

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ І ФІЛОСОФІЇ НАУКИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти

**ЕСТЕТИКА СЮРРЕАЛІЗМУ В КІНЕМАТОГРАФІ
ДЕВІДА ЛІНЧА ТА ЙОРГОСА ЛАНТІМОСА**

Виконала:

студентка 4 курсу групи ОКВз-42
заочної форми навчання
першого (бакалаврського) рівня
спеціальності 034 –
Культурологія,
освітньо-професійної програми
“Візуальне мистецтво і
менеджмент культурних проєктів”
Валерія Іванівна САМКО

Науковий керівник:

Доктор філософських наук,
професор кафедри теорії культури
і філософії науки
Дмитрій ПЕТРЕНКО

Рецензент:

Кандидат філософських наук,
Доцент Дмитро КОНОВАЛОВ

Підсумкова оцінка: за національною
шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № __1__ від « 13 » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____ ЛИСЕНКОВА В.В. _

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СЮРРЕАЛІЗМУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА ТА ЙОГО ВПЛИВУ НА КІНЕМАТОГРАФ.....	7
1.1 Визначення поняття сюрреалізм. Історичний контекст виникнення течії.....	7
1.2 Вплив праць Зигмунда Фрейда та Карла Юнга на формування ідей сюрреалізму.....	11
1.3 Основні засади та розвиток сюрреалізму в різних мистецьких практиках.....	13
1.4 Становлення сюрреалістичного кінематографу та вплив на подальший розвиток кіноіндустрії.....	16
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИКА ІРРАЦІОНАЛЬНОГО В КІНЕМАТОГРАФІ ДЕВІДА ЛІНЧА.....	24
2.1 "Голова-гумка": витоки авторського стилю Девіда Лінча та сюрреалістична поетика жаху	24
2.2 Деконструкція підсвідомих страхів крізь нелінійність наративу у фільмі «Малхолланд драйв».....	31
Висновки до розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. АБСУРД ЯК СПОСІБ РОЗКРИТТЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ТЕМ У КІНЕМАТОГРАФІ ЙОРГОСА ЛАНТІМОСА.....	39
3.1 Критика соціальних норм у фільмі «Лобстер» крізь призму сюрреалізму.....	39
3.2 Сюрреалістична трансформація міфу та релігійних наративів у фільмі «Вбивство священного оленя».....	46
Висновки до розділу 3.....	52
РОЗДІЛ 4. РОЗДІЛ 4. КУЛЬТУРНИЙ ПРОЕКТ: ІНТЕРАКТИВНА ВИСТАВКА "ПІД ПОВЕРХНЕЮ КАДРУ: КІНОМОВА СЮРРЕАЛІЗМУ".....	55
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТКИ.....	72

ВСТУП

Актуальність теми. Сюрреалізм як художня течія з'явився на початку ХХ століття і знайшов своє відображення у різних формах мистецтва, у кінематографі сюрреалізм використовується як потужний засіб вираження, який дозволяє режисерам створювати складні сюжети та розкривати глибинні теми. Унікальність сюрреалістичних прийомів полягає у поєднанні реального та ірреального, де класичні кінематографічні прийоми знаходять нове втілення через абсурд, несвідоме та ірраціональність.

У фільмах Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса сюрреалістична естетика використовується по-різному, що відкриває широкі можливості для дослідження. Девід Лінч інтегрує сюрреалізм у класичні жанрові форми, такі як трилери, драми та детективи. Його роботи побудовані за традиційною наративною структурою, але сюрреалістичні візуальні елементи та незвичайні образи створюють атмосферу ірраціональності, тривожності та загадковості. Йоргос Лантімос, у свою чергу, використовує сюрреалізм як засіб деконструкції моральних та філософських питань, порушуючи гостросоціальні теми. Його фільми не лише досліджують моральні дилеми, але й змушують глядача переосмислити звичні норми моралі, людяності та структури суспільства. Через абсурд і відсутність чітких моральних орієнтирів Лантімос створює простір для глибокої рефлексії над життям, свободою та соціальними обмеженнями.

Таким чином, аналіз двох різних підходів до використання сюрреалістичних елементів у кінематографі Лінча та Лантімоса є актуальним для розуміння сучасного кіно і того, як сюрреалізм може впливати на глядача.

Ступінь дослідженості теми. Тема сюрреалістичної естетики в кінематографі досліджена на рівні загальних художніх підходів і стилістичних засобів. Роботи Девіда Лінча вже отримали чимало наукових розглядів, особливо з точки зору психології та візуального мистецтва. Творчість Йоргоса Лантімоса, хоч і привернула увагу критиків, менш досліджена з точки зору аналізу його філософського використання сюрреалістичних елементів.

Мета та завдання дослідження. Дослідити сюрреалістичну естетику в кінематографі Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса.

