

Хімич Андрій Вікторович,
аспірант кафедри режисури телебачення. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Andrii Khimich,
Postgraduate student of the TV Directing Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ПІДТЕКСТ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ СПОСІБ ПЕРЕДАЧІ ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА У КОНВЕНЦІЙНИХ СЦЕНАХ ДЕТЕКТИВУ

Анотація. У статті розглянуто особливості ключових сюжетно-лінійних сцен у детективах, а саме конвенційній сцени допиту, розслідування, отримання справи слідства. Розглянуто різницю між режисерським вирішенням стандартизованих сцен у жанровому та авторському детективі. **Предметом дослідження** є підтекст у авторських детективах як приклад стимуляції варіативних режисерських рішень. Виокремлено основні типи підходів, завдяки яким режисери ускладнюють конвенційні сцени допиту та розслідування за рахунок акцентування характеру протагоніста, насамперед, за допомогою стилістики камерного показу фільму: монтаж, рух камери, крупності та режисерського інструменту, підтексту, що спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості. **Методологія дослідження.** У процесі роботи використовувалися такі методи: системно-аналітичний метод (для вивчення та аналізу жанрових структур детективів), порівняльний метод (для порівняння конвенційних сцен у детективних фільмах), метод класифікацій (для узагальнення та систематизації висновків). **Результати та висновки.** Під час аналізу детективів, виявлено проблему конвенційних сцен, що пояснюють контекст розслідування, та сцен допиту, які містять лише інформаційний зміст і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста. Доведено, що це породжує надлишкову інформативність. У результаті дослідження режисерських прийомів у конвенційних сценах детективу, доведено, що підтекст є одним із інструментів редукації заангажованості інформацією та акцентом на розкритті характеру протагоніста. Режисерськими інструментами висвітлення підтексту є: 1) камера, що наголошує внутрішній стан персонажа (активно використано режисером К. Ноланом у фільмі «Безсоння» та П. Верховеном у фільмі «Основний інстинкт»); 2) словесна дія, діалог (обрив на півслові, повтор, натяк, ілюстрацією якого є фільм М. Макдона «Три білборди»); 3) надзавдання персонажа (розглянуто на прикладі фільму Ж. Тріє «Анатомія падіння»); 4) мова тіла та жести (ефективно застосовано у фільмі Сідні Люмета «Перекладачка»). Доведено, що підтекст, згідно з концепцією Л. Сегер, спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості.

Ключові слова: детектив, режисура ігрового кіно, підтекст, характер в кіно.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Англійський письменник Стівен Ван Дайн у 1928 році, проаналізувавши літературу батьків детективу – Едгара Алана По та Артура Конан-Дойла, опублікував свої «20 правил, для тих, хто пише детектив» (Van Dive, 2015), де він, зокрема, наголошував, що обов'язковим злочином

у детективі є вбивство, персонаж-слідчий завжди повинен бути присутнім, а кохання заборонено, адже історія мусить бути грою в хованки не між коханцями, а між детективом і злодієм. Цього ж року на першу церемонію «Оскар» номінувався чорно-білий німий фільм «Рекет», знятий у жанрі детективної історії про поліцейського. Висока

оцінка детективного фільму фахівцями Американської кіноакадемії акцентувала вихід жанру зі сфери чистої розважальності на новий рівень. У детективному жанрі почали працювати такі майстри кіно, як А. Гічкок, А. Куросава, О. Веллс та Б. Вайлдер. Їхні стрічки стали не лише класикою світового кіномистецтва, а й сформували певні стандарти детективного жанру і, відповідно, очікування глядачів, їхні сподівання на наявність певних обов'язкових (конвенційних) сцен, характерів, перипетій, твістів.

