у формально обмежений спосіб, а саме: межами кадру, рамкою кіноплівки. Наприклад, межу сцени, тобто куліси, глядач у театрі сприймає як апріорі умовний простір, в якому існує актор, що грає роль, і коли він виходить за куліси, то крокує у свою гримерну, а не продовжує існувати в театральному просторі [32, с. 109–112]. В ігровому наративному кіно глядач не помічає різниці між актором і його роллю (якщо це не закладено як рішення). У сприйнятті глядача персонаж є частиною простору кіно й перебуває там постійно, навіть якщо його безпосередньо не помітно в кадрі чи він з кадру виходить, персонаж продовжує перебувати в закадровому просторі. Він має свій *закадровий простір персонажа* – щось у минулому, що оживає в його поведінці зараз.

Інакше кажучи, екранний світ за своєю природою набагато ширший від зображення в кадрі й не обмежується самим текстом, а взаємодіє з глядачем у вигляді шпаринки, через яку можливо побачити проблиск цілого світу, де теж минає час, відбуваються зміни, тобто все за законами, наближеними до реального життя. Так, якщо історія починається зранку, то герой ще невиспаний, а ближче до обіду він більш бадьорий, хоча у фільмі й не показали, як він випив кави чи зробив зарядку. Це не зображено безпосередньо, тобто у тексті, але мається на увазі. Глядач зчитує ці знаки й домальовує їх у власній голові.

У фільмі «Прості складнощі Ніко Фішера» режисера Яна Оле Герштена (2012) оповідь ведеться про 30-річного Ніко Фішера (Том Шиллінг), котрий блукає Берліном і марно намагається випити кави. Життя в Ніко дивне: з

університету пішов, речі у квартирі лежать уже давно у валізах, грошей нема, як і сенсу життя. У героя немає чіткої проблеми, яку б він намагався вирішити, тому Ніко животіє. Він зустрічає на своєму шляху сусіда, котрий жаліється, друга Мацо, актора-невдачу, і власного батька, який незадоволений тим, що син покинув навчання. Потім хлопець бачить свою колишню однокласницю Юліку, яка запрошує його на прем'єру вистави, де вона грає. Після вистави вони з Ніко усамітнюються, й Юліка розповідає про те, як складно їй було в школі через фетшеймінг. На словах дівчина пережила це й тепер любить себе, проте її закадровий простір, що виринає з того, як вона поводить, який має вигляд, як намагається довести, що вона більше не «товста жирна дівчинка», проявляє субтекст її героїні, яка не приймає своє минуле. Юліка не любить себе й тепер, схуднувши, марно намагається компенсувати любов до себе через інших.

Ніко потрапляє у квартиру наркодилера, що живе з бабусею. Допоки його друг намагається дістати трави, Ніко заходить у кімнату до старої пані, яка показує йому нове крісло-масажер. Діалог у сцені дуже лаконічний і, на перший погляд, узагалі зайвий: спочатку бабуся пропонує Ніко спробувати масажер на собі, але той відмовляється, проте одразу через склейку хлопець уже сидить у кріслі. «А тепер просто відхиліть спинку назад», – каже бабуся. Герой розслабляється, допоки камера не показує стару жінку, котра дуже турботливо й з любов'ю спостерігає за ним. Сцена викликає у глядача відчуття, ніби Ніко та бабуся знайшли якийсь контакт, попри слова. Субтекстуально її закадровий простір оповідає про самотність й бажання турбуватися про іншого. Слова радше обрамлюють цю потребу, підкреслюють її саме тим, що прямо ніхто про неї не говорить, та все зрозуміло із субтексту, що проявляється в мовчазному існуванні акторів і через оповідь сцени камерою.

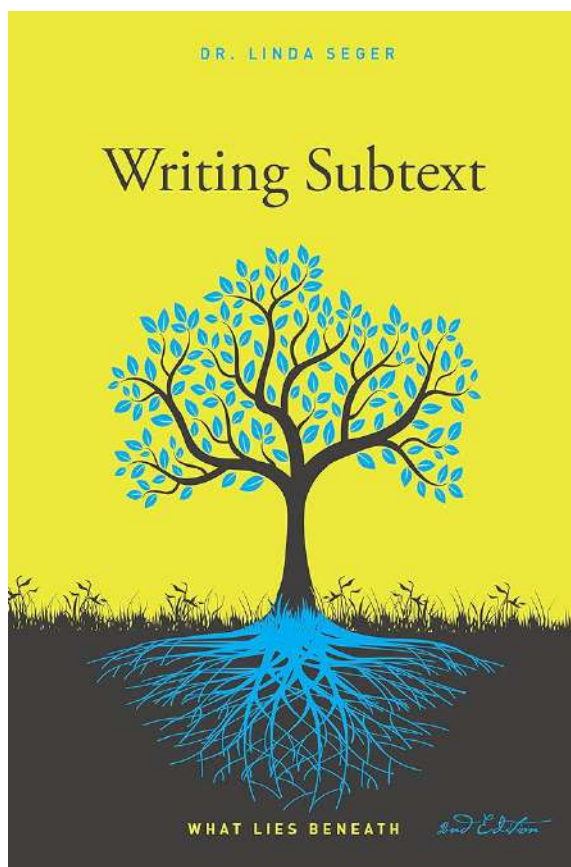
У передостанній сцені фільму Ніко заходить до бару, де до нього підсідає старий чоловік. Він розповідає про те, що щойно повернувся з еміграції й нічого

довкола не розуміє, навіть мови, хоча сам спілкується німецькою. У розмові чоловік згадує, що за часів нацизму він був хлопчиськом, який катався на велосипеді на сусідній від бару вулиці. А в «Кришталеву ніч» батько дав йому каміння та наказав розбити вікно бару, в якому зараз вони з Ніко сидять. Коли хлопчик розбив вікно, то заплакав. «Запитай мене, чому», – просить чоловік. Бо тоді він подумав, що не зможе кататися по склу на велосипеді. Текст діалогу зрозумілий, але мотив чоловіка – не зовсім. Він прихований у субтексті, який створює його закадровий простір: минуле людини, котра втекла, увесь час була поза межами Батьківщини, жила з відчуттям сорому за своє дитяче нерозуміння жахів нацистського режиму. Чоловікові було соромно впродовж усього життя, і він абсолютно не розуміє, як жити з таким минулим. Варто знову зауважити, що це аж ніяк не вимовлено. Усе знаходиться в субтексті й відчувається глядачем так, ніби це показано у флешбеках. Інакше кажучи, субтекст – це ніби флешбеки з життя персонажа, що оживають у його поведінці.

Водночас з'являється потреба зрозуміти, хто власне створює субтекст. З одного боку, «банальний діалог» записується сценаристом, але неможливий без його відтворення особливим способом актором чи точно поставленого завдання режисера. Так закладений у сцені субтекст може бути не виявленим, не зіграним.

Однак, з іншого боку, субтекст не є дискретним інструментом, який застосовується для конкретної сцени. Аналізуючи субтекст, розбирають зазвичай лише одну сцену у фільмі [60, с. 31] як зразок використання й аналізу, що абсолютно ігнорує бачення цього інструменту в образі цілого – глибокого розуміння характеру персонажа як дискурсу, що розкривається через уважне спостереження впродовж довгого часу й різних ситуацій. Зокрема, Антуан Дуанель у «400 ударах» може сприйматися глядачем у сцені з матір'ю як хлопець, якого не турбує її зрада, але згодом стає зрозумілим справжній субтекст цього персонажа. Субтекстуальні форми це не просто операторський, сценарний

чи акторський прийом. Він змінює структуру кіномови цілого фільму й «зачіпає характер інтелектуальних зв'язків між глядачем та екраном, змінюючи зміст видовища» [32]. Тому, якщо описувати субтекст через візуальний образ, то він (субтекст) буде корінням, через яке проростає дерево (текст). Саме такий образ зображений на обкладинці книги Л. Сегер *Writing Subtext*.



Лл. №9. Обкладинка книги Writing Subtext Л. Сегер

Можна припустити, що в характероцентричному кіно субтекст постає первинним, незважаючи на етимологію, а саме те, що він знаходиться «під текстом». Сцену з бабусяю у «Простих складнощах Ніко Фішера» неможливо повноцінно передати на папері в класичному форматі американського запису кіносценаріїв, адже зовнішня фізична дія та слова не доносять повноцінного

звучання сцени, яке зчитується під час перегляду фільму. Навряд чи зміст цієї сцени не був закладений автором ще на етапі вигадкування майбутнього кіно, адже режисер-автор вигадує не репліку чи фізичну дію, а загальне рішення фільму, яке працюватиме на зміст. Це впливає не лише на сценарій, але й на акторську стилістику існування та камерне рішення.

Отже, доведено, що кіно складається зі знаків, які так само здатні формувати кінонарратив і кінотекст. Кінонарратив за часів золотої доби Голлівуду створювався принципово простим і зрозумілим, орієнтованим на сюжетоцентричність і «непомітність». Підтекст у ньому – в театральному значенні. Проілюстровано, що цей інструмент використовувався задля умовного ускладнення характеру чи непрямого його вираження, у той час як сам собою характер був лише частиною розвитку сюжетно-лінійної композиції.

Також розглянуто підтекст як змістову частину тексту, алегорію цілого твору, жанру, стилістики. Такий метод розуміння підтексту використовується широко в кінознавчому та психоаналітичному аналізі кінотворів.

Виявлено появу нового значення підтексту суто як інструменту показу характеру в характероцентричних історіях. Зміст таких фільмів полягає в розумінні людини на екрані: її мотивів, ставлення до інших персонажів тощо, закадрового простору героя. Інструментом донесення цих змістів стали субтекстуальні форми. Автором таких форм стає режисер, адже їхній прояв впливає не лише на написаний сценарій, а й на загальне рішення всього фільму, акторське існування та стилістику камерної оповіді. Їхнє завдання теж непрямо донести інформацію, проте особливістю субтексту є те, що він не є очевидним й універсальним кінознаком. Кожен глядач вбачає в ньому свій символічний зміст і своє прочитання характеру.

Узагальнюючи, можна підсумувати, що субтекст є суто режисерським інструментом, завдяки якому можна оповісти про складний людський зміст. Попри це, відсутнє ґрунтовне дослідження методології створення субтексту режисером та аналізу впливу на його сприйняття глядачем.

Висновки до розділу II

Аналізуючи підтекст в літературі, музиці та кіно, ми виявили різноманітні його тлумачення.

Найперше підтекст розглядається як естетичний і прихований ключ до розуміння сенсу історії. Або ж як символічний зміст твору. Інтерпретація такого підтексту залежить від можливостей реципієнта та відбувається в його свідомості. Проілюстровано особливе значення підтексту як прояву «принципу айсберга» Е. Гемінгвея, що залучає читача в активне співавторство історії, змушує його дофантазувати мотиви героїв, їхнє минуле, бажання й внутрішній стан. Автор свідомо уникає докладної оповіді всіх подробиць персонажа та фабули, водночас це не заперечує факту, що він попередньо ретельно все розробив. Одним із найважливіших елементів, що упускається в разі застосування «принципу айсберга», є мотив героїв.

Інший спосіб використання підтексту в кіно походить з театральної традиції – коли мається на думці одне, а промовляється інше. У класичних фільмах золотої доби Голлівуду це використано так само, як у театрі.

У той же час заявлено особливе значення підтексту для аналізу кінотворів, а саме «субтексту» як форми прояву характеру та його внутрішнього змісту. Інакше кажучи, субтекст – це флешбеки персонажа, його закадровий простір із минулими травмами, внутрішніми конфліктами, непорозумінням, який оживає в його поведінці. Доведено, що субтекст притаманний характероцентричним фільмам і є частиною режисерського інструментарію, адже субтекстуальні форми мають бути особливо зіграні й зняті.

Також заявлено проблему відсутності осмислення цього інструменту та методології його створення, а також прогнозування естетичного враження у глядача.

РОЗДІЛ III. РЕЖИСЕРСЬКІ МЕТОДИ СТВОРЕННЯ ПІДТЕКСТУ В ІГРОВОМУ КІНО

У цьому розділі ми проаналізуємо режисерський інструментарій прояву субтексту в кіно. Більшість дослідників лише зазначає, що субтекст може зробити сцену цікавішою чи конфліктнішою, але водночас не пропонує методологічного аналізу режисерських технік його створення. Наприклад, Джеймс Скотт Белл радить задля того, аби оминати прямолінійність реплік, додати в діалог «дивацтва, і репліки стануть набагато цікавіші» [33, с. 105]. Як зразок автор наводить діалог:

– Давай з'їздимо до магазину, Ел?

– Мені вчора дзвонила твоя дружина [33, с. 105].

Тобто йдеться про неочікувану відповідь на конкретне запитання. Проте приклад такого діалогу є важливим для нашого подальшого огляду, адже він ілюструє процес створення ситуації, в якій у реципієнта виникає запитання: «Чому вона так відповіла?», а отже, воно створює першооснову для прояву субтексту.

Австралійська сценаристка Лінда Аронсон пропонує інакший підхід: «Трюк полягає в тому, щоб вигадати послідовність думок, які виникають у голові персонажа А у відповідь на те, що говорить (і на що натякає) персонаж Б, і на ситуацію загалом. Далі замість того, щоб попросити персонажа А промовляти свою послідовність думок вголос, запропонуйте йому говорити лише кожну третю або четверту думку. Глядачі заповнять прогалини, і сцена миттєво стане швидкою та напруженою» [29, с. 450].

