

Вітрив Владислав Вадимович,
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

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

ПРИНЦИП ДЕДРАМАТИЗАЦІЇ В АРТХАУЗНОМУ КІНО ЯК АВТОРСЬКИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розглянуто використання принципу дедрамактизації у авторських підходах до інтерпретації соціальної реальності засобами кіномистецтва. **Головним предметом дослідження** є застосування принципу дедрамактизації у кінофільмах артхаузу як авторського підходу до зображення соціальної реальності. У статті проаналізовано та виокремлено авторські стилістичні вирішення у художніх кінофільмах, що реалізовано за принципом дедрамактизації. Йдеться про інструмент, яким сценаристи та режисери-постановники деконструюють канони сторітелінгу та створюють вищий рівень достовірності у кінофільмах заради авторського висловлювання.

Застосовані такі методи наукового дослідження: пошуковий метод (для збору інформації про обрану тему), метод семантико-стилістичного аналізу (для виокремлення окремих стилістичних рис і семантики артхаузних кінофільмів), порівняльний метод (для виокремлення особливостей авторських способів використання принципу дедрамактизації), метод узагальнення (для написання висновків).

Результати та висновки. У результаті аналізу кінофільмів артхаузу, що вирішені із авторським переосмисленням принципу дедрамактизації, виявлено особливий підхід до використання фабули. Автори, які звертаються до такого підходу, не використовують проблему-катализатор, що вмотивовує вчинки протагоніста та утворює інтригу. Завдяки цьому сценаристи та режисери-постановники мають змогу детальніше викласти обставини існування протагоніста й не зосереджуватися виключно на одному векторі його життя. Також даний підхід розширює можливості використання зображальних інструментів, що акцентують навмисне застосування принципу дедрамактизації.

Ключові слова: дедрамактизація, артхауз, інструменти режисера-постановника, інтерпретація соціальної реальності, оповідь, фільм без інтриги.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Існує велика кількість досліджень, що розглядають побудову драматургії у жанровому кіно (Роберт Маккі, 1997; Сід Філд, 2005; Блейк Снайдер, 2005; Лінда Сегер, 2011). Здебільшого вони відштовхуються від теорії театральної сценічної драматургії та адаптують напрацювання теоретиків драми під потреби екранного мистецтва.

Поняттям «драма» визначають жанр твору, написаного для різних ролей за логікою конфліктної дії (Паві, 2006). Саме конфлікт, що закладений автором у певному творі, стає основою для драматизації дії, яка фокусує увагу персонажів виключно на вирішенні певної проблеми-катализатора. У ХХ столітті у театральній драматургії відбувається деконструкція звичних для неї форм. Поняття

тя «деконструкція» використовуємо, відштовхуючись від концепції, розробленої Жаком Деррида (Derrida, 1967). Деконструкцією, в контексті запропонованого дослідження, позначено процес долання (або свідомого руйнування) стереотипів драматургічних рішень шляхом виявлення внутрішніх суперечностей традиційних прийомів, можливих трансформацій останніх. Драма продовжує існувати, але зазнає суттєвих змін, що полягають у відстороненні від звичної оповіді та поєднанні у собі різних стилів (Lehmann, 2006). Водночас у сфері художнього кіно продовжують існувати дві авторські стратегії, що різняться за принципами підходу до побудови драматургії. Першою стратегією є використання всіх технологій сценаристики і наробіток теоретиків драми. Другою стратегією є відхід від стандартів екранної та сценічної драматургії з метою особливого авторського висловлювання та відображення суб'єктивного світобачення. Така стратегія свідчить про прагнення до деконструкції звичних канонів сторітелінгу та характеризує окреме явище кінематографа – артхауз. В межах цієї роботи термін «артхауз» за змістом наближений до поняття «авторське кіно» і охоплює фільми, створені видатними майстрами світового кінематографа, позначені впізнаваною авторською стилістикою й індивідуальним мистецьким підходом. Але інструменти, якими автори деконструюють певні канони драми, залишаються малодослідженими в артхаузі. Наприклад, такий інструмент як дедрамактизація (dedramatization) є ключовим у інтерпретації соціальної реальності та впровадженні певного рівня достовірності при її зображенні. Термін «дедрамактизація» з'явився у мистецтві 1950-х рр. для визначення тенденції до відмови від драматичної побудови сюжету в п'єсі й заміни його хронікальним зображенням або створенням образу безладу (Клековкін, 2012). Даним інструментом користуються видатні автори-режисери, такі як Франсуа Трюффо (François Truffaut), Роберт Олтмен (Robert Altman), Отар Іоселіані (Otar Iosseliani), Вім Вендерс (Wim Wenders) та інші. Тому особливості застосування принципу дедрамактизації потребують поглибленого аналізу у кінофільмах артхаузу заради осмислення способів перекладу певних особливостей реальності на площину кінодраматургії.