Встановлена мета передбачає виконання таких завдань дослідження:

1. Визначити поняття сюрреалізм та дослідити історичний контекст появи течії.
2. Охарактеризувати сюрреалізм як явище в мистецтві та його вплив на кінематограф.
3. Розглянути трансформацію жанрових канонів та основні прийоми деконструкції реальності під впливом сюрреалізму у фільмах обох режисерів.
4. Описати специфіку візуальних і наративних засобів, які використовуються Лінчем і Лантімосом для створення сюрреалістичного ефекту.
5. Проаналізувати, як Девід Лінч інтегрує сюрреалістичні елементи в класичні жанрові форми (трилер, драма, детектив).
6. Дослідити, як Йоргос Лантімос використовує сюрреалістичні прийоми для візуалізації складних філософських притч та порушення екзистенційних дилем у своїх фільмах.
7. Розробити культурний проект, пов'язаний з темою дослідження.

Об'єкт дослідження. Кінематограф Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса.

Предмет дослідження. Сюрреалістичні прийоми в кінематографі Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса.

Методи дослідження. В рамках дослідження буде використано візуальний аналіз (для детального вивчення кінематографічних засобів, текстуальний аналіз (для дослідження структури сценаріїв і наративних прийомів у визначених фільмах, зокрема способів побудови сюжету), компаративний аналіз – для порівняння різних підходів до використання сюрреалістичних елементів в роботах визначених режисерів, а також міждисциплінарний підхід.

Серед спеціально-наукових методів дослідження нами використано такі:

- Історико-типологічний (для вивчення витоків та розвитку сюрреалізму як художнього явища)
- Структурно-функціональний (для аналізу внутрішньої побудови фільмів та функціонального призначення окремих його елементів)
- Семіотичний (для інтерпретації візуальних кодів, архетипів, та символів, що проявляються в образах персонажів та композиції фільмів)
- Психоаналітичний (для аналізу проявів несвідомого, потягів персонажів і прихованих страхів)

Теоретичною основою дослідження слугують роботи присвячені сюрреалізму, теорії та історії кінематографу та психоаналізу. Однією з основних теоретичних концепцій є роботи Андре Бретона, які визначають сюрреалізм як метод дослідження підсвідомого. Психоаналітичні теорії Зигмунда Фрейда та Карла Густава Юнга, а також сучасні підходи до аналізу кіно та візуальної культури (праці Славоя Жижека, Майкла Річардсона, Лінди Болтон, Грега Олсона, Барбари Крід та ін.). Філософські ідеї екзистенціалізму (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Жака Лакана, Бенедикта Спінози), які розкриваються у творчості обох режисерів.

Емпіричну основу дослідження складають фільми Девіда Лінча "Голова-гумка"(1977), "Малхолланд Драйв" (2001); фільми Йоргоса Лантімоса "Лобстер"(2015), "Вбивство священного оленя" (2017). Роботи режисерів ранніх сюрреалістичних фільмів: Луїс Бунюель та Сальвадор Далі "Андалузський пес" (1929) та "Золотий вік" (1930), Жермен Дюлак "Раковина і священник"(1928), Ман Рей "Емак Бакія" (1926). Роботи Майї Дерен "Полудневі тенета" (1943) "На землі" (1944). Також творчість Сальвадора Далі, Джорджо де Кіріко, Ієроніма Босха, Макса Ернста, Рене Магріта, Джексона Поллока.

Структура та обсяг дослідження. Дипломна робота складається зі змісту, вступу, чотирьох розділів (у тому числі восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (50 - найменування, з них іноземною мовою - 45)

та 10 додатків. Загальний обсяг роботи складає 81 сторінок, з них основного змісту 65 сторінки.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані як методологічна база при створенні культурних проєктів, освітніх виставок або кураторських програм, що працюють із темами несвідомого, абсурду та ірраціонального у візуальній культурі; у розробці інтерактивних культурних ініціатив, спрямованих на візуальну грамотність і критичне сприйняття кіно; для подальших аналітичних студій, присвячених сучасному авторському кіно

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі творчості Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса крізь призму сюрреалістичної естетики. Попри наявність окремих досліджень, присвячених естетичним і філософським аспектам фільмів кожного з режисерів, в українському культурологічному дискурсі спостерігається відсутність праць, що системно аналізують виокремлення сюрреалістичних прийомів у роботах обох митців. Робота пропонує нове прочитання впливу психоаналізу, абсурду та ірраціонального на кінематографічний наратив, з урахуванням міждисциплінарного підходу, що охоплює філософію, семіотику та візуальну культуру.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СЮРРЕАЛІЗМУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА ТА ЙОГО ВПЛИВУ НА КІНЕМАТОГРАФ

1.1 Визначення поняття сюрреалізм. Історичний контекст виникнення течії.