Підхід Д. Белла та Л. Аронсон не можна назвати глибинним аналізом чи показом власного розуміння створення субтексту, проте важливим в їхніх думках

є те, що субтекст має виводити глядача з пасивної позиції й змушувати розбиратись у тому, що відбувається.

Натомість Л. Сегер у своїй праці *Writing Subtext* виокремлює декілька рівнів і площин створення субтексту:

- 1) слова – як те, що замовчується поміж слів або те, як людина говорить чи, навпаки, мовчить. Мовні та лексичні якості людини. Інакше кажучи, словесна характеристика персонажа й вираження характеру через словесну дію;
- 2) жанр – переосмислення жанрових конвенційних сенсів за допомогою підтексту;
- 3) жести та дії – невербальні прояви субтексту в поведінці героя на екрані;
- 4) метафори та візуальні образи, які дослідниця радить використовувати і в ремарках сценарію, і в діалогах [89, с. 33].

Л. Сегер вважає, що субтекст виникає у прояві ставлення персонажа до всього (себе, стосунків, речей), його звичках і світогляді. Отож класифікація теоретикині формулює потребу пошуку способів конструювання діалогу так, щоб за ним виднівся субтекст. Тому важливим є вибір точного слова чи ритму фрази, що перетворюється на знак, який містить у собі достатньо асоціативної інформації для реципієнта.

У межах нашого дослідження вищенаведена класифікація була переосмислена з режисерського погляду. Відмінність нашої класифікації полягає в тому, що написаний в кіносценарії субтекст ще має бути особливо зіграним акторами й зафіксованим камерою. Саме тому ми переконані, що субтекст – це не лише інструмент сценариста, але й (якщо не насамперед) режисера. Наприклад, коли йдеться про контрапункт дії та слів, то це можливо записати у сценарному варіанті, проте такі речі радше має вигадувати драматург разом із режисером, бо це прямо залежить від стилістики акторського існування та

камерного рішення, адже субтекстом є не лише те, що знаходиться поза межами прямого вербального діалогу, але й те, що показується. Тому вся класифікація була поділена на дві основні групи: субтекстуальні вербальні форми та субтекстуальні візуальні форми.

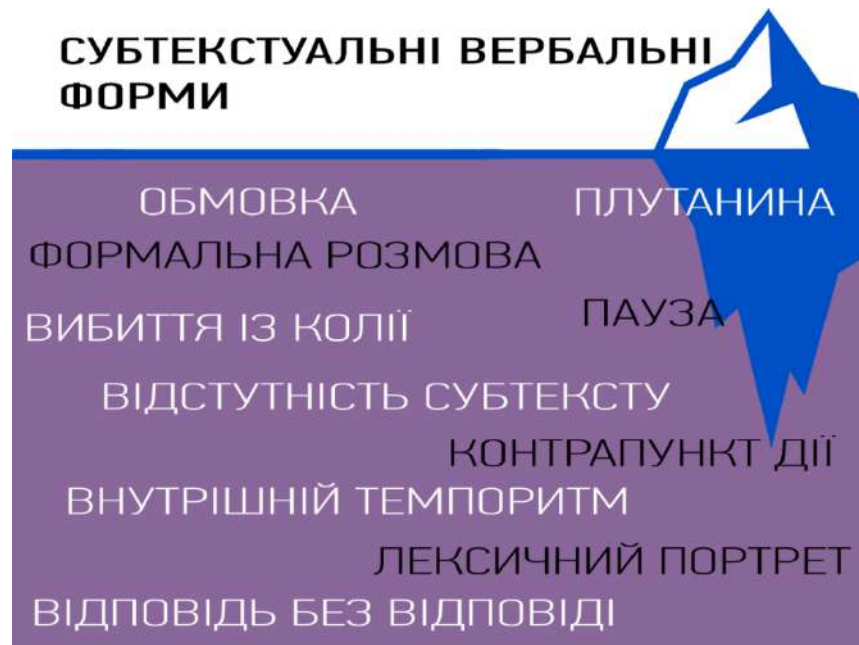
Водночас варто зауважити, що ці форми у процесі аналізу можуть поставати у двох іпостасях: і як *signified* (укр. означуване), і як *signifier* (укр. те, що означає).

Для подальшої роботи ми аналізуватимемо власну вибірку з фільмів, які, на нашу думку, є яскравими прикладами використання субтексту й зручними для осмислення методології його використання. Для зручності, а саме для того, аби не було потреби опису фабули фільму й пояснення, хто є хто, ми подаємо наперед список фільмів, які будуть аналізуватись у цьому розділі: «Врятувати рядового Раяна» (реж. Стівен Спілберг, 1998), «Ідеальні дні» (реж. Вім Вендерс, 2023), «Леон» (реж. Люк Бессон, 1994), «Трикутник смутку» (реж. Рубен Естлунд, 2020), «Атлантида» (реж. Валентин Васянович, 2019), «Розумник Вілл Хантінг» (реж. Гас Ван-Сент, 1997), «Король говорить!» (реж. Том Гупер, 2010), «Ля Палісіада» (реж. Філіп Сотніченко, 2023), «Субмарина» (реж. Річард Айоаді, 2011), «CODA» (реж. Сіан Гідер, 2021), «Кабаре» (реж. Боб Фосс, 1972), «Краще не буває» (реж. Джеймс Брукс, 1997), «Одного разу на Дикому Заході» (реж. Серджо Леоне, 1968), «Розмова» (реж. Френсіс Форд Коппола, 1974), «Три білборди за межами Еббінга, Міссурі» (реж. Мартін Мак-Дона, 2017), «Токійська повість» (реж. Ясудзіро Одзу, 1953), «Залягти на дно в Брюгге» (реж. Мартін Мак-Дона, 2008), «Ніч» (реж. Мікеланджело Антоніоні, 1961), «Кримінальне читиво» (реж. Квентін Тарантіно, 1994), «Крамер проти Крамера» (реж. Роберт Бентон, 1979), «Мисливець на оленів» (реж. Майкл Чіміно, 1979), «Фортепіано» (реж. Джейн Кемптон, 1993), «Три кольори: Білий» (реж. Кшиштоф Кесльовський, 1994), «Таємниці та брехні» (реж. Майк Лі, 1996), «Мої

думки тихі» (реж. Антоніо Лукіч, 2019), «Додому» (реж. Наліман Алієв, 2019), «Бачення метелика» (реж. Максим Наконечний, 2022).

3.1. Субтекстуальні вербальні форми

В очевидному прямолінійному діалозі персонажі є дуже обізнаними, говорять лише правду, усвідомлені щодо своїх внутрішніх психологічних проблем і причин їхнього виникнення. Інакше кажучи, герої точно розуміють, що відбувається, і ба більше, – пояснюють усе це глядачу. Такий явний діалог є текстом. Нічого не приховано. Однак «велика драма завжди не на поверхні» [85, с. 3], вона знаходиться в субтексті. Як і люди в реальному житті, персонажі не повсякчас висловлюють правду чи говорять прямо так, як є. Субтекст – це не лише дійсність, що замовчується, а власне, мотив брехні, тобто відповідь на запитання: «Чому?».



Іл. №10. Графічна схема субтекстуальних вербальних форм.

Цей розділ ми поділили на субкатегорії, кожна з яких присвячена докладному аналізу певного режисерського прийому з практичними прикладами з відомих фільмів. Ми обрали для розбору знакові епізоди, які чітко демонструють, як режисер може використати той чи інший інструмент задля донесення змісту фільму та передання характеру персонажів.

Лексичний портрет

Історія персонажа не обов'язково має бути прямолінійно вираженою в запитанні: «Звідки ви?» – і чіткій відповіді: «Зі Львова». Для того, аби глядач зчитав, що перед ним львів'янин, достатньо додати до лексики героя притаманні для Галичини слова («баюра», «вважай», «філіжанка» тощо), аби повторити особливу мелодику мови цього регіону. Інакше кажучи, за допомогою словника людини можна передати її походження. Так, Саллі Боулз із фільму «Кабаре» очевидна американка, а Браян – англієць. Це чуто з акценту.

Так само не обов'язково показувати, ким працює персонаж, якщо він оперує професійною лексикою в побуті. За допомогою лексики можна передати вподобання героя, те, які книги він читає, ступінь його освіти й освіченості. Зазвичай ці речі існують у самому тексті та є очевидними. Проте субтекст проявляється тоді, коли в персонажа з'являється ставлення до свого акценту, до своєї роботи чи освіченості. Отож субтекст виявляє світогляд персонажа.

У фільмі «Розумник Вілл Хантінг» професор Лембо розміщує у шкільному коридорі складне математичне рівняння – і талановитий прибиральник Вілл Хантінг розв'язує його. Лембо хоче звернутися до колег Вілла, аби дізнатися контакти хлопця. З першого погляду, доволі проста сцена: зайти, запитати і вийти. Однак впродовж усього діалогу в тому, як ведеться розмова, підкреслюється лексична різниця між Лембо та звичайними працівниками, які говорять грубо й просто. Професор розмовляє вишукано й етично, навіть дещо

надмірно. Робітники не дають останньому відповіді про контакти прибиральника, і тоді помічник Лембо звертає увагу працівників на те, що з ними спілкується не хтосьна, а «це професор Лембо». Далі звучить іронічна відповідь одного з працівників: «А це професор Хейз», – і показав рукою на свого колегу.

Таким чином у субтексті підкреслюється те, що для робітників неважливий соціальний статус чи почесі людини навпроти. Саме тому, після того, як професор з помічником вийшли, колеги Вілла додають: «Дурень!» – і сміються.



Іл. №11. Професор Лембо зі своїм помічником і колеги талановитого прибиральника. «Розумник Вілл Хантінг», реж. Гас Ван-Сент, 1997 р.

Для Лембо ж, навпаки, власний соціальний статус і здобутки вкрай важливі. Професор надзвичайно цінує те, що він не простий чоловік із Массачусетсу, – що він і намагається всюди підкреслювати, навіть у барі, де замовляє собі воду не так, як усі, а на французький лад – «пер'є». Друг і конкурент професора Лембо, психолог Шон, натомість говорить не вишуканою, а звичайною мовою. Цікавість до цього фільму полягає в тому, що лексичний портрет контрастує з тим, яка людина зображена на екрані. Психолог Шон аж ніяк не менш начитаний чи ерудований, а тим паче Вілл Хантінг, який спілкується вуличною простацькою лексикою.

Фільм Кшиштофа Кесльовського «Три Кольори: Білий» є також яскравим прикладом характеристики персонажа через мову. Головний герой Кароль – польський перукар, який на початку фільму розлучається зі своєю паризькою нареченою – Домінік. Французька мова у Кароля – не найкраща, він не може повноцінно виразити себе через цю мову, за що його зневажає дівчина, та й він сам себе. До того ж та французька, до якої він прагне, насправді залежить не від рівня володіння мовою, а від ступеня впевненості в собі. У кінці фільму чоловік вивчає французьку й ще раз зустрічається з Домінік, хоча теперішній Кароль не має абсолютно нічого спільного з минулим Каролем – це його альтер его, гра в іншого. Субтекстуальний мотив такої гри – нелюбов до себе, яку він намагається перекрити на французький лад.

Існує популярна приказка про мову, яку приписують то німецькому поету й драматургу Йоганну Вольфгангу фон Гете, то першому президенту Чехословаччини Томашу Масарику [83]: «Скільки мов ти знаєш, стільки разів ти – людина». Численні дослідження [79], [94] доводять, що людська ідентичність може змінюватися залежно від мови, якою особистість виражає себе. Йдеться про ситуації, коли людина володіє більше, ніж однією мовою.

З погляду режисера та побудови характеру вибір мови – це дієвий інструмент показу різних субособистостей персонажа. У фільмі «Анатомія падіння» події відбуваються навколо письменниці Сандри й кримінального розслідування щодо загадкової смерті її чоловіка. Сандра використовує три мови: рідну німецьку, англійську та французьку. Останню вона знає найгірше, і їй складно використовувати ту в побуті. Жінка спілкується французькою лише зі своїм франкомовним сином. Під час слідства мову Сандри перекладають французькою, однак переклад не зовсім точно передає її слова. На суді жінка вимушена говорити французькою без перекладача, проте їй це складно, і вона не може повністю висловлювати свої думки цією мовою.

Зі своїм франкомовним чоловіком Сандра вдома спілкувалась англійською. Це був своєрідний компроміс в їхніх стосунках, аби ніхто не перероблював себе під іншого. Проте конфлікт усе ж був, тому що Сандра переїхала заради чоловіка у Францію, аби він міг працювати. Раніше подружжя жило в Лондоні, де чоловік Сандри займався викладацькою діяльністю, і в подружжя народився син. Субтекст мови у фільмі передає прояв ставлення до найрідніших людей – із сином Сандра намагається говорити французькою, це постійне зусилля, в якому вона вбачає зміст і прояв материнської любові, а з чоловіком – це бажання пошуку рівноправ'я.

В Україні актуальність мовного субтексту полягає в тому, що з'являється новий герой – людина, яка перейшла з російської мови на українську. Такий герой ще не широко представлений у кіно, проте у фільмі Філіпа Сотніченка «Ля Палісіада» відбувається гра двома мовами героїв. До того ж, через заборону показів фільмів російською мовою, у фільмі з'являється жіночий дубляж українському мовою поверх російської, однак він не є повністю достовірним. Це трапляється, наприклад, тоді, коли персонажі переходять з однієї мови на іншу, використовують проблемні для перекладу вислови або спільні для російської та

української мов слова. На думку кінокритика Деніса Султангалієва : «Ця неможливість механізованого прийому досконало виконувати свою функцію свідчить про прогалину між показаними реаліями 90-х, живою кострубатістю тієї дійсності та голосом, що лише формально дублює, а насправді інтегрує мовлення в систему бюрократичних координат, окреслену управлінцями культури» [19]. Однак, окрім осмислення українського дубляжу російської мови як режисерського прийому, варто наголосити на тому, що перехід персонажа з однієї мови на іншу може нести в собі потужний субтекстуальний зміст. Таким чином персонажі у фільмі виражають почуття більш близькою для себе – російською, а у формальних робочих процедурах, де емоційність і чутливість можуть бути зайвими – українською.