Мета статті – проаналізувати та виокремити способи використання принципу дедрамактизації у кінофільмах артхаузу й охарактеризувати

підходи авторів-режисерів до інтерпретації соціальної реальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За рубежні науковці та кінокритики активно досліджують артхауз. Наприклад, американський теоретик та історик кіно Девід Бордвелл (David Bordwell) аналізує явища та особливості авторських стилістичних вирішень фільмів, що поступово утворювали риси артхаузу за рахунок впровадження окремих новаторських прийомів (Bordwell, 2005). Емре Чаглаян (Emre Çağlayan) звертається до окремого напрямку в артхаузі, який окреслює поняттям «повільне кіно» (slow cinema). Цим поняттям визначають різновид кіно, що характеризується, зокрема, применшенням драми, події та дії на користь настрою і наділяє кінострічки медитативною або споглядалною якістю (Kuhn, Westwell, 2012). Саме «повільне кіно», за рахунок принципу дедрамактизації та спостереження за персонажем, позбавляє авторську оповідь стандартів драми (Çağlayan, 2016). Такий погляд на інструменти автора, хоч і уподібнює кіно із певними ознаками реальності, але дещо звужує підхід до використання інших зображальних засобів. Водночас у сфері зарубіжної кінокритики та публіцистики це питання також обговорюється, що дає матеріал для проведення фактологічного аналізу статей. Приміром, принцип дедрамактизації було розглянуто у контексті стилістичних вирішень у кінофільмах берлінської школи кіно (Крістіан Петцольд, 1995–2023, Марен Аде, 2003–2016, Ангела Шанелек, 1998–2023) як тих, що відокремлюють артхауз від голлівудського підходу до виробництва кінофільмів (Charles, 2020). Таким чином, це актуальне питання потребує поглибленого наукового дослідження, адже авторські підходи до інтерпретації соціальної реальності та викладення результатів її осмислення мовою кінодраматургії розширюють базу інструментів для авторського висловлювання і тим самим знаходять доступніший спосіб викладу певної проблематики.

Виклад основного матеріалу. У праці «Фігури, прокреслені світлом» («Figures traced in light», 2005) видатний американський теоретик та історик кіно Девід Бордвелл (David Bordwell), описуючи походження та використання такого інструменту режисера, як «довгий план» (long take), зазначає, що саме він спричинив появу іншого ритму у кіно, тобто дедрамактизації авторської оповіді (Bordwell, 2005, с. 152). Саме дедрамактизація оповіді, як зазначає Д. Бордвелл, стає ключовою

відмінністю кінематографа Голлівуду від кінематографа Європи 1960-х років, адже ступінь правдивості зображення повсякденного життя має суттєву різницю. Однак Д. Бордвел окреслює лише два типи дедраматизації, що визначають підхід до конструювання сюжетів і використання інструментів режисера. Даними типами є: «пригнічене» або «відсторонене» ставлення автора до зображуваних подій у конкретних сценах і включення фрагментів, які не містять особливого значення для розвитку історії. Ці напрями характеризують початкове сприйняття принципу дедраматизації, але не виявляють більш поглибленого розуміння використання інструментів, що їх застосовують автори для інтерпретації соціальної реальності.

Принципи дедраматизації, запропоновані Д. Бордвелом, застосовували у світовому кінематографі у різні часові періоди та у різних країнах, але автори інтерпретували їх по-різному. Найвиразнішими прикладами, що ілюструють авторські інтерпретації принципу дедраматизації, є фільми режисерів: Франсуа Трюффо – «400 ударів» («400 blows», 1959); Роберта Олтмена – «Польовий шпиталь» («M.A.S.H.», 1970); Отара Іоселіані – «Жив співочий дрізд» (1970); Джима Джармуша (Jim Jarmusch) – «Дивніше, ніж в раю» («Stranger than paradise», 1984); Яна-Оле Герстера (Jan-Ole Gerster) – «Прості складнощі Ніко Фішера» («Oh boy», 2012) та Віма Вендерса – «Ідеальні дні» («Perfect days», 2023).