Етимологічний аналіз терміну "сюрреалізм" розкриває глибинну сутність цього мистецького явища як зазначає дослідник Майкл Річардсон у своїй праці "Surrealism and Cinema", поняття "сюрреальний" має особливо проблематичний характер через те, що слово набуло надзвичайно широкого вжитку в повсякденному мовленні. Лінгвістично термін "сюрреалізм" (фр. *surréalisme*) складається з двох частин: латинського префіксу "sur-" (над-, понад-) та французького слова "réalisme" (реалізм), саме це поєднання створює концепцію "надреальності" або "більше, ніж реальне". Префікс "сюр-" відіграє ключову роль у формуванні значення терміну, вказуючи на вихід за межі звичайної реальності та створення нового виміру сприйняття. Важливо відзначити еволюцію значення терміну від моменту його першого вживання до офіційного оформлення в 1924 році. Як підкреслює Річардсон, слово "сюрреальний" поступово набуло специфічного культурного резонансу. Там, де раніше люди могли сказати "як дивно!", вони почали говорити "як сюрреалістично!" [36, p.9].

У березні 1917 року Гійом Аполлінер вперше використав цей термін написавши листа, в якому зазначалось: "Все ретельно обміркувавши, я вважаю, що дійсно було б краще прийняти сюрреалізм замість чудесного, яке я спочатку використовував. Сюрреалізм ще не існує в словнику, і ним буде легше оперувати, ніж чудесним, яке вже практикується панамі..." [20, p.18].

Поет Андре Бретон разом з групою політично зацікавлених інтелектуалів у Парижі в 1924 році взяв цей термін за основу свого руху. Бретон та його послідовники описували свої ідеї як "сюрреальні", вкладаючи

в це поняття глибший сенс, вони вважали, що сон це ментальна реальність, яка прихована рушійною силою людських дій, а отже, сни більш реальні, ніж саме життя. Термін "сюрреальність", визначений у "Маніфесті сюрреалізму" (1924), трактувався як злиття або, точніше, гегелівське вирішення протиріччя між сном і реальністю. У текстах сюрреалістів (і в працях про сюрреалізм) поняття "сюрреальність" і "сюрреальне" були взаємно замінними найчастіше "сюрреальне" передбачало усвідомлення сюрреальності через різноманітний досвід того, що здається перевершує реальність [12].

Трагічні події початку ХХ століття мають тісний зв'язок з історичним контекстом формуванням сюрреалізму. Внаслідок розчарування митців після Першої світової війни, вони прагнули знайти натхнення поза межами західної культури. Сюрреалісти розуміли, що те, що їх вчили поважати і бачити як вершину цивілізації, насправді було глибокою "кризою свідомості", яку вони переживали, а соціально-політична ситуація в Європі початку ХХ століття змусила багатьох поетів та художників відчувати, що прогрес, розум та логіка зазнали краху. Це і стало підґрунтям для виникнення нових мистецьких течій, які прагнули знайти альтернативні способи осмислення реальності.

Культурна атмосфера Парижу 1920-х років була особливо сприятливою для розвитку авангардних течій. Як відзначає О. Мусієнко, французький комерційний кінематограф переживав не найкращі часи, що створювало простір для експериментів та інновацій [2, с.86]. Саме в цей період у Парижі формується група митців, які згодом стануть основою сюрреалістичного руху, а вплив Першої світової війни на мистецькі течії був визначальним, адже війна не лише змінила світогляд митців, але й змусила їх переосмислити роль мистецтва у суспільстві. В умовах, коли традиційні форми мистецтва виявилися неспроможними відобразити нову реальність, митці звернулися до експериментів з підсвідомим та ірраціональним. Як зазначає історик мистецтва Аліс Махон, післявоєнний Париж перебував під подвійним впливом екзистенціалізму та сталінізму, що створювало складний культурний контекст для розвитку нових мистецьких форм [36, р.7]. У цей час

активно відбуваються пошуки нових художніх засобів, здатних адекватно передати травматичний досвід війни та кризи європейської свідомості. Сюрреалісти, на відміну від своїх попередників, прагнули не просто заперечити існуючі форми мистецтва, а створити нову художню мову, яка здатна передати суперечливість модерної епохи.

Відчутний вплив дадаїзму на формування сюрреалізму підкреслює Ганс Ріхтер, знаний теоретик і практик кіноабстракціонізму. Він зауважує, що на початкових етапах ці два напрями були настільки близькими, що їх важко було розмежувати, оскільки одні й ті ж митці працювали в обох течіях одночасно. Теорія спадкоємності рухів, розроблена Ріхтером, підкреслює, що дадаїзм створив підґрунтя для розвитку сюрреалізму через свій інтелектуальний контекст, характерний релятивізмом, в якому сходилися вчення Ейнштейна, Анрі Пуанкаре та Анрі Бергсона. Ріхтер вважав, що дадаїзм не слідує звичайними шляхами розуму, а є радикальною дезорієнтацією здорового глузду. Схожість митців обох напрямків особливо яскраво проявлялась в кіномистецтві. Роботи, такі як «Механічний балет» Фернана Леже, «Антракт» Рене Клера та «Емак Бакіа» Мана Рея, спочатку зараховували до дадаїзму, однак пізніше вони стали вважатися сюрреалістичними, що демонструє поступову еволюцію та перехід дадаїстичних ідей до принципів сюрреалізму [2, с.85].