Наявність загадкової події, обставини якої невідомі й мають бути з'ясовані, продовжує бути актуальною для кіномистецтва, привертаючи увагу глядачів. Детектив вважається піджанром кримінальної історії з наявним обов'язковим героєм – слідчим. Саме тому жанрова конструкція детективного фільму неможлива без конвенційних сцен допиту підозрюваних; зустрічі із замовником/босом, що ставить завдання; оповіді контексту розслідування та дедуктивних висновків протагоніста, де він розказує, хто є справжній вбивця і чому. З погляду сюжетно-лінійної композиції такі сцени необхідні для побудови інтриги, руху фабули далі та утримання уваги глядача. Проте вони значно хибують на заангажованість словами та прямолінійну взаємодію між персонажами. Використання такого типу вербальної комунікації призводить до примітивної взаємодії між персонажами та спрощення змісту сцени. Теоретик кінодраматургії Роберт Маккі виділяє три основні функції діалогу: «експозиція» – тобто інформація, щоб зрушувати історію далі, «словесний портрет» – мовленнєва характеристика персонажа та «дія» – зовнішня або мисленнєва, спрямована на зміну обставин і прояв ставлення персонажа до чогось/когось (McKee, 2016, р. 22). З огляду на таку класифікацію, діалоги в наведених вище сценах виконують функцію «експозиції».

У другій половині ХХ ст. мас-культура з її кітчевими та низькоякісними творами потрапляє до сфери артхаусного, авторського кінематографа та вимагає переосмислення жанру детективу. Як наслідок, виникають приклади детективів, автори яких ставлять на меті оповідь не лише загостреної інтриги, а й складного та неоднозначного характеру самого детектива чи підозрюваного. До неповного переліку подібних кінофільмів належать такі визначні твори, як «Мементо» (реж. Крістофер Нолан, 2000), «Малхолланд Драйв» (реж. Девід Лінч, 2001), «Фарго» (реж. Нейтан та Ітан

Коени, 1996), «Містична річка» (реж. Клінт Іствуд, 2003). Тим самим переосмислення жанру зумовлює появу нової інтерпретації конвенційних, тобто обов'язкових жанрових сцен навколо сюжетної інтриги розслідування, що, зі свого боку, впливає на акторське існування, діалог і підтекст. Водночас у науковій та спеціалізованій літературі з кінознавства, теорії кінодраматургії та режисури практично не висвітлений аналіз підтексту в детективі як інструменту побудови дії та створення характеру, що робить наукову розвідку привабливою не лише для масового глядача, а й для кінознавців, критиків та практиків кіно.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідження детективу в кіно вже неодноразово ставало предметом наукового аналізу різних авторів. Здебільшого вони висвітлюють драматургічний і культурологічний аспект ранніх детективів-нуарів, як, скажімо, в працях Вільяма Еверсона (Everson, 1972) та Тома Шатца (Shatz, 1981). Кінотеоретик і викладач сценарного мистецтва Роберт Маккі класифікує жанри за драматургічною особливістю, називаючи детектив піджанром кримінального фільму, у якому наратив будується від особи поліцейського (McKee, 1997, р. 95). Визначенням жанрових меж детективу в кримінальному кіно, зокрема аналіз історичного взаємозв'язку між детективом, трилером і фільмами екшн розглядається у працях Торбена Гродала (Grodal, 1997) та Кірстен Моани Томпсон (Thompson, 2007).

Водночас майже не трапляються наукові дослідження режисерського аспекту роботи з актором, стилістики камерного показу фільму (монтаж, рух камери, крупності) у детективах, що робить запропоноване дослідження актуальним.

Мета статті – дослідити та проаналізувати підходи режисерів до роботи із підтекстом у конвенційних сценах детективних фільмів.