Прикладом авторської інтерпретації принципу дедраматизації є кінофільм «400 ударів» Ф. Трюффо. Протагоністом цієї кінострічки є Антуан Дуанель, підліток, що намагається знайти відчуття сім'ї серед близьких, але навіть рідна мати не бажає стати йому близькою. Способи дедраматизації, що їх описує Д. Бордвел, наявні у інструментарії Ф. Трюффо. Автор користується включенням сцен або епізодів, що начебто не є важливими для розвитку сюжету. Такими є сцени прогулянок Антуана зі своїм другом містом та сцени вдома, де Антуан перебуває на самоті. Авторською інтерпретацією такого підходу є неформальне використання інструменту заради створення достовірного рівня зображення соціальної реальності за рахунок зміни ритму та відхилення від сюжетної оповіді. Ф. Трюффо оздоблює зазначені сцени психологічними деталями, що свідчать про різнобічність характеру Антуана та його прагнення. Саме у сцені про спільну вечерю із батьками, ще до їх

повернення додому, Антуан самотужки накриває на стіл, адже хоче зробити родичам приємно. Така дія свідчить про інший бік характеру хлопця, якого, за попередніми сценами, глядач може сприйняти за хулігана. Отже, Ф. Трюффо додає сцени, що є неважливими для розвитку історії, заради зображення суперечностей характеру протагоніста. Без зазначених сцен глядацьке розуміння проблеми персонажа було б неповноцінним і породжувало б однозначне сприйняття особистості протагоніста.

Ключовим способом авторської інтерпретації принципу дедраматизації є підхід Ф. Трюффо до роботи з сюжетом. Проблемою, що постає перед протагоністом, є виклик батьків до школи. Антуан різними способами намагається приховувати це від них. Ф. Трюффо не фокусує увагу виключно на даній проблемі, адже не має на меті оповідати тільки цей бік життя протагоніста. Автор зосереджується на індивідуальних ознаках характеру Антуана, які розкриває у сценах, що не стосуються каталізуючої проблеми протагоніста. Таким чином, увага глядача концентрується не довкола інтриги, адже Ф. Трюффо фокусується не лише на одній проблемі Антуана Дуанеля. Автор зображає велику кількість обставин, що складають цілісний фрагмент життя, який проживає хлопець у тринадцять років. Саме відхилення від інтриги є ключовим підходом до деконструкції звичних канонів драми та переосмислення інструментів дедраматизації, адже позбавляє глядача співпереживання протагоністу у спробах вирішення певної проблеми і дає змогу глибше осмислити його характер через певні особливості життя.

Яскравим прикладом інтерпретації соціальної реальності через принцип дедраматизації є трагікомедія «Польовий шпиталь» режисера Р. Олтмена. Події, що зображені у цьому кінофільмі, відображають авторське ставлення до Корейської війни та участі в ній збройних сил США. Двоє хірургів, Пірс та Макінтайр, потрапляють за призначенням до польового мобільного хірургічного шпиталю й зустрічаються з іншою стороною війни за декілька кілометрів від лінії фронту. Слід зазначити, що у фільмі Р. Олтмена «Польовий шпиталь» немає фабульного каталізатора, що формулює проблему протагоніста та, як наслідок, потребу у її вирішенні. Таким чином, Р. Олтмен складає епізоди фільму, не використовуючи інтригу. Ендрю Тейлор (Andrew Taylor), австралійський кінокритик, зазначає, що Р. Олтмен зумисно поз-

бавляє історію розвитку сюжетних ліній та уникає їх завершеності (Taylor, 2022). Такий підхід у творенні драматургії напряму стосується принципу дедраматизації. По-перше, Р. Олтмен конструює авторське сприйняття світу за рахунок окремих епізодів, що сюжетно не пов'язані між собою. Отож цей підхід зображає обставини існування персонажів і різноманітність проявів умов життя військового шпиталю. Це дає можливість не звужувати простір оповіді винятково до вирішення однієї проблеми, що постала перед протагоністом, а створити розлогу оповідь обставин існування. По-друге, саме через незавершеність сюжетних ліній, що «губляться» у епізодах, Р. Олтмен наголошує принцип дедраматизації. Цей підхід є авторською інтерпретацією соціальної реальності, що формулює сприйняття війни як беззмістовного хаосу дій. Такий спосіб оповіді утворює колаж епізодів, об'єднаних між собою персонажами та обставинами. Таким чином, за рахунок власного підходу до принципу дедраматизації, що виражається у використанні фрагментарності у побудові драматургічної композиції та «каркасної оповіді», Р. Олтмен створює метафору схибленого світу.