Між дадаїзмом та сюрреалізмом існувало декілька суттєвих відмінностей, абсурд в дадаїзмі був більше наближений до гри з образами, легковажним та пародійним. Дадаїсти були зосереджені на запереченні досягнень епохи просвітництва та раціоналізму через деструктивний мистецький підхід, натомість сюрреалісти прагнули створити нову реальність, уникаючи звичних рамок логіки та шукаючи наукове обґрунтування для відкриття світу підсвідомості. В кінематографі ця різниця є особливо вираженою, якщо дадаїстський фільм був гумористичним, хаотичним нагромадженням подій, то сюрреалістичне кіно прагнуло простежити

тривожну, часто сексуально забарвлену історію, яка тяжіла до сновидної логіки.

Формування теоретичної бази сюрреалізму відбувалося під безпосереднім керівництвом Андре Бретона, який став головним теоретиком цього мистецького руху. Він є автором низки ключових текстів, які стали основою теоретичної бази сюрреалізму а також "Становище сюрреалізму між двома війнами" (1945). У першому маніфесті (1924) Бретон визначає сюрреалізм як філософську категорію та наголошує на необхідності включення цього поняття до енциклопедичного знання. Другий (1930) був присвячений поглибленню теоретичних засад руху та переосмисленню його політичної позиції. У цьому тексті автор розширює розуміння сюрреалізму, додаючи до нього політичну площину та наголошуючи на необхідності соціальної революції. Третій маніфест "Пролегомени до третього маніфесту сюрреалізму, або Ні" (1942) став спробою відродження та оновлення руху в складних умовах воєнного часу, текст становив собою як роз'яснення попередніх ідей, так і спробу відродити рух. Особливого значення набув текст "Становище сюрреалізму між двома війнами" (1945), написаний у критичний момент історії, коли доля Парижа ще не була вирішена. У цій роботі Бретон представив свій найбільш поетичний маніфест відродження міфології та магії, окресливши надію на післявоєнне оновлення [10, р.61].

Важливим аспектом теоретичного обґрунтування сюрреалізму стало визначення його як "чистого психічного автоматизму", що мало на меті показати реальне функціонування думки поза контролем розуму та естетичними чи моральними обмеженнями. Бретон підкреслював, що сюрреалізм "засновується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, які до нього ігнорували, на вірі у всемогутність мрій, у безкорисливу гру думки" [12]. Наукова методологія сюрреалізму включала в себе звернення до діалектичної думки (від Геракліта до Гегеля). У своїй промові в Єльському університеті 1942 року Бретон наголошував на важливості автоматизму та

діалектичного мислення як основних методологічних принципів сюрреалізму [19, с.400].

Таким чином, сюрреалізм сформувався як авангардний рух початку ХХ століття, що мав чітке термінологічне та теоретичне обґрунтування. Від першого використання терміну Аполлінером до фундаментальних теоретичних праць Бретона, рух пройшов шлях від літературного експерименту до цілісної філософсько-мистецької системи. Історичний контекст, зокрема вплив Першої світової війни та криза раціоналізму, створив підґрунтя для розвитку нового світогляду. Зв'язок з дадаїзмом та подальше формування власної теоретичної бази під керівництвом Андре Бретона визначили унікальний характер сюрреалізму як культурного явища, що поєднало в собі художню практику з науковим підходом до дослідження підсвідомого.

1.2 Вплив праць Зигмунда Фрейда та Андре Бретона на формування ідей сюрреалізму.

Психоаналітична теорія Зигмунда Фрейда відіграла важливу роль у формуванні сюрреалізму, адже саме психоаналіз надав науковий інструментарій для дослідження підсвідомого. Зигмунд Фрейд, відомий австрійський психіатр і невролог, створив метод психоаналізу, що будувався на усвідомленні існування трьох основних рівнів психіки: свідомого, несвідомого та надсвідомого. Ключовим відкриттям стало розуміння того, що поряд із свідомими, контрольованими процесами існують також ті, які виникають під впливом несвідомого і не піддаються контролю. За спостереженнями Фрейда, аналітик прагне "спонукати пацієнта говорити про свої приховані проблеми, відкрити замкнені двері свого розуму", тому концепція несвідомого стала основоположною для сюрреалістів у їхньому прагненні досягти чистого психічного автоматизму. Окремо варто зазначити, що саме праця Фрейда "Тлумачення снів", в якій автор детально описував

методики роботи з пацієнтами: "Ми пояснюємо особі, що для успіху психоаналізу вона має помічати й повідомляти нам усе, що спадає їй на думку і не намагатися відкидати щось, що може видатися неістотним, абсурдними або недоречним" стала основою для сюрреалістичного методу автоматичного письма [3, с.64]. Серед методів які Фройд використовував для доступу до підсвідомого, були вільні асоціації, гіпноз та аналіз сновидінь. Як зазначено в його працях, "використовуючи вправи з вільними асоціаціями, гіпноз та сні як точки доступу, Фройд аналізував конфліктні імпульси сексуальності та агресії пацієнта". У своїх дослідженнях він наголошував на складності та багатошаровості дитячих снів, які бувають надзвичайно складними і непростими для аналізу, що згодом вплинуло на природу творчого процесу сюрреалістів. Концепція едипового комплексу, розроблена Фройдом, але введена його послідовником Отто Ранком, пропонувала новий погляд на природу неврозів та їхній зв'язок з мистецтвом, теж мала свій вплив на процеси розвитку сюрреалізму, адже Андре Бретон, певний час вивчаючи психіатрію, розглядав теорії Зигмунда Фройда як наукову базу [20, р. 41].