Виклад основного матеріалу. Жанр – це домовленість між кінематографістами та глядачем. «Як візуальний засіб, кіно визначає жанр через умовну іконографію, що складається з повторюваних символічних візуальних образів, які реплікуються із фільму в фільм», – зауважують американські дослідники кіно Девід Бордвелл, Крістін Томпсон та Джеф Сміт (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, р. 331). Так з'являються конвенції жанру не лише у візуальній площині фільму, як наприклад, «крупний план пістолета Томмі, витягнутого з «форда» 1920-х років буде достатньо,

щоб визначити сцену як гангстерський фільм» (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, p. 332), а й елементи сюжетно-лінійної композиції з обов'язковим означенням інтриги фільму, тобто відповідь на запитання «за чим спостерігати?». У мелодрамі глядач спостерігає за розвитком питання «чи переможуть почуття?», у хоррорі – «чи виживуть протагоністи?», а у детективі – «як звершиться розслідування?» (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, p. 330). Разом із жанровою інтригою у детективі наявні персонажі, які набули вже ознак типовості та традиційності. Прикладами таких образних штампів, до яких вже звикли глядачі, є хитрий інформатор, комічний напарник або розлючений капітан, який відчайдушно намагається змусити дотримуватися процедури. Зазвичай такі герої є другорядними, мають функціональне значення та поверховий характер, що спричиняє певну ходульність та умовність.

Канонічний літературний детектив Агати Крісті та Артура Конан-Дойла породив конвенційні сцени жанру, які емігрували й у кіно, не зазнавши потужних змін: зустріч із замовником, що ставить перед слідчим/детективом завдання; допит підозрюваних; фінальна сцена, де протагоніст в монолозі розкажує свій дедуктивний метод розслідування. Так у нуарі «Мальтійський сокіл» (реж. Джон Г'юстон, 1941) наявні майже всі класичні сюжетно-лінійні елементи композиції. Інакша конвенція детективу – це переваженість сцен інформаційним діалогом, оскільки глядачеві треба оповісти історію вбивці, підозрюваних, хід розслідування. Приклад такої сцени можна знайти в будь-якому детективі, зокрема у таких фільмах, як «48 годин» (реж. Волтер Хілл, 1982), «Нав'язливий сон» (реж. Майкл Вокер, 2000), «Китайський квартал» (реж. Роман Поланскі, 1975), «Код Да Вінчі» (реж. Рон Ховард, 2006), «Остання спокуса» (реж. Джон Даль, 1994).

Детектив як жанр має довгу історію видозмін протагоніста: від нуарних детективів 1940-х років («Третя людина», реж. Керол Рід, 1949; «Подвійна страховка», реж. Біллі Вайлдер, 1944; «Мілдрет Пірс», реж. Майкл Куртіз, 1945), «крутих» детективів 1950-х років («Безпритульний пес», реж. Акіра Куросава, 1949; «Печатка зла», реж. Орсон Велс, 1958; «Цілуй мене насмерть», реж. Роберт Олдріч, 1955) до неоднозначних та складних персонажів із внутрішнім конфліктом («Основний інстинкт», реж. Пол Верховен, 1992; «Сім», реж. Девід Фін-

чер, 1995; «Таємнича річка», реж. Клінт Іствуд, 2003). Предметом детективної наради з часом стає внутрішній світ протагоніста, що наповнює акторське існування підтекстом. Але, попри складність власне характерів протагоніста, сцени, які пояснюють контекст розслідування та сцени допиту все ще містять лише поверхневий зміст донесення ходу слідства і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста, що породжує надлишкову інформативність.