Потрібно окреслити особливості режисерського інструментарію, якими Р. Олтмен створює атмосферу умов існування протагоністів. Акторське виконання, хоч і є натуралістичним, але набуває гротескної манери за рахунок дій, що їх виконують персонажі. Яскравими прикладами такої стилістики є епізод про відрядження протагоністів до Сеула й епізод про інсценування похорону побратима. Цей підхід використано заради зображення екстраординарних обставин, як таких, що є нормою життя персонажів. Також режисерським інструментом, що артикулює принцип дедраматизації, є зображальна стилістика зйомки. Р. Олтмен використовує стилістику документального спостереження, але з авторським акцентом. Загальні плани, якими здебільшого оперує режисер-постановник, дають змогу створювати багатофігурні мізансцени у кадрах. Такий спосіб позбавляє глядача можливості спостерігати винятково за протагоністами, а дає можливість сприймати події загально, включаючи перший, другий і третій плани фізичної дії. Саме багатофігурна глибинна мізансцена дає змогу зобразити глибину дії, а саме: основну дію персонажів на першому плані та тло дії (контекст дії), що постійно наявне у їх житті. Таким чином, кадр захоплює більше простору,

заради створення нагромадження та візуального хаосу, що акцентує авторську інтерпретацію соціальної реальності.

Іншим переосмисленням принципу дедраматизації є кінофільм «Жив співочий дрізд» О. Йоселіані. У цьому фільмі О. Йоселіані використовує фабульну інтригу винятково заради того, щоб протиставити її іншим обставинам, які становлять життя протагоніста. Протагоністом цієї кінострічки є Гія, молодий хлопець, який грає у оркестрі на литаврах і намагається поєднати свою роботу з іншими сторонами власного життя: стосунками із знайомими, нагальними справами та власними мріями. Проблемою протагоніста, що утворює своєрідну інтригу, є намір головного диригента оркестру звільнити Гію з посади, адже той завжди тікає з репетицій до їх закінчення. Оцю фабулу можна назвати «формальною», адже вона губиться серед інших обставин життя протагоніста і, найголовніше, не має особливого значення безпосередньо для нього. Тому автор зумисно наділяє фабулу формальною рисою, адже це напряму виражає ставлення Гії до навколишнього світу. О. Йоселіані переосмислює принцип дедраматизації не лише через наявність «формальної» фабули, а й через епізоди, що зображають обставини життя Гії. Кінокритик Тетяна Дениско зазначає, що головним у кінофільмі «Жив співочий дрізд», як і у «Акварелі» та «Листопаді» О. Йоселіані, є плин повсякденності, жести, погляди, настрої і темп дії (Дениско, 2014). Більшість епізодів не взаємопов'язані певною темою, а розкривають особливості характеру протагоніста через різноплановість повсякденних дій і його поведінки. Приміром, епізоди про прагнення Гії до спілкування із жінками, або епізоди про небажання Гії мати довгі застілля із приятелями, або епізоди про стосунки Гії із матір'ю. Але ключовою особливістю життя Гії, на якій акцентує увагу О. Йоселіані, є прагнення до вигадування музичних композицій. Така різноманітність епізодів, що зображає різноплановість характеру протагоніста, є авторською інтерпретацією соціальної реальності через життя конкретної людини. Даний спосіб реалізовано за рахунок дедраматизації, що проявляється у ставленні протагоніста до обставин його життя, яке начебто є однаковим. Таким чином, глядач має можливість, без навмисних акцентів автора, самостійно зрозуміти характер протагоніста через його ставлення до обставин власного життя.