Якщо Зигмунд Фройд досліджував індивідуальне несвідоме, то Карл Густав Юнг розширив це поняття, увівши ідею колективного несвідомого. У своїй праці "Modern Man in Search of a Soul" Юнг стверджував, що існує рівень психіки, що містить універсальні патерни та образи, спільні для людства. Для сюрреалістів концепція колективного несвідомого мала вплив, оскільки надавала теоретичне підґрунтя для розуміння універсальних образних символів. Робота Юнга "Memories, Dreams, Reflections" описує, як архетипи проявляються через сні та творчість, що також відгукувалось сюрреалістам у прагненні досліджувати глибини психіки. Архетипи, за Юнгом, є універсальними праобразами, що містяться у колективному несвідомому і проявляються через символи, міфи та сні. У сюрреалістичному мистецтві ці образи часто з'являються у трансформованому вигляді, створюючи потужний емоційний вплив на глядача [26, р.12-14; 27].

Варто зазначити, що Фройд розглядав несвідоме переважно як сховище витіснених бажань та травматичного досвіду, зводивши символи до сексуальних значень, тоді як Юнг вбачав вбачав у несвідомому джерело творчої енергії, а трактування символів мало більш широку інтерпретацію, враховуючи культурний та міфологічний контекст. Теорія Юнга про індивідуацію також знайшла місце в сюрреалістичному мистецтві, де часто зображувалися трансформації та метаморфози як символи психічного розвитку, а концепція про інтеграцію різних аспектів психіки резонувала з сюрреалістичним прагненням до синтезу раціонального та ірраціонального.

Отже, психоаналітичні теорії Фрейда та Юнга, заклали міцний фундамент для формування та розвитку сюрреалізму як мистецького напрямку. Фройдівська концепція несвідомого та його методи доступу до підсвідомого (вільні асоціації, аналіз сновидінь) стали базовими інструментами сюрреалістичної творчості. Теорія колективного несвідомого та архетипів розширила теоретичне підґрунтя руху, надавши сюрреалістам можливість працювати з універсальними образними символами, а синтез психоаналітичних теорій з мистецькою практикою створив унікальну платформу для розвитку нових форм художнього вираження, вплив якої залишається актуальним у сучасному мистецтві, особливо в кінематографі, де можливість маніпулювати реальністю створює ідеальні умови для втілення сюрреалістичних принципів.

1.3 Основні засади та розвиток сюрреалізму в мистецьких практиках

Фундаментальні мистецькі принципи сюрреалізму формувалися як радикальна відповідь на кризу раціоналістичного світогляду митців початку ХХ століття. Сюрреалісти вважали, що саме в глибинах несвідомого криється справжня творча сила, здатна породжувати унікальні художні образи на їхню думку, раціональне мислення лише обмежує творчий потенціал митця.

Мистецтвознавиця, Лінда Болтон у своїй праці "Surrealism" підкреслює, що сюрреалісти прагнули звільнити творчий процес від диктату логіки та раціональному мисленню, віддаючи перевагу інтуїтивному та підсвідомому. Сюрреалісти розглядали "чудесне" як невід'ємну частину повсякденного життя, що проявляється через несподівані збіги, сновидіння та випадкові зустрічі. Вони вірили, що саме через "чудесне" можна досягти вищої реальності, а роль випадковості та спонтанності у творчому процесі набула особливого значення [11, р.6-12].

Принцип поєднання віддалених реальностей (поєднання непоєднуваного) став одним із ключових методів в сюрреалістичному мистецтві. Митці створювали неочікувані комбінації образів та ідей, що на перший погляд не мали нічого спільного, але в поєднанні набували нових сенсів. У розвитку художніх технік та методів сюрреалісти проявили надзвичайну винахідливість, вони створили специфічну візуальну мову, яка дозволяла передавати ірраціональні стани та образи підсвідомого. Ця мова характеризувалася поєднанням елементів реальності з фантастичними, створюючи відчуття надреальності. Художні техніки та методи сюрреалізму представляють собою унікальний набір практик, спрямованих на вивільнення підсвідомого у творчому процесі. В попередньому підрозділі ми вже згадували про автоматичне письмо, яке передбачало швидку фіксацію думок без будь-якого свідомого контролю. Бретон описував цей процес як швидкий монолог, у якому свідомість суб'єкта не має часу на оцінку чи критику, а тому є прямою вираженою думкою. Яскравим прикладом цієї техніки стала співпраця Андре Бретона з Філіппом Супо над "Магнітними полями", які сам Бретон вважав першим справжнім твором сюрреалізму. Особливу роль відігравав автоматизм у візуальному мистецтві, цей метод згодом вплинув на творчість багатьох сучасних художників, включаючи Джексона Поллока.