Отже, лексичний портрет персонажа є сильною субтекстуальною формою, яка характеризує героя, не повідомляючи прямолінійно інформацію про нього. В українському кіно цією формою субтексту користуються не часто, однак в останні роки, такі фільми, як «Ля Палісіада», «Мої думки тихі», «Додому» та «Бачення метелика», активно залучають інструмент лексичного портрету для показу характеру персонажа.

Відповідь без відповіді

Ми маємо на увазі таку ситуацію, коли персонаж А ставить доволі пряме і зрозуміле запитання, але персонаж Б відповідає неочікувано – як для персонажа А, так і для глядача.

Герой може змінити тему, як, наприклад, у фільмі «Врятувати рядового Раяна». Сцена відбувається ввечері, коли підрозділ капітана Джона Міллера готується до сну. Ніхто зі співслужбовців капітана не знає, ким той був до війни. Так виникли ставки: хто дізнається – отримає куш. Капрал Тімоті Апхем тихенько запитує у Джона, ким той був. Пряма відповідь була би «вчителем» чи

«я не хочу про це говорити», але капітан каже «яка там ставка?» і переводить розмову. Таким способом виникає субтекст, який змушує глядача задуматися про мотиви капітана Міллера не відповідати про своє минуле. Очевидно, що в цьому проявляється особливе ставлення персонажа до тої теми, яку він намагається уникнути.

Замовчування відповіді для характеристики персонажа вдало використано у фільмі «Розмова». Не лише глядачу нічого не відомо про минуле Гаррі Кола, але й коханка героя аніскільки не знає про нього. Саме тому під час поцілунку вона ставить пряме запитання про його роботу. Гаррі бреше, що він фріланс-музикант. Наступне, що цікавить жінку, – це чи живе Гаррі один. Після цього запитання поцілунок переривається, і чоловік цікавиться, навіщо вона ставить стільки запитань. Коханка ніби прямо відповідає: «Бо сьогодні твій день народження». Цей діалог ілюструє субтекст у двох персонажах водночас, адже у глядача зароджується інтерес: чому жінка дійсно ставить стільки запитань та чому Гаррі не може на них відповісти? Відповідь коханки про день народження звучить алогічно. Її субтекст можна зчитати як бажання дізнатися, чи любить він її, чи готовий розкритися, довіритись. А субтекст Гаррі проявляє його настороженість і навіть параноїдальність – він не може звіритися жінці не через те, що не любить її, а тому що боїться, що вона дізнається про нього те, що він у собі ховає як провину. Провину за минуле завдання, де через нього було вбито людину.

Відповідь без відповіді може проявитися, коли персонаж хоче змінити тему, відволікається чи навіть показово демонструє, що він не чує співбесідника. Останній прийом субтексту використано у фільмі «Розумник Вілл Хантінг» під час сцени першої зустрічі психолога Шона з Віллом:

ШОН
Звідки ти саме із Сауті?
ВІЛЛ

Мені подобається це місце.

ШОН

Дякую.

ВІЛЛ

Ти купив всі ці книжки чи
вони входять у «набір для психолога»?

Абсолютне ігнорування запитання з боку Вілла. Такий прийом з'являється в цій розмові ще раз:

ШОН

Гей, ти краще всунь собі цю
цигарку до дупи – користі буде більше.

ВІЛЛ

Так, я знаю. Дуже заважає в йозі.

ШОН

Ти займаєшся?

ВІЛЛ

Що, а ти качаєшся?

ШОН

Так.

ВІЛЛ

Наутілус?

ШОН

Вільна вага.

ВІЛЛ

Серйозно, вільна вага? Скільки ти жмеш?

ШОН

285, а скільки ти жмеш?

Шон не отримує відповіді, Вілл встає і переходить до вікна. Навряд чи йому не підійшла тема розмови, навпаки, це якраз для нього цікаво, – і саме тому він обриває контакт. Субтекстуально Вілл намагається знайти позицію сили, де не

його ведуть, а він веде розмову, бо дуже боїться розкритися не лише перед психологом, а й перед самим собою.

Відповіддю без відповіді може бути не лише уникнення теми, але й такий варіант, у якому формально персонаж відповідає на питання, однак не прямолінійно. Відповідь асиметрична запитанню. Як наслідок, у глядача виникає відчуття, що все не так просто, щось стоїть за цією відповіддю. Прикладом може слугувати сцена зустрічі професора Лембо із психологом Шоном у кафе. Лембо починає розмову із запитання у дружньому тоні:

ЛЕМБО

Чому ти не приходив на зустрічі випускників?

ШОН

Я був зайнятий.

ЛЕМБО

Тебе не вистачало.

ШОН

Серйозно?

ЛЕМБО

Коли ми бачилися востаннє?

Шон міг би відповісти прямолінійно «від завершення університету» чи «6 місяців тому», однак він відповідає асиметрично:

ШОН

До смерті Ненсі.

Тобто формально він ніби й відповідає на запитання, каже, з якого конкретного часу вони не бачилися, проте субтекстуально Шон обирає таку відповідь, адже ця подія була важливою для нього, і вона вплинула на їхню дружбу з Лембо, провокує останнього на вибачення:

ЛЕМБО

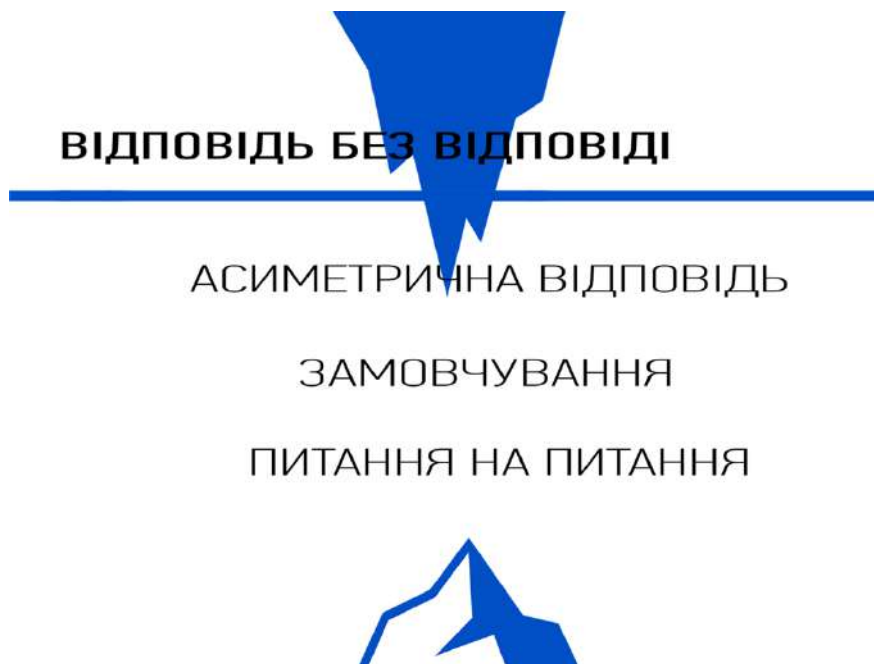
Так, вибач. Я був у Парижі.
Була ця триклята конференція.

ШОН

Я бачив листівку – дуже мило.

Тобто попередня репліка Шона ще містить у субтексті образу за те, що Лембо не приїхав на похорони. І це проявляється в наступній репліці Шона, яка теж ніби формально заспокоює Лембо, але в субтексті йдеться про інше. Робін Вільямс, який грає Шона, в цей момент спокійно усміхається так, ніби все гаразд, але глядач зчитує, що щось тут точно не так, що за цією реплікою прихований конфлікт між персонажами, що перервав їхню дружбу. І конфлікт цей світоглядний, адже відповідає на запитання: «Що для персонажа важливо?» Так, для Лембо виявилася важливішою «триклята конференція».

Отже, «відповідь без відповіді» є дієвим інструментом прояву характеру персонажа, його світогляду та стосунків із самим собою. Висвітлено три основні види прояву субтекстуальної форми «відповідь без відповіді», а саме: відповідь запитанням на запитання, замовчування або ігнорування запитання, а також асиметрична відповідь, яка нібито відповідає на поставлене запитання, проте вносить у дискурс додатковий зміст, що має вигляд, наприклад, пасивної агресії або іронії. Так герой показує, що не хоче говорити на цю тему, намагається її уникнути, і у глядача виникає запитання: «Чому?» – відповідь на яке породжує розуміння людини.



Іл. №12. Графічна схема видів субтекстуальної форми «відповідь без відповіді».

Обмовка

Обмовка в реальному житті, за З. Фрейдом, є проявом несвідомого приглушеного бажання [52, с. 20-29]. У кіно – так само. Персонаж може випадково промовити не те, що планував, тим самим проявити свої справжні наміри й думки. Так, у фільмі «Краще не буває» Мелвін і Керол ідуть до розкішного ресторану на вечерю. Дрес-код: піджак і краватка, чим дуже не задоволений чоловік. Проте після того, як він все ж таки переступає через себе і одягає піджак із краваткою, Керол помічає його і каже, ледве не викривши себе: «Ти виглядаєш се... дуже чудово».

У серіалі «Друзі», в останній серії 4 сезону, Рос бере в наречені Емілі. Проте під час освідчення він обмовляється й каже: «Я – Рос, беру тебе, Рейчел, в наречені», тим самим виказавши свою справжню прив'язаність.

Зазвичай обмовка несподівана не лише для глядача, але й для самого персонажа. Обмовка показує, що персонаж сам себе обманює й не чує. Тобто вона є породженням внутрішнього конфлікту персонажа.

Плутанина

Такий прийом популярний для комедій Мольєра та В. Шекспіра, коли одного персонажа сприймають за іншого. У контексті субтекстуальних вербальних форм під плутанина мається на увазі суб'єктивне перетрактування почутого персонажем на свій лад. Так, злочинцям постійно здається, що їх всі підозрюють, або персонаж знаходить у розмові докази, що партнер його не любить. Інакше кажучи, герой проєктує своє внутрішнє на зовнішнє. У фільмі «Розмова» у сцені з коханкою Гаррі чує, як вона мугикає пісню, що наспівувала зранку жінка, яку він підслуховував. Чоловік одразу запитує, звідки вона знає цю пісню, хвилюючись, що жінка, можливо, працює на когось чи знає про Гаррі більше, ніж він би того хотів.

Вибиття з колії

Вибити персонажа з колії може неочікуваний поворот подій, який спричинить раптову реакцію, де герой проявить себе справжнього. Прикладом може слугувати сцена допиту Мілдред у фільмі «Три білборди». Допит триває в атмосфері *nothing personal just business* (укр. нічого особистого, лише бізнес). Шеф поліції Білл намагається переконати Мілдред зняти білборди, але та твердо обстоює свою думку. Глядачу здається, що в неї це виходить саме собою, що вона така тверда й стійка. Стосунки між персонажами загострюються, але далі

стається непередбачуваний поворот – раптово Білл кашляє, і на Мілдред потрапляє кров. Білл промовляє «я не хотів», а Мілдред неочікувано реагує: «Я знаю, милий». Вона втішає шефа поліції, наче мати. Такий прояв її поведінки субтекстуально говорить, що насправді Мілдред чутлива та турботлива, але не показує цього, аби як жінка бути сприйнятою серйозно й настояти на своєму, адже сентименти можуть зіграти проти неї.

Пауза

Пауза є сильним субтекстуальним інструментом побудови вербальної дії, адже глядач очікує, що буде одразу відповідь, але вона не звучить. У «Розмові», коли коханка просить Гаррі розказати всі його секрети, чоловік відповідає не одразу. Він розтягує паузу, крутить у руках келих із вином, потім лягає поруч з жінкою на ліжко, обіймає її та каже, що жодних секретів у нього немає.

Цього достатньо для того, аби глядач зчитав субтекст Гаррі, а саме небажання розказувати про себе. Отже, пауза проявляється як неавтоматизована відповідь персонажа, як створення простору та часу для того, аби він обдумав відповідь й або її сказав, або промовчав. У такий спосіб це породжує у глядача запитання: «Чому?» – з'являється субтекст.

Внутрішній темпоритм

Внутрішній темпоритм персонажа це не лише банальне висловлення його нервового чи розслабленого стану в конкретний момент. Це також може бути способом характеристики персонажа як такого. Так, герой Рей з фільму «Залягти на дно в Брюгге» у виконанні Коліна Фарела виокремлюється своєю нетерпимістю не лише в жестах, але й у характері. Мотив такої різкості проявляється в його почутті провини через вбивство маленької дитини.

Також темпоритм може слугувати підготовкою й контрапунктом до наступної дії. У фільмі «Одного разу на Дикому Заході» перша розмова героїв звучить так:

ЛЮДИНА З ГАРМОНІКОЮ
 Ти Френк?
 КОВБОЙ
 Френк послав нас.
 ЛЮДИНА З ГАРМОНІКОЮ
 Ви взяли коней для мене?
 КОВБОЙ
 Хіба тут є один зайвий кінь для тебе?
 ЛЮДИНА З ГАРМОНІКОЮ
 Тут навіть два зайві.