Прикладом авторського переосмислення принципу дедраматизації є художній кінофільм «Дивніше, ніж в раю» Дж. Джармуша. Протагоністом фільму «Дивніше, ніж в раю» є угорський емігрант Віллі, який декілька років тому облаштувався у Нью-Йорку. До нього приїздить кузина Єва, яка залишається у гостях довше ніж планувала. Відсутність фабульної інтриги не є основною рисою підходу Дж. Джармуша до інтерпретації соціальної реальності. Автор зазначає, що починає конструювати фільм, відштовхуючись від теми, настрою або персонажів, а не від певної історії (Jacobson, 1985). Саме атмосфера фільму напряму залежить від інструментів дедраматизації, які використовує автор заради зображення власного відчуття дійсності. Дж. Джармуш реалізує тему нудьги та внутрішньої спустошеності за рахунок ритму, у якому існують персонажі. Здебільшого цей ритм є повільним, що утворює відповідний плин часу та людей, які потерпають у ньому через бездіяльність. Такий ритм автор наголошує обмеженою кількістю фізичної дії акторів. Виконавці переважно гають час перед телевізором, за обіднім столом та іноді виходять на прогулянку. Слід зазначити, що такий підхід до дедраматизації більше притаманний першій частині фільму, адже саме в ній персонажі перебувають в атмосфері нудьги та емоційної спустошеності, якій не розуміють як зарадити.

Інструментом режисера, що виражає принцип дедраматизації, є також підхід до зображальної стилістики кінофільму. Дж. Джармуш оперує загальними планами, що акцентують повільний плин часу. Наприклад, епізоди у квартирі Віллі реалізовані за рахунок загальних планів та двох акторів у інтер'єрі. Загальні плани наголошують мізансценічну дистанцію між персонажами, що виражають, як їх ставлення одне до одного, так і внутрішнє відчуття обставин. Загальні плани також акцентують середовище існування, а саме спустошену квартиру злидня Віллі, яка повністю заповнює світ персонажів. Заключним інструментом дедраматизації, що наголошує внутрішні стани протагоністів, є статична камера, яка встановлена на штативі і панорує винятково за потреби передати фізичну дію акторів. Такий підхід до конструювання візуальної стилістики фільму більше акцентує на атмосфері, ніж на дії. Таким чином, Дж. Джармуш за рахунок дедраматизації фокусує власну увагу на передачі стану персонажів і тим самим реалізує особисте відчуття дійсності.

Ще одним прикладом дедраматизації через позбавлення домінуючого значення фабульної інтриги як авторського переосмислення принципу дедраматизації є фільм «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера. Протагоністом кінострічки є Ніко Фішер, тридцятирічний хлопець, що переживає екзистенціальну кризу та намагається зрозуміти, яким чином будувати власне життя. Слід зауважити, що у цьому фільмі також немає проблеми-каталізатора, що вмотивує вчинки протагоніста й тим самим утворює інтригу. Як і у фільмі О. Йоселіані «Жив співочий дрізд», Я. Герстер використовує «формальну» фабулу, що базується на спробах Ніко Фішера випити каву впродовж кінострічки. Оця фабула не впливає на розвиток дії протагоніста, але, як бачимо, утворює метафоричний образ внутрішнього стану Ніко. У фінальній сцені фільму Фішеру вдається випити каву, але відбувається це лише після того, як хлопець вирішив внутрішню проблему, що була наявна в ньому впродовж фільму. Такий підхід до використання фабули є переосмисленням принципу дедраматизації, що використаний заради того, щоб зобразити внутрішню дію протагоніста. Відсутність проблеми-каталізатора, що постає перед протагоністом на початку фільму, також свідчить про зображення автором внутрішнього конфлікту.

Зображальна стилістика у кінофільмі «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера вирішена за принципом документального спостереження за персонажем. Реалізація даного підходу здійснюється за рахунок «документальної камери» (documentary camera). Таке стилістичне вирішення утворює відчуття присутності поряд із протагоністом та, найголовніше, фіксує атмосферу, у якій існує середовище довкола нього. Також у сцені про прогулянку Ніко у лісі, за рахунок «документальної камери» та короткої дистанції між камерою та актором, Я. Герстер акцентує увагу на стані Ніко, що створює дедраматизацію даної сцени заради акценту на внутрішній дії протагоніста. Чорно-біле зображення, у якому реалізована ця кінострічка, також можна віднести до авторського акценту, що свідчить про особливості характеру протагоніста та його сприйняття оточення. Я. Герстер зазначає, що обрав таке кольорове вирішення заради того, щоб передати внутрішній стан протагоніста та його відокремленість від навколишнього світу (Jahn, 2014).