Також, визначним аспектом сюрреалістичної практики стали колективні експерименти, сюрреалісти практикували "колективні малюнки (особливо роботи Віфредо Лама, Віктора Браунера, Шварцера Герольда,

Оскара Домінгеса), колективні колажі, а також "комуніковані малюнки": ескіз протягом кількох секунд показували учаснику, який потім мав відтворити його з пам'яті" [19, р.390]. Колажі та монтаж теж були в активному використанні, митці поєднували різнорідні елементи, створюючи несподівані візуальні та смислові контрасти. В кінематографі ці принципи проявилися через особливе використання монтажу, який дозволяв створювати послідовність образів візуально наближених до сновидінь. Сюрреалістичне мистецтво варто розглядати як комплекс взаємопов'язаних практик, що розвиває власні неоднозначні концепції естетики, політики та історії, адже кожен вид сюрреалістичного мистецтва розвинув власні унікальні техніки та підходи.

Література стала одним із перших напрямків де започаткувався сюрреалізм, і техніка автоматичного письма отримала своє найбільш яскраве вираження. Поети-сюрреалісти, такі як Луї Арагон, Поль Елюар і Робер Деснос, впровадили радикально нові підходи до творчості, спираючись на теоретичні концепції "чистий психічний автоматизм" як основу мистецької практики. Їхні експерименти передбачали спонтанне письмо, позбавлене заздалегідь продуманої теми, без редагувань чи навіть спроб запам'ятати створене. Ці інноваційні підходи значно вплинули на розвиток модерністської літератури, запровадивши нову поетичну форму, вільну від логічних та раціональних обмежень [19, р.448-449].

У живописі сюрреалізм представлений роботами таких визначних митців як Сальвадор Далі, Рене Магрітт, Макс Ернст, Джорджо де Кіріко. Їхні роботи характеризувались поєднанням фотографічної точності з ірраціональними комбінаціями об'єктів, використанням автоматичного письма та параноїдально-критичного методу. Варто відзначити вплив деякого живопису епохи Середньовіччя, адже Сальвадор Далі часто посилався в своїх роботах на творчість Ієроніма Босха, як попередника у дослідженнях підсвідомого та фантастичного.

Щодо скульптури в сюрреалізмі, тривимірне мистецтво в контексті сюрреалізму надавало нових можливостей для творчих експериментів з формою та простором. Вплив сюрреалістичного підходу до створення об'єктів можна простежити у розвитку модерного мистецтва, зокрема у творчості американських митців, таких як Девід Сміт та представників джанк-арту. Концептуальні засади роботи з об'єктами, які розробили сюрреалісти, згодом знайшли своє відображення у французькому новому реалізмі та поп-арті [2, с.89]. Працюючи з неочікуваними поєднаннями матеріалів та форм, митцям вдавалось створювати нові контексти та значення. Такий інноваційний підхід до роботи з простором та матеріальністю мав значний вплив на подальший розвиток просторових мистецтв та інсталяцій, так як звичні предмети набували нового змісту через нетипові комбінації та контексти, продовжуючи традиції сюрреалістичних експериментів з об'єктами.

Таким чином, основні засади та розвиток сюрреалізму в мистецьких практиках характеризувалися революційним підходом до творчого процесу та радикальним переосмисленням традиційних художніх методів. Фундаментальні принципи сюрреалізму – автоматизм, роль підсвідомого, концепція "чудесного", принцип поєднання непоєднуваного – знайшли своє втілення у різноманітних мистецьких формах: від літератури до скульптури. Розроблені сюрреалістами художні техніки та методи, такі як автоматичне письмо, колаж, колективні експерименти, створили унікальну художню мову, яка дозволила митцям вийти за межі раціонального контролю та досягти прямого доступу до підсвідомого. Ця мова характеризувалася поєднанням реалістичних елементів з фантастичними, створюючи відчуття "надреальності"

1.4 Становлення сюрреалістичного кінематографу.

Аналізуючи основні засади та розвиток сюрреалізму в різних напрямках мистецтва, важливо підкреслити його особливе місце в

кінематографі, у дослідженні "Surrealist Women: An International Anthology" письменниця та теоритикиня Ненсі Пітерс зазначає, "фільм є внутрішньо сюрреалістичним медіумом, він має тісну спорідненість зі снами у своїй образності марення, механізмах зміщення та розсіюванні бажання через призматичну лінзу" [39, р.355]. Сюрреалістичне кіно має унікальну природу, що відрізняє його від інших напрямків кінематографу. Режисери-сюрреалісти використовували широкий спектр технічних та художніх засобів для створення особливої кінематографічної мови, яка могла б передати ірраціональні стани свідомості. Однією з ключових особливостей сюрреалістичного кіно є його здатність відтворювати логіку та образи притаманні сновидінням. Кінематографічний образ у сюрреалізмі не підпорядковується звичайним законам причинно-наслідкових зв'язків, створюючи натомість особливу реальність, подібну до сну. Основоположники сюрреалістичного кіно, серед яких Ман Рей, Жермен Дюлак, Жан Кокто та Луїс Бунюель, розробили унікальні підходи до кінематографічної творчості. Їхні експерименти з формою та змістом заклали основи сюрреалістичної естетики в кіно.