Ця розмова спокійна, довга, виважена. З режисерського погляду, це працює на два вектори: перший – створення контрапункту для наступної дії (дуже швидкої перестрілки), а другий – характеристика героя як людини, що не сперечається, а неквапом висловлює свої наміри та дотримує свого слова.

Контрапункт дії

Субтекст може проявитись у вигляді контрапункту розмови й дії. Інакше кажучи, те, про що говорять персонажі, ніяк не кореспондується як норма у сприйнятті. Прикладом є культова розмова про Біг Мак у фільмі «Кримінальне читиво», яка працює як контрапункт до дії двох бандитів – Вінсента й Джулса: вони їдуть вбивати, але обговорюють водночас абсолютну дурість. Субтекстуально це свідчить про їхній внутрішній зміст: те, що життя людини їм не важливе.

Сюжетна лінія між Адою та Джорджем у фільмі «Фортепіано» починається з прохання Ади відвести її на пляж до фортепіано, яке лишилося там. Проте Джордж відповідає жінці: «Я не можу вас відвести». На цьому сцена завершується, однак наступним кадром глядачу показують, як чоловік слухає гру Ади на фортепіано на пляжі. Отож, виникає запитання: «Чому він її повів?», – відповідь на яке проявиться в подальшому розвитку їхньої сюжетної лінії, а саме в його почуттях до неї, але субтекстуально це вже існує й показано в першій сцені, де слова героя не дорівнюють його вчинкам.

Відсутність субтексту

Відсутність субтексту може теж бути безпосередньою характеристикою персонажа. Леон з однойменного фільму є доволі парадоксальним злочинцем: він професійно вбиває людей і зовсім не вміє брехати. Герой, наче доросла дитина, що наївно вірить всім, – і тому не лише сам не говорить субтекстом, але й не зчитує його в інших. Його бос зберігає гроші, зароблені Леоном, у себе, – мовляв, так надійніше. Коли Леон намагається дістати для Матильди гроші й взагалі дізнатися, скільки їх у нього назбиралося, бос обдурює його.

Відсутність субтексту в герої Леона підкреслює його чистоту перед самим собою – йому немає що від себе приховувати. У чоловіка відсутній внутрішній конфлікт. На початку фільму під час першої зустрічі персонажів, коли дівчинка сидить на сходах і плаче, а потім ставить Леону запитання: «Життя завжди таке важке, чи лише тоді, коли ти маленький?» – Леон міг би збрехати, міг би відповісти, що далі буде легше. Але він постійно говорить прямо. Саме тому Леон відповідає: «Завжди».



Іл. №13. Зустріч Леона з Матильдою. Кадри з фільму «Леон» Люка Бессона, 1994 р.

Проте навряд чи Леон у кінці фільму знову зміг би так відповісти Матильді. У сцені, де дівчинка освідчується йому у своїх почуттях, чоловік обриває розмову, адже нібито йде на роботу. Відповідь без відповіді, а отже, виник субтекст. Глядачу потім показують причину цього субтексту – почуття, що живуть всередині героя, і які він не може проявити. Тобто Леон проходить шлях від персонажа, що не володіє субтекстом, до персонажа, в якому зароджується внутрішній конфлікт, а разом із ним і субтекст – неможливість говорити прямо.

Формальна розмова

Під формальною розмовою ми маємо на увазі ситуації, коли персонаж зберігає формальний дружній тон, хоча внутрішньо хоче говорити не про те, що озвучує вголос. У творчому проєкті ми розбирали фільм «Токійська повість», що

є прикладом використання субтекстуального змісту персонажів як відповіді на запитання: «Про що вони мовчать?» Адже батьки у фільмі навіть не обмовилися словом стосовно того, що їхні діти не хочуть проводити час із ними, проте глядач відчуває, що їх це дуже непокоїть. Пошук мотиву їхньої поведінки веде до розуміння змісту фільму й персонажів: вони самі себе переконують, що не ображаються на дітей.



Іл. №14. Батьки на вокзалі. Кадр з фільму «Токійська повість» Ясодзіру Одзу, 1953 р.

Іншим зразком використання формальної розмови може бути діалог, який здається типовим, але насправді є внутрішньо порожнім. Герої заповнюють розмовою душевну порожнечу, від якої не можуть втекти. В українському фільмі «Атлантида» це рішення проведено крізь увесь фільм і є характеристикою героїв та часу. Субтекст проявляє неможливість порозумітися, такий внутрішній вакуум, який може заповнити лише любов.

Отже, кожен режисер згідно з художнім задумом обирає власну комбінацію субтекстуальних вербальних методів і прийомів, що веде до прояву складного характеру персонажа, його внутрішнього конфлікту й світогляду. Під час аналізу фільмів виокремлено такі специфічні режисерські прийоми застосування вербального субтексту: «формальна розмова», «відсутність субтексту», «контрапункт дії», «внутрішній темпоритм», «пауза», «вибиття з колії», «плутанина», «обмовка», «лексичний портрет», «відповідь без відповіді».

Вербальні субтекстуальні форми є частиною цілого кінотексту фільму та мають бути докладно розібрані режисером з актором, тому що субтекст – це в певному сенсі малюнок ролі, який має бути витриманим упродовж усього твору.

3.2. Субтекстуальні візуальні форми

Окрім діалогу й вербальних форм, субтекст існує в камерній оповіді фільму, атмосферах і конфліктах, світі речей персонажа, жестах, мові тіла та навіть у виборі актора. Адже як зауважив А. Хортон: «Для вирішення проблеми передання внутрішнього світу персонажа режисери й сценаристи-початківці неодмінно використовують діалог. Але це не найзручніше рішення. Коли герої на екрані безперервно розмовляють про те, що думають і що відчувають, єдиною драмою в кінотеатрі може стати масовий вихід глядачів із кіносеансу. Набагато краще виразити почуття героїв через їхні дії. Діалог – фактично це теж дія, але видима дія – найпотужніший спосіб вирішення завдання» [57, с. 86]. Пошук такої дії, яка нестиме субтекст, є складним процесом. Адже порушення пряmolінійності відповіді в діалозі стає очевидним субтекстуальним знаком, а для подальшого викладу нам варто визначитися, що саме у візуальних формах може бути таким знаком.

Створення простору

У фільмі «Трикутник смутку» ресторанна сцена відрізняється від традиційних канонів американської кінематографічної моделі сценарного запису. Так, у ремарках зазначено не лише зовнішні фізичні дії персонажів, але й внутрішній монолог головного героя Карла: «"Як неймовірно грубо!", "Ти маєш відстояти себе зараз, Карле"». Ці думки метушаться в його голові упродовж всього побачення з Яя. Вихідною точкою появи таких думок постало запитання: «Хто оплачує рахунок?», – а точніше, реакція Яї на момент, коли принесли рахунок. Вона не відволікається від свого телефону й тільки каже: «Дякую, любий».

За словами Рубена Естлунда, сцену знімали протягом трьох днів, здійснивши 20 змін позиції камери [97]. Усе для того, щоб досягти найбільш виразного способу передання ремарок внутрішнього монологу Карла та конфліктності сцени – ніяковості між персонажами, яка зачіпає гендерні рольові моделі. Постає питання вмотивованості вибору такого камерного рішення, а не класичного традиційного монтажного прийому зйомки драматичного діалогу через майстер-план та укрупнення.

Внутрішній монолог, записаний у сценарії і який відіграє персонаж Карла, проявляється не в зовнішній фізичній дії, а у внутрішньому проживанні актора. Тому існує ймовірність, що такі внутрішні переживання можуть не зчитатися глядачем, що створює потребу в іншому підході до зйомки. Адже класична монтажна модель зйомки діалогу передбачає фіксацію перебігу подій і зовнішніх змін, але не внутрішній монолог. Режисер відмовився від такої монтажної фіксації діалогу на користь двох середніх планів, які підкреслюють мізансцену «один супроти одного». Камера розміщена посеред лінії їхнього спілкування й таким способом підсилює конфліктність сцени, але сама водночас залишається холодним спостерігачем. Це порушує звичний принцип «вісімки», адже зазвичай

камеру розміщують поза межами акторського спілкування. Такий підхід створює для акторів простір для гри не лише словами, але й паузами, жестами.



Іл. №16. Камерне рішення у сцені в кафе у фільмі «Трикутник смутку» Рубена Естлунда, 2022 р.

Режисера й оператора не цікавить інтер'єр кафе чи вигляд офіціанта, який обслуговує гостей. Монтажні склейки фіксують не фрази, що їх промовляє персонаж, а його реакції. Замість звичного спостереження за активною дією й драматичною ситуацією глядач стежить за проявами персонажів у цій ситуації ніби поза словами, поза подіями.

Не менш напруженою є сцена у фільмі «Таємниці та брехні», коли Гортенз уперше зустрічається зі своєю біологічною матір'ю Сінтією, і вони вдвох сидять у кафе. Сцена вирішена двома кадрами, загальним і середнім, даючи акторам можливість існувати і проявити свій характер, водночас підкреслюючи різницю між Сінтією, котра плаче й дуже активно діє, і мовчазною Гортенз.



Іл. №17. Камерне рішення у фільмі «Таємниці та брехні» Майка Лі, 1996 р.

Отже, для прояву візуального субтексту в акторському існуванні недостатньо просто пропрацювати сцену з актором, але й треба створити умови, а саме особливу камерну стилістику, щоб у глядача була можливість цей субтекст зчитати.

Камера-перо

Термін «камера-перо» виник в есе французького актора й режисера Александра Абстріюка. Автор вважав, що під час зйомок фільму режисер мусить так само легко оперувати камерою, мов письменник пером під час роботи над

романом: «Після того, як кіно було «ярмарковим атракціоном, розвагою, подібною до бульварного театру, або засобом збереження образів епохи, воно поступово перетворюється на мову. Під мовою я маю на увазі форму, в якій і за допомогою якої художник може висловити свої думки, якими б абстрактними вони не були, або передати свою одержимість точно так, як він це робить в сучасному есе або романі. Ось чому я хотів би назвати цю нову епоху кінематографа епохою camera-stylo» [28].

Ми розглядаємо «камеру-перо» як інструмент оповіді візуального субтексту, а точніше, підкреслення його автором. Тобто це свідоме порушення монтажного закону «непомітності», що домінував у золоту епоху Голлівуду, задля проведення авторського змісту, підкреслення субтексту. Здебільшого «камера-перо» є неочікуваною точкою бачення події, коли та нібито відбувається в одному місці, але камера чомусь не зважає на це й спрямовує свій погляд в інший бік.

Скажімо, у фільмі «Врятувати рядового Раяна», коли капітан Міллер розказує своєму підрозділу план подальшого пошуку солдата, режисер свідомо відмовляється від формального передання зовнішньої дії персонажа. Навпаки, допоки Міллер говорить, погляд камери спрямований на його руку, що трясеться, і на реакцію солдатів на це.



Іл. №18. Приклад «камери-перо» у фільмі «Врятувати рядового Раяна» Стівена Спілберга, 1998 р.

Такий візуальний субтекст на папері неможливо вигадати без точного уявлення того, як це буде знято камерою. Тобто це явно свідоме рішення, створене у співпраці з режисером.

Іншим прикладом є сцена розмови психолога Шона з Віллом у фільмі «Розумник Вілл Хантінг». Той повів Вілла на лавку в парку замість звичного кабінету, і вся сцена – нібито його монолог. У глядача виникає відчуття, що хлопець не слухає психолога, проте точно впевнитись у цьому режисер йому не дає – і не показує Вілла. На екрані присутній лише психолог, а його співбесідника чути тільки за кадром. Проте вербальне існування Шона виявляється абсолютно

не адекватним його внутрішнім переживанням. У сценарії до фільму ця сцена передана простими ремарками фізичної дії:

Шон і Вілл сидять на лавці майже порожнього парку.

Вони дивляться на невеликий ставок, в якому група школярів на екскурсії катається на знаменитих «Лебединих човнах».

...

Вілл мовчки киває.

...

Шон підводиться. І йде геть.

Однак камерне вирішення цієї сцени додає субтекст сприйняття цих слів Віллом, а саме те, що ззовні хлопець намагається удавати, наче слова Шона його не зачепили, ніби він формально їх сприйняв. Вілл знову боїться проявитися, відреагувати так, як він внутрішньо переживає. І це передано лише камерним рішенням, візуально – в якийсь момент від крупного плану психолога камера від'їздить й обережно показує мовчазне, задумане обличчя хлопця.

Отож «камера-перо» – специфічний прийом камерного показу ситуації, який наявністю свого погляду додає перебігу подій іншого змісту.



Іл. №19. Приклад «камери-перо» у фільмі «Розумник Вілл Хантінг» Гаса Ван-Сента, 1997 р.

Контрапункт атмосфер

Субтекст може бути проявлений через дві різні атмосфери в кадрі. Так, перша атмосфера – атмосфера середовища, а друга – та, в якій існує персонаж. Інакше кажучи, персонаж може існувати у власній атмосфері, що є контрастною й контрапунктною до зовнішньої атмосфери.

Так, у фільмі «Крамер проти Крамера» Джоана вирішує подати до суду на Теда й забрати в нього сина. Раптово чоловіка звільняють з роботи – і через це він може програти суд як безробітний батько. Йому треба швидко знайти роботу, тому Тед приходиться на співбесіду навіть під час новорічної корпоративної вечірки. У тексті глядач зчитує просто те, що герою не до вечірок, але в субтексті автор натякає на те, що чоловік раніше був таким, як інші учасники корпоративу – веселим і безтурботним, – проте тепер йому це не важливо, адже він хоче бути поруч із сином. Таким способом у субтексті підкреслюється зміна Теда та проживання ним батьківської любові, що полягає не лише у веселому проведенні часу разом на дитячому майданчику.