У художньому кінофільмі «Ідеальні дні» режисер Вім Вендерс також не використовує про-

блему-каталізатор заради створення інтриги. Протагоністом даної кінострічки є чоловік на ім'я Хіраяма, який живе у Токіо, працює прибиральником туалетів. Він небагатий, але не переймається через своє соціальне становище, адже знає, що він на своєму місці у світі. В. Вендерс оповідає життя Хіроями, зображаючи один тиждень з його життя. Інструментами побудови сюжету, які можна віднести до переосмислення принципу дедрематизації, у названій кінострічці є рефрени дій протагоніста та обставин, що становлять його побут. Кінострічка складається із семи розділів, кожен з яких розповідає про один день життя Хіроями. У кожному з цих розділів В. Вендерс зображає ключові фрагменти, що наповнюють день протагоніста, а саме: пробудження Хіроями, роботу Хіроями, споглядання тіней від листя, похід до лазні, вечерю у кафе, читання книги перед сном та сам сон. Оці дії протагоніста мають місце у кожному з днів тижня та створюють сприйняття даного образу життя як індивідуальний ритуал. В. Вендерс зазначає, що мав на меті зобразити протагоніста, який ставиться до рутини як до важливої частини свого життя, адже завжди бачить у розпорядку дня щось нове (Papaioannou, 2024). Завдяки однаковим діям, що їх виконує Хіраяма щодня, автор зображає різницю внутрішнього самовідчуття протагоніста й створює характер, що виражає авторське бачення реальності.

Зображальним інструментом режисера, що наголошує принцип дедрематизації, є стилістичне вирішення способу зйомки, який упродовж фільму не змінюється у своєму підході й зосереджений винятково на передачі дії та станів протагоніста. Дистанція між камерою та актором досить коротка, що, як і у разі стрічки «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера, створює відчуття присутності поряд зі справжньою людиною. Така зосередженість на протагоністові створена заради ізоляції персонажа від іншого світу, адже автор спостерігає за його внутрішніми змінами.

Висновки. У результаті аналізу художніх кінофільмів артхаузу, що вирішені із авторським переосмисленням принципу дедрематизації, можемо виокремити певні ознаки, які дають змогу розширити можливості використання інструментів перекладу соціальної реальності на мову кіно. По-перше, основним інструментом дедрематизації, до якого часто звертаються автори (Ф. Трюффо, Р. Олтмен, О. Іоселіані, Дж. Джармуш, Я. Герстер,

В. Вендерс), є позбавлення домінантного значення інтриги у розвитку сюжету. За відсутності або послабленості проблеми-каталізатора, що постає перед протагоністом, автор має змогу більш розлого зобразити обставини життя протагоніста й тим самим детально відобразити різноплановість його характеру. Завдяки такому підходу автори не звужують увагу на певній проблемі, яку має вирішити протагоніст, а ширше зображують власне бачення дійсності через обставини життя персонажа та особливості його характеру.

Найбільш дієвими інструментами дедрематизації у зображальній стилістиці артхаузних кінофільмів є: використання загальних планів заради уповільнення ритму (Р. Олтмен, Дж. Джармуш), використання документальної камери для зосередження на станах протагоніста (Я. Герстер, В. Вендерс), використання документальної камери заради імітації відчуття фізичної присутності поряд із персонажами (Я. Герстер, В. Вендерс), використання статичної камери, для уповільнення ритму (Дж. Джармуш), вирішення сцен за рахунок конструювання багатофігурної глибинної мізансцени (Р. Олтмен), використання чорно-білого зображення (Я. Герстер).

Перспективним постає подальше наукове дослідження авторських підходів до інтерпретації реальності в артхаузовому кіно. Наприклад, потенційно важливим для кінознавства є питання використання принципів монтажу як авторського інструменту інтерпретації соціальної реальності. Також значущим є питання стилістики акторського виконання, що також відображає художній вибір режисера. Тому є необхідність у дослідженні стилістичних вирішень артхаузних кінофільмів заради розширення бази режисерських інструментів інтерпретації соціальної реальності.

Джерела та література

- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light*. Los Angeles, California: University of California Press.
- Brody, R. (2010). Truffaut's last interview. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview> (Дата звернення: 06.02.2024).
- Çağlayan, E. (2016). The Aesthetics of Boredom. *Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia*. *Projections*, 10, 64-85.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.

- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
- Jacobson, H. (1985). Interview: Jim Jarmusch. From *The 1984 Movie Revue: I: Three Guys in Three Directions*. *Film comment*. URL: <https://www.filmcomment.com/article/interview-jim-jarmusch/> (дата звернення: 06.02.2024).
- Jahn, P. (2014). Oh boy: interview with Jan Ole Gerster. *Electric sheep*. URL: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/01/16/oh-boy-interview-with-jan-ole-gerster/> (дата звернення: 06.02.2024).
- Kuhn, A; Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies (1 ed.)*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0650> (дата звернення: 15.04.2024).
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* / пер. з нім. Karen Jürs-Munby. Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 с.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
- Papaioannou, A. (2024). Interview: Wim Wenders. *InSession Film*. URL: <https://insessionfilm.com/interview-wim-wenders/> (Дата звернення: 06.02.2024).
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Taylor, A. (2022). Robert Altman's Direction Shines in War Satire 'M*A*S*H'. *Collider*. URL: <https://collider.com/mash-robert-altman-direction-good/> (дата звернення 06.02.2024).
- Дениско Т. Отар Йоселіані: філософ, зачарований пливом життя. *Кіно Театр*. 2014. №5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1665 (Дата звернення: 06.02.2024)
- Клековкін О. (2012). *Theatrica. Лексикон*. Київ: Фенікс. 800 с.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка.
- Сегер, Л. (2011). *Робимо гарний сценарій геніальним* / пер. з англ. О. Ануфрієва, К. Попова, Я. Гончар, А. Бількевич. Київ: ІнсайтМедіа.
- Brody, R. (2010). Truffaut's last interview. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview>
- Çağlayan, E. (2016). The Aesthetics of Boredom. *Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia*. *Projections*, 10, 64-85.
- Denysko, T. Otar Ioseliani: filosof, zacharovanyi plynom zhyttia. *Kino-Teatr*. 2014. №5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1665 (Data zvernennia: 06.02.2024)
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
- Jacobson, H. (1985). Interview: Jim Jarmusch. From *The 1984 Movie Revue: I: Three Guys in Three Directions*. *Film comment*. URL: <https://www.filmcomment.com/article/interview-jim-jarmusch/>
- Jahn, P. (2014). Oh boy: interview with Jan Ole Gerster. *Electric sheep*. URL: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/01/16/oh-boy-interview-with-jan-ole-gerster/>
- Klekovkin O. (2012). *Theatrica. Leksykon*. Kyiv: Feniks. 800 s.
- Kuhn, A; Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies (1 ed.)*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0650>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* / пер. z nim. Karen Jürs-Munby. Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 s.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
- Papaioannou, A. (2024). Interview: Wim Wenders. *InSession Film*. URL: <https://insessionfilm.com/interview-wim-wenders/>
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* / per. z frants. M. Yakubiak. Lviv LNU im. Ivana Franka.
- Seher, L. (2011). *Robymo harnyi stsenarii henialnym* / per. z anhl. O. Anufrieva, K. Popova, Ya. Honchar, A. Bilkevych. Kyiv: InsaitMedia.
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Taylor, A. (2022). Robert Altman's Direction Shines in War Satire 'M*A*S*H'. *Collider*. URL: <https://collider.com/mash-robert-altman-direction-good/>

References

Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light*. Los Angeles, California: University of California Press.

Vladyslav Vitriv

The principle of dedramatization in arthouse films as the director's approach to the interpretation of social reality

Abstract. The article examines the use of the principle of dedramatization in authors' approaches to the interpretation of social reality by means of cinema. The main subject of the study is the application of the principle of dedramatization in art house films as an author's approach to the depiction of social reality. The article analyses and highlights the author's stylistic decisions in feature films based on the principle of dedramatization. It is a tool used by screenwriters and directors to deconstruct the canons of storytelling and create a higher level of authenticity in films for the sake of authorial expression. **The article uses the following methods of scientific research:** the search method (for collecting information about the chosen topic), the deductive method (for identifying certain stylistic features of films), the comparative method (for identifying the peculiarities of the authors' ways of using the principle of dedramatization), the method of generalisation (for writing conclusions). **Results and conclusions.** The analysis of arthouse films, which are made with the author's reinterpretation of the principle of dedramatization, reveals a special approach to the use of plot. Authors who use this approach do not use a catalyst problem that motivates the protagonist's actions and creates intrigue. Thanks to this, screenwriters and directors are able to describe the circumstances of the protagonist's existence in more detail and not focus solely on one vector of his or her life. This approach also expands the possibilities of using visual tools that emphasise the intentional application of the principle of dedramatization.

Keywords: dedramatization, arthouse, tools of the film director, interpretation of social reality, narrative, film without intrigue.