Одним із режисерських аспектів роботи з діалогом для зменшення інформативності стає створення підтексту існування персонажів. «Сценарії можуть існувати без підтексту, але якщо сценарист хоче розповісти історію, яка стосується внутрішнього життя головного героя, історія мусить мати підтекст. Щоб висвітлити підтекст, історія на передньому плані (лінія дії) мусить переплітатися з історією на задньому плані. Ступінь підтексту залежить від жанру і від схильності письменника до дії чи характеру» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Цілком логічно зробити висновок, що у масовому кінематографі, особливо в такому жанрі як детектив, наявний страх втратити увагу глядача: «...історії з невеликою кількістю подій на другому плані бракує дії, тоді як історії, де лише всі події на першому плані (фабулі), бракує продуманих характерів» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Авторське кіно, зі свого боку, спирається на думку, що зміст історії має характер (Travis, 2000, p. 301), а значить кожна нова сцена – це можливість ще більше про нього оповісти. «Сценарист мусить чітко усвідомлювати, що підтекст розвивається в тандемі з характером. Сценарист мусить шукати події, які визначають характер персонажа. Якщо зовнішні події пов'язані зі стосунками, сценарист може використовувати підтекст, що виходить за рамки сюжету. Результатом може стати більш емоційно насичений досвід для глядача» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Такі авторські детективи, як «Мовчання ягнят» (реж. Джонатан Деммі, 1991), «Три білборди» (реж. Мартін Макдона, 2017), «Перекладачка» (реж. Сідні Люмет, 2005) та «Анатомія падіння» (реж. Жюстін Тріє, 2023) є доводом водночас і глядацької популярності фільмів, і великої уваги до характерів протагоністів.

Для порівняння візьмемо класичну сцену «отримання справи» у двох фільмах про жінку-слідчого: «Міс Конгеніальність» (реж. Дональд Пітрі, 2000) та «Мовчання ягнят». У «Міс Конгеніаль-

ність» Грейс Харт (Сандра Буллок) отримує завдання розібратись із небезпекою на конкурсі краси. Грейс – єдина у відділку поліції жінка, вона щойно невдало завершила минулу місію і тепер прагне довести, що вона професіонал (Miss Congeniality, 2000). Сама сцена складається лише з прямої передачі інформації начальника поліції, який оповідає суть справи. Про дискомфорт через втрату авторитету глядач дізнається з діалогу з начальником у наступній сцені, де вона намагається отримати дозвіл провадити це розслідування. На противагу, у фільмі «Мовчання ягнят», Кларіс (Джуд Фостер) відчуває доволі схожі почуття: єдина жінка у підрозділі, тиск, сексуалізація. Різниця полягає у тому, що все це передано не в діалозі, а в тому, як існує сам характер. Кларіс ніби намагається асимілюватись під чоловічу атмосферу – говорить стримано, низьким тембром і старається не проявляти емоцій, адже у світі чоловіків заведено вважати, що слабкий бік жінки на роботі – це відверта емоційність. Саме про те, що замовчує Кларіс, вона спілкуватиметься з Ганібалом (Ентоні Гопкінс), відкриваючи власний емоційний світ зі страхами, переживаннями та спогадами дитинства (The Silence of the Lambs, 1991). Сцена, де Кларіс одержує справу, знята майже «вісімкою» (персонажі дивляться одне на одного через плече), але якщо погляд Кларіс спрямований на начальника, то його погляд – у камеру, наголошуючи незручність та бентегу, що їх відчуває Кларіс. Цей прийом використано впродовж усього фільму, зображаючи відчуття небезпеки для Кларіс посеред «чоловічого світу». Водночас жодної додаткової репліки в сценарії для цього не звучить.

Трилер як жанр часто межує з детективом, прикладом чого є і «Мовчання ягнят», і також «Основний інстинкт» (реж. Пол Верховен) та «Безсоння» (реж. Кристофер Нолан, 2002). Трилер як жанр будується навколо сапсенсу (з англ: невизначеність, неспокій, тривога), тобто внутрішніх бентежних переживань персонажа і очікування, що от-от станеться щось погане. Така увага до чуттєвої діяльності впливає на стилістику камерного показу фільму, що намагається вдивитись у персонажа, передати його стан та розкрити підтекст його дій. Перша сцена допиту Кетрін Трамелл (Шерон Стоун) у фільмі «Основний інстинкт» супроводжується дуже крупними планами детектива Ніка (Майкл Дуглас) та Кетрін, створюючи у глядача враження, що між ними зараз щось відбувається поза межами слів (Basic