Іл. №20. Приклад контрапункту атмосфер у фільмі «Крамер проти Крамера» Роберта Бентона, 1979 р.

У фільмі «Знайти рядового Раяна» підрозділ Міллера грає жетонами загиблих солдатів, наче картами. У такий спосіб вони шукають на них позивний «Раян». Одразу за хлопцями проходить інший підрозділ солдатів, які воювали з тими, чий жетони зараз є предметом гри. Так у фільмі підкреслюється субтекст – для одних солдатів життя побратимів нічого не варті, для них це просто гра, тим часом для інших – це конкретні люди.

Однак ставлення персонажа до другої атмосфери – спроба втримати свою чи, навпаки, легко переключити на іншу, що теж може проявити субтекст. У фільмі «Мисливець на оленів» Майкл в епізоді весілля поводить доволі дивно протягом масової забави. Виникає запитання «чому?», починається пошук мотиву. Глядачу відомо вже, що завтра Майкл і ще кілька хлопців їдуть у В'єтнам, і саме це не дає герою розслабитись. Інші хлопці гуляють, немов похід на війну – гра, це несерйозно для них на відміну від Майкла. Він головою вже там, на війні, знає, який це жах, і нічого веселого в тому немає.



*Іл. №21. Приклад
контрапункту атмосфер
у фільмі «Мисливець на оленів»
Майкла Чіміно, 1978 р.*

Соло-сцени

У творчому мистецькому проєкті ми розбираємо цю субкатегорію на прикладі «400 ударів», а саме сцени, де Антуан Дуанель лишається на самоті. Такі сцени можуть на перший погляд здатися прохідними, проте вони мають дуже сильний субтекстуальний потенціал, бо є можливістю прояву характеру. Адже у стосунках з іншими персонаж залежить від людини навпроти, підігрує їй, підлаштовується. Інша справа – побачити його наодинці із собою, де він може проявитись абсолютно неочікувано.

У фільмі Мікеланджело Антоніоні «Ніч» ми бачимо соло-сцени, через які режисер оповідає про минуле персонажа. Головна героїня Лідія йде гуляти вулицями сама. Дорогою вона помічає, як хлопці запускають салют, що має вигляд ракет. Чомусь для М. Антоніоні важливо показати реакцію Лідії на їхній запуск. Так само, як і показати, як вона мовчки реагує, коли в епізоді в лікарні за вікном пролітає вертоліт. Непрямо, а субтекстуально, із соло-сцен глядач дізнається, що Лідія пережила війну, тому боїться ракет, голосних звуків у небі. Її душевні переживання ще досить болючі, й дівчина не знає, як далі жити.

Звички

Звички – вираження людської природи й природи, її стан рівноваги. На противагу фільмам, у яких персонаж потрапляє в незвичайні ситуації, характероцентричні фільми мають більше простору для показу побутового життя людини, аби побачити її за рутинною.

Спроба передати характер як систему побутових звичок яскраво відтворена у фільмі «Ідеальні дні». Субтекст Хіраями виражається не в тому, які він має звички, а в розумінні, навіщо чоловік собі їх створив, наскільки вони важливі для нього. Хоча глядачу нічого невідомо про минуле героя, натяк з'являється в передостанній сцені, де Хіраямі сумно, і він, що, на перший погляд, для нього

нетипово, купує собі пачку цигарок і пиво. Курити не виходить – він закашлюється, звідки можна зробити висновок, що герой або не вміє курити, або давно не кутив. Такого Хіраяму глядач до того не бачив, але в цьому вчинку проглядається субтекст – це немов звичка з минулого життя: персонаж колись так робив, але тепер чомусь припинив. Однозначної відповіді на це запитання немає.

В інтерв'ю Віма Вендерса запитали, що це за герой, чому він такий. Проте режисер свідомо вирішив не відповідати: «У мене є ця інформація, але я хочу зберегти секрет» [82]. Таким способом режисер створює субтекст, який реципієнт мусить сам для себе відтракувати.

Вибір актора

Субтекст може існувати не в малюнку чи розвитку ролі персонажа, але у власне виборі актора на роль. Так, при роботі над фільмом «Атлантида» Валентин Васянович не випадково взяв на головну роль ветерана АТО Андрія Римарука [4]. Чоловік уже несе в собі контекст головного героя, його тоді можна детально не пояснювати, він зчитується сам собою. В. Васянович вважає, що «події залишають відбиток на обличчі, в очах, люди по-іншому після такого ставляться до світу» [24]. Такий прийом використовують у роботі з документальним актором. Тобто актор в такому разі не створює щось додаткове, а приносить своє, що вже є частиною його особистості.

Для фільму «Таємниці та брехні» режисер Майк Лі відібрав акторів з дуже характерним обличчям. Жоден із героїв не справляє враження «просто людини», особливо дві головні фігури – доньки Гортенз та її матері Сінтії, яка відмовилася від неї. У тому, який вигляд вони мають, уже прослідковується різне життя, світогляд людей. Перша походить з інтелігентного світу Лондона, а інша – з простого передмістя, однак намагається приховати це. Якщо вище ми говорили

про мовну характеристику персонажа як вербальний прояв його походження, то обличчя акторів теж є таким інструментом.

Отже, безпосередній вибір режисером актора може внести субтекст у фільм без зміни жодного рядка чи дописування нової сцени.

Світ речей

Світ речей може бути прямолінійним текстом. Так, одяг – характеристика багатих чи бідних персонажів. Також субтекстуально одягом можна проявити внутрішній світ персонажа, його цінності й світогляд. Психолог Шон у фільмі «Розумник Вілл Хантінг» вдягається максимально скромно: старий светр, жилетка, кепі. У тексті такий образ може повідомляти про те, що він не має великих статків, проте в субтексті це виражає ставлення героя до світу речей. Йому неважливий зовнішній вигляд, чоловік на нього не звертає уваги. Натомість для нього цінний внутрішній світ людини.

У фільмі «Розмова» Гаррі постійно грає на саксофоні. Звідки цей саксофон у нього, де чоловік навчився грати на ньому – невідомо, але грає той професійно. Сам герой завжди одягнений у сірий напівпрозорий плащ, який нібито символізує його самого, але субтекстуально повідомляє про його світогляд – для Гаррі не важливий одяг, зовнішня реалізація, успіх. Тому про його талановиту гру на саксофоні ніхто не знає, бо грає він лише для себе.

Через одяг можна проявити ставлення персонажа до свого віку. Сценарист фільму «Фатальний потяг» Джеймс Дірден описує героїню Алекс таким способом: «Їй має вже бути за тридцять, але вона вдягається молодше, модно, і їй це сходить з рук» [89, с. 38]. Тобто одразу в одязі проявляється внутрішній конфлікт персонажа.

У фільмі «Леон» найвідоміший предмет – квітка аглаонема. У тексті рослина – лише друг головного героя, але субтекстуально вона несе бажання

Леона піклуватися про іншу людину. Це прагнення згодом реалізується через Матильду.

Жест

Жест у театральній практиці часто використовується як відповідь без слів. Такий прийом все ж має на меті донести найперше текст. Проте субтекст виникає, коли жест викликає запитання «чому?» Наприклад, персонаж не може словами озвучити те, що не приймає в собі, чого боїться, і єдиний можливий вихід для нього виразитися – жест.

У фільмі «CODA» Рубі – єдина неглуха дитина у своїй родині. Дівчина любить співати й хоче займатися на шкільних уроках з вокалу, але водночас вона дуже боїться свого голосу. Її викладач запитує, що Рубі відчуває під час співу, і та відповідає мовою жестів. З одного боку, глядач зчитує знак того, що вона відчуває, але з іншого – мова жестів у дівчини має субтекстуальне значення, адже героїня соромиться своєї родини й себе самої. З неї сміялись у школі за її походження. Ставлення до жесту як до того, що вона в собі не любить, розкриває цей субтекст.



Іл. №22. Кадр із фільму «CODA» Сіани Гідер, 2021 р.

Фільм «Кабаре» завершується дуже яскравим жестом героїні Саллі Боулз під час прощання з Раяном. Їхній роман завершився, героїня зробила аборт і вирішила лишитись у нацистській Німеччині. Наостанок, уже після прощання, Саллі просто махає Браяну пальцями, так ніби їй легко переживати це прощання, але глядач розуміє, що героїня лише зображує свою веселість.



Іл. №23. Кадр із фільму «Кабаре» Боба Фосса, 1972 р.

У кульмінації фільму «Субмарина» жест виражає почуття Джордани й Олівера. Героїня не може через власний характер прямо запитати, чи любить її хлопець, а тому робить це через жест, ступивши крок в океан. Олівер іде одразу за нею, але дівчина в гумових чоботях, а на ньому звичайні лофери. Джордана оцінює вчинок хлопця й робить ще один крок, Олівер – знову слідом. Отож через жест герої освідчились одне одному.

Мова тіла

Несвідомо, через мову тіла, персонаж може виразити ставлення до людини навпроти, до ситуації. У фільмі «Король говорить!» Георг V заїкається під час

читання промов. На зустрічі з логопедами король формально тримається доволі спокійно, але через мову свого тіла повідомляє глядачеві, що йому некомфортно й неспокійно. Субтекстуальний зміст мови тіла героя полягає в тому, що він затиснув себе в лещатах свого королівського становища, які не кореспондуються з його індивідуальною природою. Саме тому австралійський логопед, який працює за неортодоксальними методами, розкриває внутрішню свободу короля.

Фільм «Три кольори: Білий» починається з того, що камера супроводжує головного героя Кароля до суду. Камера спочатку панорамує його дивну ходу, в якій виражається весь субтекст героя: його недоладність, він не вписується у паризький бомонд. Згодом у фільмі цей субтекст знайде ще свій прояв і розвиток, однак він уже існує в мові тіла персонажа із самого початку фільму.

Субтекстуальні візуальні форми є ефективним інструментом режисера, який прагне показати характер не лише через діалог. Таке рішення потребує особливої стилістики камери, адже впливає на загальне візуальне рішення фільму. Інструментами субтекстуальних візуальних форм є: «камера-перо», «створення простору», «контрапункт атмосфер», «соло-сцени», «звички», «вибір актора», «світ речей», «жест» і «мова тіла». Складність цих форм породжує думку, що глядач мусить докладати зусиль, аби в них вдивлялись, їх помічати.

Підсумовуючи, можна зазначити, що субтекстуальні візуальні форми складно впровадити в масове продюсерське кіно, проте ми спеціально використовували приклади не лише з фестивального та незалежного кіно, але й із фільмів для широкого загалу, аби спростувати подібне твердження.

Висновки до розділу III

Характер у кіно проявляється в зовнішній і внутрішній дії. Найчастіше сценаристи й режисери зіштовхуються із проблемою неможливості пояснити внутрішню дію персонажа, бо вона не виражена зовнішньо: в жесті, у глибинній мізансцені або в погляді камери. Субтекстуальні форми є інструментом показу внутрішньої дії персонажа, прояву його та донесення до глядача.

Під час аналізу субтексту в ігровому кіно виявлено дві субкатегорії – вербальні субтекстуальні форми та візуальні субтекстуальні форми. Кожна із цих форм є режисерським прийомом, що впливає на загальну стилістику фільму. Такі прийоми є універсальними для всіх жанрів і напрямів кіно, що було доведено прикладами.

До вербальних форм належать: «формальна розмова», що може підкреслити порожнечу персонажів або ставлення до інших героїв, нецікавих для них; «відсутність субтексту», тобто підкреслення прямолінійності персонажа, його неспроможності брехати; «контрапункт дії» як інструмент прояву характеру через невідповідність між словами й діями; «внутрішній темпоритм» як інструмент показу внутрішнього стану героя, наприклад, його напруження, попри зовнішній спокій; «пауза» – відсутність миттєвої відповіді персонажа на запитання, що сприяє виникненню субтексту; «вибиття з колії» реакція на неочікувану подію, що проявляє характер персонажів; «плутанина», різні трактовки одних і тих самих речей персонажами, що розкриває їх характер; «обмовка», ненавмисний прояв підсвідомих думок персонажа; «лексичний портрет» як вербальна характеристика героя, що дає можливість зрозуміти його походження; «відповідь без відповіді» – прояв небажання персонажа відповідати на пряме запитання. Наголошено, що використання візуальних субтекстуальних форм потребує особливої стилістики камери, адже впливає на загальне візуальне

рішення фільму. Зроблено висновок, що складність цих форм спонукає глядача докладати зусиль, аби їх помічати.

Виділено такі візуальні субтекстуальні форми: «камера-перо» – свідоме авторське порушення законів «непомітності» для підкреслення візуального акценту; «створення простору», коли за допомогою камерного показу створюється можливість для акторського прояву субтексту; «контрапункт атмосфер» як коментар до дії персонажа, неможливість прояву атмосфери персонажа; «соло-сцени», тобто сцени, де герой може проявитися таким, яким він є насправді; «звички» як інструмент показу характеру в побуті; «вибір актора» як використання обличчя актора для створення бекграунду його персонажа; «світ речей» – прояв цінностей персонажа через вибір одягу, книжок, побутових речей; «жест» – як неочікуваний, випадковий прояв внутрішнього змісту; і «мова тіла» – як несвідомий прояв ставлення героя до навколишнього світу.

Загалом можна зауважити, що вербальні форми є простішими у акторському виконанні та зчитуванні глядачем, адже вони обрамлені у словесну форму на відміну від візуальних, які для прочитання потребують зусиль глядача та його бажання слідкувати не лише за історією, інтригою, але й за характерами.

Отож, субтекстуальні візуальні й вербальні форми є дієвим режисерським інструментом створення та показу складного людського характеру, що буде потрібним як у масовому продюсерському кіно, так і в авторському чи артгаузному.

ВИСНОВКИ

У науковій складовій творчого мистецького проекту здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження режисерського інструменту «підтекст» в ігровому кіно. Завдяки реалізації поставленої мети були досягнуті такі наукові результати:

1. З'ясовано походження поняття «підтекст» у різних мистецьких контекстах. Сформульовано специфічну конотацію підтексту як виміру екранних історій, пов'язаних із персонажем. У результаті аналізу репрезентативних творів відомих драматургів проілюстровано, що підтекст може бути закладений автором і відтворений глядацькою інтерпретацією твору, а театральне поняття «підтекст» може виступати як режисерський чи акторський інструмент, а також застосовуватися для глядацького трактування художнього твору. Зроблено висновок, що залежно від контексту підтекст може виступати в ролі режисерського, акторського чи читацького інструменту. Згідно з тією мистецтвознавчою методологією, яка трактує підтекст не як акторський інструмент чи прихований зміст репліки, а як алегорію чи символічний зміст твору, розглянуто підтекстуальні змісти класичних драматичних творів В. Шекспіра й Евріпіда. У результаті доведено, що потреба в підтексті виникає з появою нової драматургії та нового глядача. Тому підтекст стає частиною глядацької інтерпретації художнього твору.

2. Розглянуто ключові конотації поняття «підтекст» у різних, дотичних до кіно, видах мистецтва, а саме в літературі та музиці. Виокремлено окреме розуміння підтексту як головної форми локалізації авторського замислу, що безпосередньо впливає на форму тексту – «принцип айсбергу», висунутий Е. Гемінгвеєм. Доведено, що одним із найважливіших елементів, які упускаються при застосуванні «принципу айсбергу» є мотив героїв, а глядач стає активним співтворцем і має домислити упущене у своїй уяві. У результаті

проілюстровано вплив «принципу айсбергу» на кінокультуру, зокрема на *cinema d'auteur* та виникнення специфічних режисерських інструментів створення таких фільмів.

3. Окреслено розуміння кінематографії як процесу створення кінотексту. Означено поступове зростання прояву підтексту в кіно: від заміни слів жестами до зображення закадрового простору персонажа, його мотивів і світогляду. Виявлено поняття театрального значення підтексту в сюжетоцентричних фільмах і підтексту як естетичного змісту твору. Доведено, що підтекст як естетичний зміст твору стосується безпосередньо мотивів, символів і теми фільму, проявляється через соціально-ідеологічний і структурно-комунікативний аналіз. Зазначено, що нерідко такий підтекст виникає як прихована авторська критика політичного режиму, що проілюстровано на прикладі українського поетичного кіно. Висвітлено, що підтекст може сформувати основу художнього задуму, спонукати до специфічної організації кінотексту й стати самодостатнім виразним інструментом впливу на глядача. Водночас підкреслено режисерський аспект взаємодії з таким підтекстом, а саме вплив на манеру гри акторів і камерний показ фільму.

4. Визначено специфічне тлумачення підтексту як режисерського інструменту «*субтекст*» для ігрового кіно. Висвітлено, що в кінотворах, орієнтованих на залучення глядацької інтерпретації, текст утворює поверховий змістовний шар, а субтекст – це все, що знаходиться під ним, насичує текст додатковим сенсом. Визначено, що субтекст має імпліцитне значення, а не експліцитне. Доведено можливість практичного застосування інструменту «субтекст» як режисерського прийому для передачі складних людських характерів в ігровому кіно. Водночас наголошено на проблемі відсутності осмислення цього режисерського інструменту та методології його створення, а також прогнозування естетичного враження у глядача.

5. Проаналізовано режисерські рішення створення субтекстуальних вербальних форм в ігровому кіно. У результаті аналізу знакових екранних творів виокремлено специфічні режисерські прийоми застосування вербального субтексту, серед яких було виділено такі: «формальна розмова», що – проявляє духовну порожнечу героїв або їхню байдужість до співрозмовників; «відсутність субтексту» – характеристика персонажа, як такого, що не здатен до брехні; «контрапункт дії» – протиріччя між словами і діями персонажа; «внутрішній темпоритм» – вираження стану та характеру героя через темп його мовлення; «пауза», тобто неавтоматична відповідь персонажа, створення простору для обдумування, а разом і для прояву субтексту; «вибиття з колії» – інструмент прояву субтексту в реакції персонажа на якусь неочікувану подію; «плутанина» – коли субтекст вириває з того, що персонажі ніби говорять про одне, але кожен має своє на думці; «обмовка», тобто випадковий вербальний прояв чогось, про що насправді думає персонаж; «лексичний портрет» – словесний прояв походження героя; «відповідь без відповіді» – відсутність прямої відповіді на конкретне запитання.

6. Виявлено сутнісні ознаки режисерських прийомів показу субтекстуальних візуальних форм, а також особливість їхнього застосування та впливу на глядача. Проаналізовано такі режисерські інструменти, як: «камера-перо» – осмислене режисерське втручання камерою у фіксацію ситуації, задля створення змістового акценту; «створення простору» – лаконічний камерний показ, задля того, аби винести на перший план акторське існування; «контрапункт атмосфер» – дві різні атмосфери в кадрі, що між собою конфліктують; «соло-сцени» – показ характеру героя наодинці з собою; «звички» – характеристика персонажа через його щоденне побутове існування; «вибір актора» – характеристика персонажа через зовнішність актора; «світ речей» – характеристика героя через матеріале оточення, що говорить про його цінності і

світогляду; «жест» – несподіване вираження підсвідомого через дрібну моторику; і «мова тіла» – прояв ставлення до ситуації чи людини навпроти у зовнішній пластичній дії.

Результатом дослідження є висновок, що кінематографічний субтекст, який існує у візуальній та вербальній формі, закладає значний змістовний шар екранного твору. Субтекстуальні візуальні та вербальні форми не завжди залежать від написаного сценарію чи жанру фільму. Вони є надзвичайно ефективним режисерським прийомом, призначеним для створення та показу характеру персонажа, але водночас несуть великий вплив на стилістику й візуальне рішення цілого фільму. Субтекст є формою повідомлення глядачу про внутрішній зміст персонажа, інструментом залучення активної глядацької інтерпретації екранного твору.

Перспективами подальшого дослідження є поглиблення розуміння режисерського інструменту «субтекст», вдосконалення методології його аналізу та використання. Важливим є розбір субтекстуальних візуальних форм «створення простору», в яких проявляється взаємозв'язок акторського існування з камерною та монтажною оповіддю. Подальший аналіз субтексту є важливим для змістовного та естетичного збагачення українського кінематографу як з погляду вдосконалення режисерського інструментарію, так і задля виховання активного глядача – співавтора фільму, готового сприймати складний та змістовний аудіовізуальний контент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька О. Психологія і кіно. *Кіно-Темп*, 2023. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c8993ebc-ceb3-4deb-9e5d-7561590c6d4a/content> (дата звернення: 10.02.2024).
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / За наук. ред. : О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 486 с.
3. Гемінгвей Е. Старий і море / пер. В. Митрофанова. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 104 с.
4. Друзюк Я. Чому «Атлантида» – головний український фільм року. Велика історія про фільм Валентина Васяновича. *The Village*, 2020. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/movies/303355-chomu-atlantida-golovniy-ukrayinskiy-film-roku-velika-istoriya-pro-film-valentina-vasyanovicha> (дата звернення: 20.12.2023).
5. Евріпід. Трагедії / пер. з давньогр. Б. Тена. Київ : Основи, 1993. 448 с.
6. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. М. Гірняка. Львів : Літопис, 2004. 652 с.
7. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
8. Зубавіна І. Кінематограф сучасної України. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.
9. Ібсен Г. Ляльковий будиночок / пер. В. Гладкая, К. Корякіна. Харків : Фоліо, 2023. 316 с.
10. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 412 с.
11. Клековкін О. Античний театр. Київ : АртЕк, 2007. 328 с.

12. Мельник М. Кінотекст як особливий тип дискурсу. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2014. Вип. 12. С. 123–127.
13. Паві П. Словник театру / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 634 с.
14. Посохов С., Куделя С., Зайцева Ю. та ін. Історіографічний словник : навч. посіб. для студентів історичних факультетів університетів / За ред. С. Посохова. Харків : Східно-регіональний центр гуманітарно-освітніх ініціатив, 2004. 320 с.
15. Сегер Л. Робимо гарний сценарій геніальним. Київ : ІнсайтМедія, 2011. 219 с.
16. Селінджер Дж. Д. Дев'ять оповідань / пер. з англ. Ю. Григоренка, А. Івахненко. Харків : Фоліо, 2012. 223 с.
17. Снайдер Б. Як блискавично писати живучі тексти. Врятуйте кицьку! / пер. з англ. Н. Климчук. Харків : Vivat, 2021. 250 с.
18. Софокл. Трагедії. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1989. 303 с.
19. Султангалієв Д. «Ля Палісіада»: «речевая избыточность» по-українськи. *Kontur Media*, 2024. URL: https://kontur.media/la_palisiada/ (дата звернення: 22.12.2023).
20. Тарнавська М. Емоційний підтекст та труднощі його перекладу (на матеріалі оповідання Дж. Д. Селінджера «Тедді»). *Наукові записки*. 2012. Вип. 104. Серія: Філологічні науки (мовознавство). С. 191–196.
21. Тарнавська М. Прихований смисл в оповіданні Дж. Д. Селінджера «Добре ловиться рибка-бананка». *Наукові записки*. Вип. 50. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград, 2003. С. 249–263.
22. Тарнавська М. Subtext Generation: Mechanics and Perception. *Наукові записки*. 2017. Вип. 154. Серія: Філологічні науки (мовознавство). С. 177–182.

23. Тимків Н. Підтекст як особлива форма авторської позиції. *Викладання зарубіжної літератури: проблеми та досягнення. Султанівські читання* : збірник статей / Відп. ред. В. Матвіїшин. Івано-Франківськ, 2010. Випуск I. С. 121–127.
24. Толокольнікова К. Васянович: «В "Атлантиді" ми випалили землю навколо героя, а у "Відблиску" зруйнуємо його душу». *Суспільне Культура*, 2021. URL: <https://suspilne.media/culture/147085-vasanovic-v-atlantidi-mi-vipalili-zemlu-navkolo-geroa-a-u-vidblisku-zrujnuvali-jogo-dusu/> (дата звернення: 20.12.2023).
25. Фока М. Підтекст літературно-художнього твору як літературознавча проблема. *Relevant issues of development and modernization of the modern science: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine : monograph*. Riga, Latvia: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. P. 381–406.
26. Шекспір У. Гамлет, принц данський / пер. І. Малковича. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2008. 240 с.
27. Шиприкевич В. Авторський підтекст і його мовно-виражальні засоби. *Українська мова і література в школі*. 1967. № 6. С.5–20.
28. Abstruc A. (1948) *L'Écran française* (144). Paris: Front national des Écrivains.
29. Aronson L. *The 21st Century Screenplay. A comprehensive guide to writing tomorrow`s films*. Sydney : Allen & Unwin, 2010. 475 p.
30. Barenboim D. *Music Quickens Time*. London : Verso Books, 2009. 192 p.
31. Barthes R. *S/Z: An Essay*. New York : Hill and Wang, 1975. 271 p.
32. Bazin A. *What Is Cinema?* / trans. Hugh G. Berkeley: University of California Press, 1972. Vol. 2. 212 p.
33. Bell J. S. *How to Write Dazzling Dialogue: The Fastest Way to Improve Any Manuscript*. CA : Compendium Press, 2014. 136 p.

34. Belly M., Rooney B. *Directors Tell the Story*. London : Routledge, 2016. 382 p.
35. Berman R. *Fade In: the screenwriting process*. Studio City : Michael Wiese Productions, 1997. 409 p.
36. Bill A. *Exploring Shakespeare*. London : Nick Hern Books, 2013. 256 p.
37. Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 572 p.
38. Bordwell D. *On The History Of Film Style*. Cambridge : Harvard University Press, 1997. 165 p.
39. Bordwell D., Thompson K. *Film History: An Introduction*. New York : McGraw-Hill Education, 1994. 856 p.
40. Bordwell D., Thompson K., Smith J. *Film Art: An Introduction* (12 ed.). New York : McGraw-Hill Education, 2020. 644 p.
41. Bose S. D. A look at why J.D. Salinger was against film adaptations of his works. *Far OUT*, 2022. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/jd-salinger-against-film-adaptations/> (Last accessed: 02.02.2024).
42. Brown J. *The Tulane Drama Review*. Vol. 8, No. 1. Cambridge University Press, 1963. P. 72–94.
43. Bruhm S. *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. N.Y. : Pendragon Press, 1997. 422 p.
44. Cederstrom L. In *A Word: The Importance of Shakespeare's Subtexts*. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 6. Brandon University, 1993. P. 33–49.
45. Dancyger K., Rush J. *Alternative Scriptwriting*. Massachusetts : Focal Press, 2007. 409 p.
46. Dmytryk E. *On Screen Acting: An Introduction to the Art of Acting for the Screen*. London : Routledge, 2018. 158 p.