Instinct, 1992). Допоки вона просто відповідає на питання «я з ним спала», «я його не вбивала», камера роздивляється у сцені зовсім інакші стосунки між персонажами, окрім простого допиту, намагається акцентувати підтекст їхньої розмови. У фільмі «Безсоння» детектив Вілл (Аль Пачіно) розв'язує справу на Алясці, де на час його приїзду не заходить сонце, через що він страждає на безсоння (Insomniam, 2002). Тут теж детектив межує з психологічним трилером, адже усі сцени допиту та розслідування супроводжуються вираженим станом втоми Вілла: він незібраний, відволікається, чує шум у вухах. Камера водночас передає його психологічне самопочуття через розмитий кадр, неочікувані стрибки фокусу. Так, усі функціональні сцени передають не лише фабульно важливу інформацію, а й стан протагоніста.

Американська дослідниця кіно Лінда Сегер у своїй книжці «Subtext» (англ. «підтекст») класифікує інструменти створення підтексту, виділяючи такі види: обрив на півслові (коли герой сам не домовляє фразу до кінця), повтор (для посилення відгуку герой повторює свої слова), натяк, контрапункт дії та слів (говорить одне, а робить інше), мова тіла та жести (посилання). Підтекст у розумінні Л. Сегер спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості (Seger, 2017, p. 55-83)

Прикладом прояву підтексту може слугувати сцена допиту Мілдред (Френсіс МакДорманд) у фільмі «Три білборди». Допит починається з жарту шефа поліції Біла (Вуді Харельсон), про те, що якщо звільнити всіх расистів, то у них у відділенні нікого не залишиться (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017). Так, він ніби натякає, що він хороший хлопець і розуміє почуття Мілдред. Його дія – змусити Мілдред зняти білборди. Далі починається сцена допиту, в якій, попри «nothing personal just business» (з англ: нічого особистого, лише бізнес), коли Мілдред говорить про нову молоду коханку чоловіка, коп співчутливо на неї дивиться. Це не прямолінійна дія, а прояв стосунків між персонажами. Як наслідок глядач дізнається, що це саме Мілдред зі своєї кишені заплатила за білборди і не взяла жодної копійки у колишнього чоловіка – що свідчить про її стосунки з чоловіком і бажання бути незалежною від нього. Стосунки між персонажами загострюються, от-от станеться сварка, але далі сцена рухається у неочікувану розв'язку – Біл кашляє на Мілдред кров'ю – «я не

хотів», а вона, наче мати, його втішає – «я знаю, милий». Така деталь поведінки Мілдред аж ніяк не впливає на розвиток фабули, але розкриває її характер, як турботливої матері, що шукає справедливості за вбивство своєї дочки.

Детектив «Перекладачка» оперує підтекстом через маленькі дії та жести персонажів, відкриваючи їхні почуття. Так, у сцені допиту, Сільвія (Ніколь Кідман), постійно то відкидається на спинку стільця, то оглядається пообіч, то кидає ручку на стіл, наголошуючи контрапункт нервової фізичної дії та спокійного, майже шепоту, голосу (The Interpreter, 2005).

Прикладом створення підтексту через надзавдання персонажа є авторський детектив «Анатомія падіння», в якому відбувається сцена допиту 11-річного Даніеля у розслідуванні про вбивство його батька (Anatomie d'une chute, 2023). Глядача цікавить поведінка Даніеля, який не просто відповідає на запитання, а намагається захистити маму від слідства. Даніель не розуміє, чи вбивала мати батька, чи ні. Йому треба самотужки визначитись, у що він вірить і яку правду обирає. Так само і у сценах допиту матері Даніеля (Сандра Хюллер), в яких незрозуміло до кінця, чи говорить вона правду, чи ні. Таким чином, глядач мусить самотійно з'ясувати, яке надзавдання головної героїні. У такий спосіб режисер зосереджує увагу глядача не навколо власне інтриги (хто винний?), а навколо характерів фільму, створюючи підтекст їхньої дії через надзавдання персонажів.