47. Eco U, *Sulle Articolazioni del Codice Cinematografico. Per una nuova critica: I convegni Pesaresi. 1965 – 1967.* Venice : Nuovocinema, 1989. 401 p.
48. Eco U. On the Contribution of Film to Semiotics. *Quarterly Review of Film Studies* 2. issue 1, 1977. 231 p.
49. Field S. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting.* London : Delta, 2005. 320 p.
50. Fiennes S. *The Pervert's Guide to Cinema.* URL: <https://www.imdb.com/title/tt0828154/> (Last accessed: 15.04.2023).
51. Freshman R. *Teach Yourself Screenwriting.* NY : McGraw-Hil, 2003. 310 p.
52. Freud S. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens.* Berlin : e-artnow, 2018. 72 s.
53. Gazda J. *Ukrainska szkola kina poetychniego. Ekran.* 1970. № 9. S. 17–18.
54. Gillet J., Gutenkunst C. *Voice into Acting: Integrating Voice and the Stanislavski Approach.* North Yorkshire : Methuen Drama, 2021. 328 p.
55. Grodal T. *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition.* New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
56. Hemingway E. *Death in the Afternoon.* New York : Scribner, 1996. 496 p.
57. Horton A. *Writing the character-centered screenplay.* Berkeley : University of California Press, 1994. 218 p.
58. Houseman B. *Tackling Text [and subtext]: A Step-by-Step Guide for Actors.* London : Nick Hern Dooks, 2008. 288 p.
59. How Quentin Tarantino first learned about SUBTEXT while making *Reservoir Dogs.* Ютуб-канал: OutstandingScreenplays. URL: https://www.youtube.com/shorts/Nzix_BOMHQA?app=desktop (Last accessed: 04.03.2024).

60. Howard D., Mambey E. *Tools Of Screenwriting*. NY : St. Martin's Griffin, 1995. 320 p.
61. Insdorf A. *The 400 Blows: Close to Home*. *The Criterion Collection*, 2014. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/528-the-400-blows-close-to-home> (Last accessed: 04.11.2023).
62. Katz S .*Film Directing: Shot by Shot - 25th Anniversary Edition: Visualizing from Concept to Screen*. LA : Michael Wiese Productions, 2019. 400 p.
63. Kazan E. *Kazan on Directing*, New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. 368 p.
64. King S. Sergio Leone's original 'Once Upon a Time in America' out on DVD. *Los Angeles Times*, 2014. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-once-upon-a-time-america-leone-deniro-20141003-story.html?amp=true> (Last accessed: 04.11.2023).
65. Kingdon T. *Total directing: integrating camera and performance in film and television*. Los Angeles : Silman-James Press, 2004. 506 p.
66. Konigsberg I. *The complete film dictionary*. NY : NAL Books, 1987. 420 p.
67. Lewis M. *Early Hollywood and the Hays Code*. *Acmi*, 2021. URL: <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/early-hollywood-and-hays-code/> (Last accessed: 03.11.2023).
68. Longwell D. *Sanford Meisner on Acting*. NY : Vintage Books, 1987. 272 p.
69. Lubbock P. *The Craft of Fiction*. South Carilona : CreateSpace Independent Publishing Platform. 238 p.
70. Lumet S. *Making movies*. London : Bloomsbury Publishing, 1996. 232 p.
71. Maeterlinck M. *The Tragical in Daily Life*. Transl. A. Sutro. Whitefish : Kessinger Publishing, 2010. 242 p.

72. Mamet D. *On Directing Film*. London : Penguin Books, 1992. 128 p.
73. Marcus M. *Italian Film in the light of Neorealism*. Princeton : Princeton University Press, 1986. 561 p.
74. McKee R. *Dialogue : The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. New York : Twelve, 2016. 336 p.
75. McKee R. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : Regan Books, 1997. 480 p.
76. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago : University of Chicago Press, 1990. 286 p.
77. Mukařovský' J. An attempt at a structural analysis of an actor's figure (Chaplin in *City Lights*). *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*. Prague : Karolinum Press, 2016. P. 192–198.
78. Murch W. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. CA : Silman-James Press, 2001. 146 p.
79. Nejabat A., Tajadini M., Rad N. F. Foreign language learning and identity reconstruction: understanding of interaction of the self. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, vol. 14, núm. 33, 2021.
80. Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/word/> (Last accessed: 02.05.2023).
81. Palleske S. O. The Dramatic Technique of Maurice Maeterlinck. *The French Review* Vol. 14, No. 6. 1941. P. 500–504.
82. Perfect Days – Press Conference – Cannes: ютуб-канал Festival de Canes. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UWudH_9tLhE (Last accessed: 14.12.2023).
83. Piller I. On learning languages and the gaining of wisdom. *Language on the Move*, 2014. URL: <https://www.languageonthemove.com/on-learning-languages-and-the-gaining-of-wisdom/> (Last accessed: 20.12.2023).

84. Proferes N. *Film Directing Fundamentals: See Your Film Before Shooting*. Massachusetts : Focal Press, 2008. 336 p.
85. Rabiger M., Hurbis-Herrier M. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. London : Routledge, 2020. 581 p.
86. Rauf R. (2023). Ernest Hemingway's Iceberg Narrative Method of The Old Man and the Sea. *Cihan University-Erbil Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(1), P. 88–90.
87. Rondinone T. Film noir perfectly captures the mass torment and paranoia of the mid-twentieth century. *Crime Reads*, 2019. URL: <https://crimereads.com/asylums/> (Last accessed: 10.02.2024).
88. Sammon P. M. (1996). "XIII. Voice-Overs, San Diego, and a New Happy Ending". *Future Noir: the Making of Blade Runner*. London : Orion Media. 370 p.
89. Seger L. *Writing Subtext: What Lies Beneath*. LA : Michael Wiese Productions. 2017, 180 p.
90. Stephen Sondheim Talks About the Importance of SUBTEXT in His Songs: Ютуб-канал Songbook Station. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-SHS5CW8OEE> (Last accessed: 12.06.2023).
91. Subtext in Schubert's "Wanderer Fantasy" with Henry Kramer: ютюб канал Tonebase Piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aR2mitywiuQ&t=2s> (Last accessed: 12.06.2023).
92. Swan M. *You can write plays*. CA : S. French, 1927. 254 p.
93. Swarz A. *The Role of Authorship during the Shift towards a New Hollywood*. Norderstedt : GRIN Verlag GmbH, 2011. 85 p.
94. Taylor F., Busse V., Gagova L., Marsden E. and Roosken B. *Identity in foreign language learning and teaching: why listening to our students' and teachers' voices really matters*. London : British Council, 2013. 21 p.

95. Tetlow W. Hemingway's In Our Time: Lyrical Dimensions. Lewisburg : Bucknell University Press, 1998. 158 p.
96. Travis M. Directing feature films : the creative collaboration between directors, writers, and actors. LA : Michael Wise Production, 2000. 401 p.
97. Triangle of Sadness. Director Breaks Down a Dinner Date Scene: Ютуб-канал Fanity Fair. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDBMoCdkthY> (Last accessed: 22.03.2023).
98. Truffaut F. Une Certain Tendence du Cinéma Français. *Cahiers du Cinéma* 6 (31), 1954. 15 p.
99. Varricchio U. Ipersignificato: Umberto Eco and Film. National Gallery of Art. URL: https://www.nga.gov/features/ipersignificato-umberto-eco-and-film.html?cq_ck=1479475663743 (Last accessed: 19.02.2024).
100. მამარდაშვილი მ. ცნობიერების ტოპოლოგია. თბილისი: სტრატეგიულ გამოკვლევათა ინსტიტუტის, 2011. 315 p. [Мамардашвілі М. Топологія свідомості. Тбілісі : Інститут стратегічних досліджень, 2011. 315 с.]

ФІЛЬМОГРАФІЯ

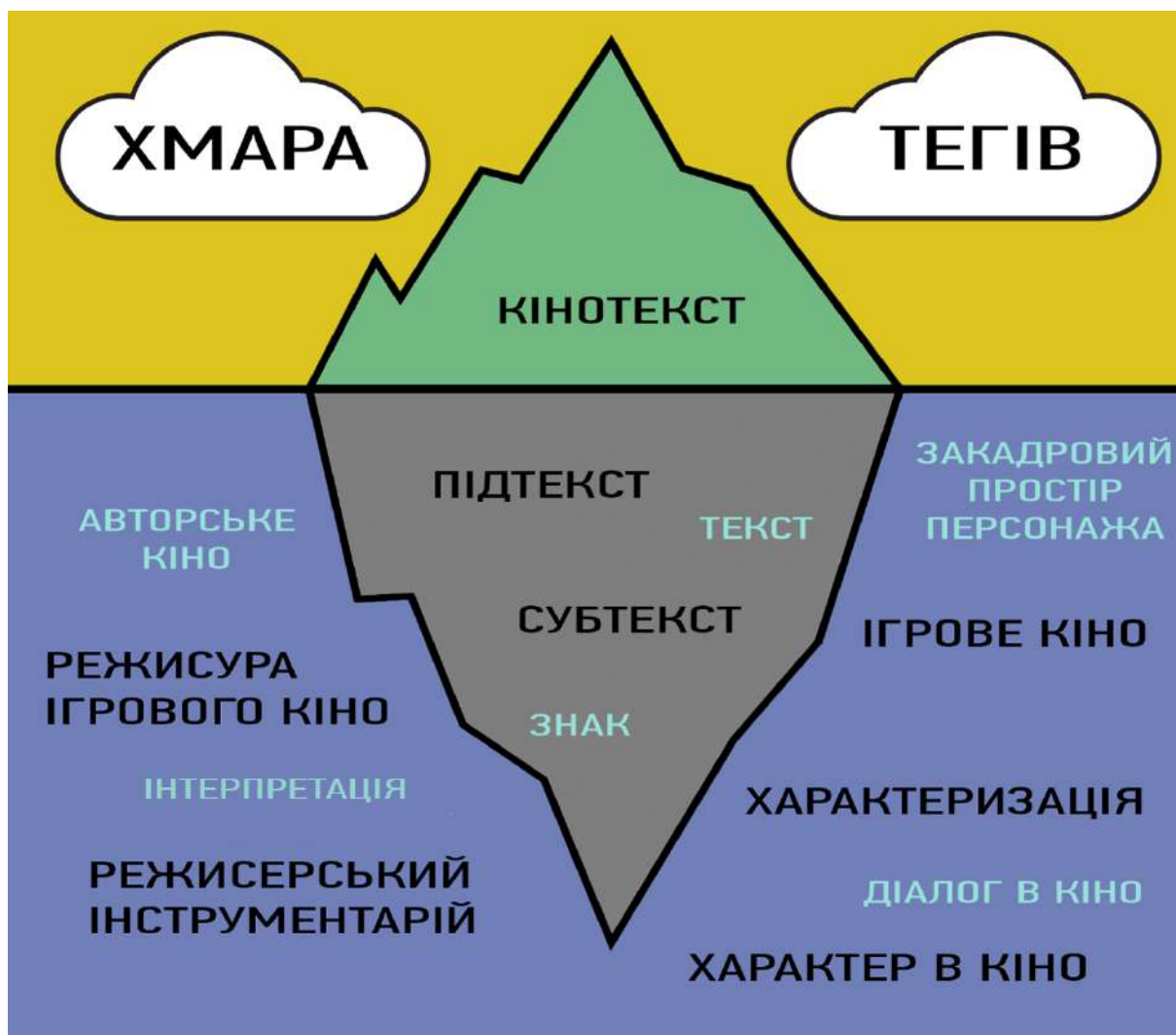
1. «Ля Палісіада», реж. Філіп Сотніченко (2023)
2. «Атлантида», реж. Валентин Васянович (2019)
3. «Мої думки тихі», реж. Антоніо Лукіч (2019)
4. «Додому», реж. Наліман Алієв (2019)
5. «Бачення метелика», реж. Максим Наконечний (2022)
6. «Лебедине озеро. Зона», реж. Юрій Ілленко (1989)
7. «Диліжанс», реж. Джон Форд (1939)
8. «Токійська повість», реж. Ясодзіру Одзу (1953)
9. «Звичайні люди», реж. Роберт Редфорд (1980)
10. «Міст», реж. Ліла Нойгебауер (2022)
11. «Врятувати рядового Раяна», реж. Стівен Спілберг (1998)
12. «Ідеальні дні», реж. Вім Вендерс (2023)
13. «Леон», реж. Люк Бессон (1994)
14. «Трикутник смутку», реж. Рубен Естлунд (2020)
15. «Розумник Вілл Хантінг», реж. Гас Ван-Сент (1997)
16. «Король говорить!», реж. Том Гупер (2010)
17. «Субмарина», реж. Річард Айоаді (2011)
18. «CODA», реж. Сіан Гідер (2021)
19. «Кабаре», реж. Боб Фосс (1972)
20. «Краще не буває», реж. Джеймс Брукс (1997)
21. «Одного разу на Дикому Заході», реж. Серджо Леоне (1968)
22. «Розмова», реж. Френсіс Форд Коппола (1974)
23. «Три білборди за межами Еббінга, Міссурі», реж. Мартін Мак-Дона (2017)
24. «Залягти на дно в Брюгге», реж. Мартін Мак-Дона (2008)
25. «Ніч», реж. Мікеланджело Антоніоні (1961)

26. «Кримінальне читиво», реж. Квентін Тарантіно (1994)
27. «Крамер проти Крамера», реж. Роберт Бентон (1979)
28. «Мисливець на оленів», реж. Майкл Чіміно (1979)
29. «Фортепіано», реж. Джейн Кемпіон (1993)
30. «Таємниці та брехні», реж. Майк Лі (1996)
31. «Три кольори: Білий», реж. Кшиштоф Кесльовський (1994)
32. «Енні Голл», реж. Вуді Аллен (1977)
33. «Гільда», реж. Чарльз Відор (1946)
34. «400 ударів», реж. Франсуа Трюффо (1959)

ДОДАТКИ

Додаток А

Поняття та терміни, використані в дослідженні
Хмара тегів



Додаток Б

Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту



ТЕМНА СТОРОНА ТЕКСТУ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ
ІМ. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО. ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ
МИСТЕЦТВ. КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

ПОКАЗ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО
СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВ

**ЗДОБУВАЧ:
АНДРІЙ ХІМІЧ**

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК:
БУКОВСЬКИЙ СЕРГІЙ АНАТОЛІЙОВИЧ
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ:
АНГЕЛОВА АНГЕЛІНА ОЛЕГІВНА

11.04.2024

вул. ЄВГЕНА КОНОВАЛЬЦЯ, 18
аудиторія 208-Б 15:00

Додаток В

Фото з показу мистецької складової творчого мистецького проекту



Додаток Г

**Афіші, фото та додаткові матеріали заходів апробації мистецької
складової творчого мистецького проєкту**

Афіша майстер-класу «Принцип айсберга в кіно»

Інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМ.І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

5 травня
2023
16:00

Майстер-клас
для студентів 1 РТБ курсу
майстерні В. Д. Оселедчика

**Принцип Айсбергу
в кіно**



Андрій Хіміч

Здобувач освітньо-творчого ступеня
доктор мистецтва

Апробація творчого мистецького проєкту
«РОБОТА З АКТОРСЬКИМ АНСАМБЛЕМ
У ПРОЦЕСІ РЕЖИСЕРСЬКОГО
ТВОРЕННЯ ЕКРАННОГО СВІТУ»

Фото з майстер-класу «Принцип айсберга в кіно»



Афіша майстер-класу «Підтекст в кіно та література модерну»

Ukrainian Film School (FILM.UA Group), 2023

МАЙСТЕР-КЛАС

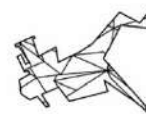
**ПІДТЕКСТ В КІНО
ТА ЛІТЕРАТУРА МОДЕРНУ**

Хіміч А.В.
режисер,
здобувач
освітньо-
творчого
ступеня
доктор
мистецтва



**10
ЛИСТОПАДА
2023
16:00**

**UKRAINIAN
FILM
SCHOOL**



КИЇВ: UKRAINIAN FILM SCHOOL (FILM.UA GROUP) 2023

Відгук про проведений майстер-клас

ВІДГУК

про проведення Хімічем Андрієм майстер-класу
«Підтекст в кіно та література модерну»

У рамках навчального процесу кіношколи **"Українська Кіношкола"** здобувачем ступені доктора мистецтв КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого Хімічем А. В. було проведено майстер-клас «Підтекст в кіно та література модерну» для студентів, що навчаються за програмами «режисура» та «сценаристика». Майстер-клас відбувся 10 листопада 2023 року за адресою: вулиця Миколи Закревського, 22 (FILM.UA Group).

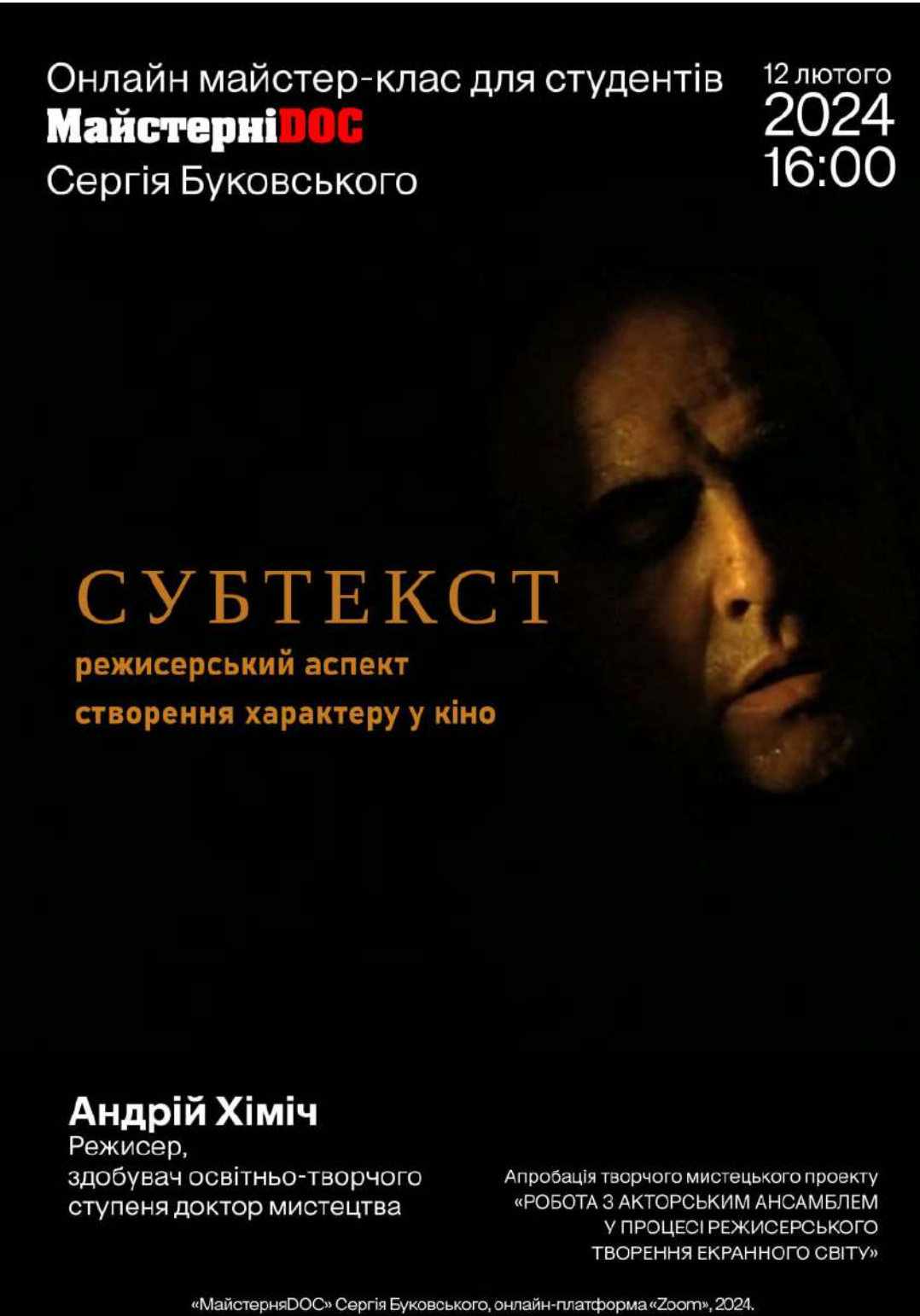
В першій частині майстер класу було продемонстровано фрагмент науково-популярного кінофільму «Темна сторона тексту» (режисер А. Хіміч), що є творчою складовою творчого-мистецького проекту. Показ фрагменту кінофільму став приводом для подальшого викладу теми майстер-класу, а саме обговорення особливості літератури модерну та використання її принципів через інструмент підтекст під час створення авторського кіно.

Майстер-клас було проведено на високому творчо-педагогічному рівні. Вважаємо, що науково-популярний фільм «Темна сторона тексту» є корисним та доцільним методологічним матеріалом для подальшого викладу запропонованої Андрієм теми. Спроба переосмислення інструменту підтексту через літературу модерну є корисною для студентів курсу «сценаристика» та студентів курсу «режисура», особливо під час вигадування власних проєктів.



Тимошенко А.І.

Афіша майстер-класу «Субтекст – режисерський аспект створення характеру у кіно», МайстерняDOC Сергія Буковського, Zoom, 2024



Онлайн майстер-клас для студентів
МайстерніDOC
Сергія Буковського

12 лютого
2024
16:00

СУБТЕКСТ
режисерський аспект
створення характеру у кіно

Андрій Хіміч
Режисер,
здобувач освітньо-творчого
ступеня доктор мистецтва

Апробація творчого мистецького проекту
«РОБОТА З АКТОРСЬКИМ АНСАМБЛЕМ
У ПРОЦЕСІ РЕЖИСЕРЬСЬКОГО
ТВОРЕННЯ ЕКРАННОГО СВІТУ»

«МайстерняDOC» Сергія Буковського, онлайн-платформа «Zoom», 2024.

Відгук про проведений майстер-клас

ВІДГУК

про проведення Хімічем Андрієм майстер-класу
«Субтекст – режисерський аспект створення характеру у кіно»

У рамках навчального процесу школи документального кіно «МайстерняДос» було проведено майстер-клас «Субтекст – режисерський аспект створення характеру у кіно», що відбувся 12 лютого 2024 року на онлайн-платформі «Zoom». Організатором майстер класу виступив здобувач ступені доктора мистецтв КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого Хіміч А. В.

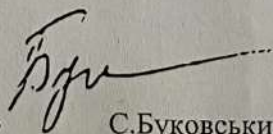
Під час майстер класу, було показано фрагмент науково-популярного кінофільму «Темна сторона тексту» (творча складова творчого-мистецького проекту), який став приводом для подальшого викладу зазначеної проблематики. Далі, Хіміч А. прочитав доповідь на тему «Текст, підтекст, субтекст», в якій поділився власними роздумами над специфічністю інструменту «субтекст» у кіно та чим він відрізняється від тексту, контексту та традиційного розуміння підтексту.

Зазначимо, що підготований майстер-клас відповідає високому творчо-педагогічному рівню. Передача та прояв характеру документального героя через субтекст є особливо корисним інструментом для подальших робіт студентів-документалістів.

Також у рамках майстер-класу відбулося обговорення принципів застосування режисерських інструментів при створенні науково-популярного фільму (творча складова творчого-мистецького проекту) «Темна сторона тексту».

Керівник школи

документального кіно «МайстерняДос»



С.Буковський

Лідерка С. Буковської засвідожено
організатор НСКУ О. Гарбузов



Афіша майстер-класу «Підтекст фізичної дії як режисерський інструмент створення характеру у кіно»

No Stars продакшн, 2024

NO STARS

**21 березня
2024
17:00**

Майстер-клас
для NO STARS продакшн

Андрій Хіміч
Режисер, здобувач
освітньо-творчого ступеня
доктор мистецтва

**Підтекст
фізичної дії**
як режисерський інструмент
створення характеру у кіно

Апробація творчого
мистецького проекту
«ПІДТЕКСТ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ
ІНСТРУМЕНТ В ІГРОВОМУ КІНО»

Київ : «NO STARS» prod., 2024.

Фото з майстер-класу «Підтекст фізичної дії як режисерський інструмент створення характеру у кіно»



Афіша майстер-класу «Текст, підтекст, субтекст»

Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024

ТЕКСТ,
ПІДТЕКСТ,
СУБТЕКСТ



МАЙСТЕР-КЛАС

для студентів 1 РТБ курсу в майстерні
В. Д. Оселедчика

Хіміч А.В.
режисер, здобувач
освітньо-творчого
ступеня доктор
мистецтва

2 БЕРЕЗНЯ 2024 15:00

Київ, Кафедра режисури телебачення,
Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого, 2024.

Фото з майстер-класу «Текст, підтекст, субтекст»



Додаток Д

Сертифікати про апробацію творчого мистецького проєкту



Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
Інститут екранних мистецтв
Кафедра режисури телебачення

СЕРТИФІКАТ

учасника

науково-творчої конференції
«КУЛЬТУРНІ ОРІЄНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У СФЕРІ
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА ПРОБЛЕМИ»

20 березня 2024 року

Хіміч А.В.

**«БАНАЛЬНИЙ ДІАЛОГ» ЯК РЕЖИСЕРСЬКЕ
ОСМИСЛЕННЯ СТОСУНКІВ ПЕРСОНАЖІВ
У ІГРОВОМУ КІНО (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ
М.НАКОНЕЧНОГО «БАЧЕННЯ МЕТЕЛИКА»)**

Завідувач кафедри
режисури телебачення
Інституту екранних
мистецтв

Заслужений діяч мистецтв України
Вітер Василь Петрович

IST № 24/2405-008

0,2 ECTS credits

**CERTIFICATE
OF PARTICIPATION**



Andrii Khimich

participated in the VII International Scientific and Theoretical Conference

Theory and practice of modern science

24.05.2024 | Kraków, Republic of Poland

and published scientific paper in the Collection of scientific papers «SCIENTIA»
with DOI 10.36074/scientia-24.05.2024 and ISBN 979-8-88955-779-1 (series)  Bowker

The conference is included in the Academic Resource Index ResearchBib catalog and UKRISTEI catalog (Certificate № 85 dated January 5, 2024).



President of the International
Center of Scientific Research
MIRIAM GOLDENBLAT
www.scientia.report



CERTIFICATE

is awarded to

Khimich Andrii

for being an active participant in
VII International Scientific and Practical Conference
**“GLOBAL SCIENCE:
PROSPECTS AND INNOVATIONS”**
24 Hours of Participation
(0,8 ECTS credits)



LIVERPOOL
1-3 March 2024
sci-conf.com.ua



CERTIFICATE

is awarded to

Khimich Andrii

for being an active participant in
VI International Scientific and Practical Conference

“EUROPEAN CONGRESS OF SCIENTIFIC ACHIEVEMENTS”

24 Hours of Participation

(0,8 ECTS credits)

BARCELONA

17-19 June 2024



sci-conf.com.ua