Висновки. Під час аналізу детективів, виявлено надмірне використання конвенційних сцен, які пояснюють контекст розслідування, та сцен допиту, які містять лише інформаційний зміст і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста. Доведено, що це породжує надлишкову інформативність. У результаті дослідження режисерських прийомів у конвенційних сценах детективу, доведено, що підтекст є одним із інструментів редукції заангажованості інформацією та акцентом на розкритті характеру протагоніста. Режисерськими інструментами висвітлення підтексту є: 1) камера, що акцентує внутрішній стан персонажа (активно використано режисером К. Ноланом у фільмі «Безсоння» та П. Верховеном у фільмі «Основний інстинкт»); 2) словесна дія, діалог (обрив на півслові, повтор, натяк, ілюстрацією якого є фільм М. Макдони «Три білборди»); 3) надзавдання персонажа (розглянуто на прикладі фільму Ж. Тріє «Анатомія

падіння»); 4) мова тіла та жести (ефективно застосовано у фільмі Сідні Люмета «Перекладачка»). Доведено, що підтекст, згідно з концепцією Л. Сегер, спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості.

Перспективним є подальше дослідження режисерської роботи у інших піджанрах кримінальних фільмів, зокрема у гангстерському кіно та екшн-фільмах. Також потребують висвітлення акторські рішення залежно від жанру, особливо психологічний аспект стилістики існування актора. Оскільки фіксується тенденція до ускладнення режисури детективів, можна спрогнозувати, що цей жанр завдяки своїй популярності та комерційній привабливості й надалі спрямовуватиметься у бік авторської інтерпретації своїх принципових характеристик.

Джерела та література

- Анатомія падіння* (2023). [Anatomie d'une chute]. Режисер Жюстін Тріє. URL : <https://www.imdb.com/title/tt17009710/>
- Безсоння* (2002). [Insomnia]. Режисер Крістофер Нолан. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0278504/>
- Міс Конгеніальність* (2000). [Miss Congeniality]. Режисер Дональд Піттрі. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0212346/>
- Мовчання ягнят* (1991). [The Silence of the Lambs]. Режисер Джонатан Деммі. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>
- Основний інстинкт* (1992). [Basic Instinct] Режисер Пол Верховен. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0103772/>
- Перекладачка* (2005). [The Interpreter]. Режисер Сідні Люмет. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0373926/>
- Три білборди за межами Еббінга, Міссурі* (2017). [Three Billboards Outside Ebbing, Missouri]. Режисер Мартін МакДона. URL : <https://www.imdb.com/title/tt5027774/>
- Вайт, Е. (2021). *Дванадцять життів Альфреда Гічкока. Історія короля саспенсу* ; пер. з англ. Олександр Стукало. Київ: Лабораторія. 320 с.
- Bordwell, D. / Thompson, K. / Smith, J. / *Filmart* (2020). NY : McGraw-Hill Education.
- Dancyger, K., Rush, J. (2007). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Oxford : Focal Press.
- Everson, W. K. (1972). *The detective in film*. New Jersey : The Citadel Press.
- Grodal, T. (1997) *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition*. New York : Oxford University Press.

- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : Regan Books.
- McKee, R. (2016). *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. New York : Twelve Books.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York : Random House.
- Seger, L. (2017). *Writing Subtext: What Lies Beneath*. LA : Michael Wiese Productions.
- Thompson, K. M. (2007). *Crime films : investigating the scene*. NY : Wallflower Press.
- Travis, M. (2000). *Directing feature films : the creative collaboration between directors, writers, and actors*. LA : Michael Wise Production.
- Van Dine, S. S. (2015). *Twenty Rules For Writing Detective Stories*.
- Grodal, T. (1997). *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition*. New York : Oxford University Press. [in English]
- Insomnia* (2002). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0278504/>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : Regan Books. [in English]
- McKee, R. (2016). *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. New York : Twelve Books. [in English]
- Miss Congeniality* (2000). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0212346/>
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York : Random House. [in English]
- Seger, L. (2017). *Writing Subtext: What Lies Beneath*. LA : Michael Wiese Productions. [in English]
- The Interpreter* (2005). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0373926/>
- The Silence of the Lambs* (1991). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>
- Thompson, K. M. (2007). *Crime films : investigating the scene*. NY : Wallflower Press. [in English]
- Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017). URL : <https://www.imdb.com/title/tt5027774/>
- Travis, M. (2000). *Directing feature films : the creative collaboration between directors, writers, and actors*. LA : Michael Wise Production. [in English]
- Van Dine, S. S. (2015). *Twenty Rules For Writing Detective Stories*. [in English]
- White, E. (2021). *The Twelve Lives of Alfred Hitchcock. The story of the king of suspense* ; trans: Alexander Stukalo. Kyiv: Laboratory. [in Ukrainian]

References

- Anatomie d'une chute* (2023). URL : <https://www.imdb.com/title/tt17009710/>
- Basic Instinct* (1992). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0103772/>
- Bordwell, D., Thompson, K., Smith, J. (2020). *Filmart*. NY : McGraw-Hill Education. [in English]
- Dancyger, K., Rush, J. (2007). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Oxford : Focal Press. [in English]
- Everson, W. K. (1972). *The detective in film*. New Jersey : The Citadel Press. [in English]

Andrii Khimich

**The subtext as a directorial method for conveying a character's personality
in conventional detective scenes**

Abstract. The article examines the peculiarities of key plot-driven scenes in detective stories, namely, the conventional scene of interrogation, investigation, and obtaining the investigation file. It explores the difference between directorial approaches to standardized scenes in genre and authorial detective fiction. The main types of approaches are identified through which directors complicate conventional interrogation and investigation scenes by emphasizing. The main types of approaches are identified through which directors complicate conventional scenes by emphasizing the protagonist's character, primarily through the stylistic presentation of the film: editing, camera movement, close-ups, and directorial subtext aimed at creating and revealing the character, their desires, and overarching personal goals. **The article uses the following methods of scientific research:** systematic-analytical method (for studying and analyzing the genre structures of detective films), comparative method (for comparing the conventional scenes of detective films) and classification method (for generalizing and systematizing the findings). **Results and conclusions.** During the analysis of detective stories, the problem of conventional scenes explaining the investigation context and interrogation scenes, which carry only informational content and serve the function of developing the plotline and protagonist's actions, has been identified. It has been proven that this leads to excessive informativeness. As a result of the study of directorial techniques in conventional detective scenes, it has been shown that subtext is one of the tools for reducing engagement with information and focusing on revealing the protagonist's character. Directorial instruments for highlighting subtext include: 1) the camera emphasizing the character's inner state (actively used by directors like Christopher Nolan in «Insomnia» and Paul Verhoeven in «Basic Instinct»); 2) verbal action and dialogue (interrupting mid-sentence, repetition, hint, as illustrated by films like Martin McDonagh's «Three Billboards»); 3) the character's overarching goals (examined in films like J. Triet «Anatomy of Fall»); 4) body language and gestures (effectively applied in Sidney Lumet's «The Interpreter»). It has been proven that the subtext, analyzed according to L. Seger's concept, aims to create and manifest the character, their desires, and overarching personal goals. Further research into directorial work in other subgenres of crime films, especially in gangster films and action movies, is promising. Additionally, actor decisions need to be addressed depending on the genre, especially the psychological aspect of the actor's existence. Since there is a trend towards complicating direction of detective films, it can be predicted that this genre, due to its popularity and commercial attractiveness, will continue to move towards authorial interpretation of its fundamental characteristics.

Keywords: detective films, fiction film directing, subtext, movie character.