Луїс Бунюель та Сальвадор Далі стали ключовими фігурами у становленні сюрреалістичного кінематографу. Як зазначено у дослідженнях, їхні фільми "Андалузський пес" (1929) та "Золотий вік" (1930) разом із "Раковиною і священником" Жермен Дюлак (1929) вважаються "найяскравішими прикладами сюрреалістичного вираження в кіно". Особливе місце Бунюеля в історії сюрреалістичного кіно підтверджується тим, що такі дослідники як Бенаюн, Кіру, Легран та Голдфайн вважали його неперевершеною фігурою у цьому напрямку [32, р.86]. Варто відзначити, що хоча Далі брав участь у створенні сценаріїв, саме Бунюель як режисер визначав остаточний вигляд фільмів. Бунюель залишався вірним сюрреалістичним принципам протягом усієї своєї кар'єри, що проявилось в таких пізніх роботах як "Янгол-вিনিщувач", "Цей туманний об'єкт бажання", "Чумацький шлях".

Ман Рей, американський митець, який став частиною сюрреалістичного руху в Парижі, експериментував з різними мистецькими практиками. Андре Бретон особливо відзначав різноманітну діяльність Ман Рея - фотографічні портрети, райографи, живописні роботи - як такі, що походять з "єдиного ментального процесу". У своїй творчості Ман Рей не обмежувався лише фотографією, він створював сюрреалістичні картини та об'єкти, хоча саме його фотороботи принесли йому найбільшу славу. При цьому Бретон особливо підкреслював значення його фотографічних експериментів, через які митець досліджував території, що раніше вважалися прерогативою живопису [19, р.115]. Працюючи над своїми творами, Ман Рей дотримувався принципів імпровізації, уникаючи попередньо складених планів чи задумів. Особливо уваги заслуговує його кінематографічний доробок, зокрема стрічка "Емак бакія" (що баскською означає "Дайте мені спокій!"), яка демонструє характерні риси сюрреалістичної естетики.

В створенні сюрреалістичного поетичного кіно відзначився Жан Кокто, який стверджував, що всі фільми є сюрреалістичними за своєю природою. На його думку, кінематографічний образ і форма "реальності", створена його безперервною та механічною проекцією, дуже відрізняються від перебігу подій у реальному світі. Фільм має набагато більше спільного зі сном, де немає логічного зв'язку між означником та означуваним, а події не обов'язково розгортаються правдоподібним, логічним чи реалістичним способом [17, р.118].

Творчість Жермен Дюлак значно вплинула на розвиток сюрреалістичного напрямку в кінематографі, особливо після виходу її стрічки "Раковина і священник" у 1928 році. Її експериментальний підхід до візуальної кіномови був спрямований на дослідження глибинних психологічних станів та несвідомого. Дюлак розробила концепцію чистого кіно, використавши унікальні можливості кінематографу для відображення образів, що виникають мимоволі, поза межами раціонального мислення.

Технічні інновації та художні прийоми стали важливим аспектом у формуванні сюрреалістичного кінематографу, режисери-новатори активно експериментували з кіноформою, виявляючи та фільмуючи власне ставлення до відтвореної реальності. У контексті монтажних технік особливу роль відіграв асоціативний монтаж. Режисери свідомо руйнували драматургічні канони, вдавалися до гнучкого ритму екранної дії, прагнули максимальної композиційної насиченості площини кадру. Важливим аспектом стала концепція "монтажу атракціонів", заснована радянським режисером Сергієм Ейзенштейном, яка передбачала шоківий вплив на глядача і була орієнтована на керування емоційним станом аудиторії, а не на демонстрацію фактів [13].

Сюрреалістичне кіно характеризується низкою унікальних рис, що відрізняють його від інших кінематографічних напрямків, а саме:

- інтерес до сновидінь та їх візуальної репрезентації, сновидіння розглядаються не просто як елемент наративу, а як спосіб доступу до підсвідомого, що дозволяє розкрити приховані аспекти людської психіки.
- навмисна химерність та схильність до зображення потворного, спрямована на те, щоб викликати у глядача відчуття дискомфорту та порушити звичні способи сприйняття реальності.
- використання моторошного та створення тривожної атмосфери, як засобу розкриття прихованих страхів глядача
- принцип поєднання непеєднуваного, що змушує глядача переосмислити звичні категорії сприйняття
- алогізми та порушення причинно-наслідкових зв'язків, аби передати ірраціональну природу людського досвіду
- порушення єдності часу та простору для створення багатовимірної реальності

Експерименти з візуальними ефектами включали використання специфічних технік зйомки. Режисери застосовували:

- стоп-кадр

- рапід (прискорена кінозйомка)
- зворотну зйомку
- подвійну та багатократну експозицію
- вертикальне й горизонтальне панорамування

Новаторський підхід до наративу проявлявся у нищенні принципів традиційної оповіді й тематики та звуко-візуального образу. Сюрреалісти прагнули створити особливу кінематографічну мову, тому у роботі зі звуком та візуальними ефектами режисери використовували такі прийоми як:

- несподівані й "непередбачені" світлові ефекти
- контрасти світлотіні
- "засвітлення"
- відблиски
- надзвичайна рухливість знімального апарату
- навмисна "невибудованість" кінематографічного матеріалу

Критик Майкл Річардсон, в своїх дослідженнях, звертає увагу на те що думка що, після першої хвили сюрреалістичних фільмів, сюрреалісти відійшли від активної кінотворчості і стали лише глядачами, є помилковою. Навпаки, їхня участь у французькому кінематографі залишалася інтенсивною як на рівні виробництва, так і критики [36, р.45]. Вплив сюрреалізму на кінематограф виявився надзвичайно довготривалим, його відголоски можна побачити у творчості багатьох режисерів післявоєнного періоду, зокрема американки Майї Дерен ("Полудневі тенета", 1943; "На землі", 1944) [39]. Сюрреалістична поетика залишається актуальною і в сучасному кінематографі. Її вплив можна простежити у роботах таких режисерів як Пітер Грінвей, Девід Лінч, брати Коен, Йоргос Лантімос та Алехандро Ходоровський. Хоча і вплив, який сюрреалізм здійснив на кіно, був величезним, але невловимим, і з часом він стає все більш розмитим і туманним, до такої міри, що можна задатися питанням, чи зберігає він достатню специфічність, щоб обговорювати його конкретною методологією.

Трансформація сюрреалістичних прийомів у сучасному кінематографі найяскравіше проявляється у жанровому кіно. Зокрема, фільми жахів стали своєрідним "останнім притулком сюрреального", як зазначає Клайв Баркер. Вплив сюрреалізму можна простежити і в популярних голлівудських жанрах, таких як фільми жахів та фентезі [17, р.117]. Нові форми сюрреалістичної естетики розвиваються завдяки технічним можливостям сучасного кінематографу. Особливе місце в розвитку сучасного сюрреалістичного кіно займає Девід Лінч, якого вважають найбільш видатним і успішним сюрреалістичним режисером, відомий створенням тривожних світів, схожих на сни, макабричних персонажів та дослідженням прихованої сторони людської психіки.

Отже, Проаналізувавши еволюцію сюрреалізму в кінематографі та його вплив на розвиток кіномистецтва, можна зробити наступні висновки. Сюрреалістичне кіно сформувалося як унікальний феномен, що поєднав у собі технічні можливості з філософськими та естетичними принципами сюрреалізму. Особливу роль у становленні сюрреалістичного кінематографу відіграли такі режисери як Луїс Бунюель, Ман Рей, Жермен Дюлак та Жан Кокто, які розробили фундаментальні принципи сюрреалістичної кіномови. Їхні експерименти з формою, технікою та наративом створили основу для подальшого розвитку цього напрямку. Важливо відзначити, що сюрреалізм не втратив свого впливу на кінематограф і сьогодні, увійшовши у публічний доступ, що означає сьогодні будь-який режисер може використовувати те, що вважається 'сюрреалістичними' ефектами як частину свого наративного арсеналу.

Висновки до розділу 1

Отже, у першому розділі було досліджено теоретичні засади сюрреалізму, його історичне становлення та вплив психоаналітичних теорій на формування цього мистецького напрямку. В результаті проведеного дослідження можна зробити наступні висновки:

По-перше, було встановлено, що сюрреалізм як мистецький напрям має складну етимологію та історію становлення. Термін "сюрреалізм", вперше використаний Гійомом Аполлінером у 1917 році, пройшов значну еволюцію до свого концептуального оформлення в 1924 році завдяки теоретичним працям Андре Бретона.

По-друге, виявлено, що формування сюрреалізму відбувалося в специфічному історичному контексті післявоєнної Європи, коли криза раціоналізму та пошуки нової форми мистецького вираження створили підґрунтя для розвитку цього напрямку. Особливу роль у цьому процесі відіграв дадаїзм, який став своєрідним передтечею сюрреалізму.

По-третє, досліджено фундаментальний вплив психоаналітичних теорій на формування сюрреалізму. Концепції Зигмунда Фрейда щодо несвідомого, теорія сновидінь та методи вільних асоціацій стали науковою основою для сюрреалістичних практик. Паралельно з цим, аналітична психологія Карла Густава Юнга, зокрема його теорія колективного несвідомого та архетипів, надала сюрреалістам теоретичне підґрунтя для роботи з універсальними символами та образами.

По-четверте, проаналізовано явище сюрреалістичного кінематографу як унікального феномену, що поєднав у собі технічні можливості з філософськими та естетичними принципами сюрреалізму. Сюрреалістичний кінематограф став природним продовженням теоретичних досліджень цього мистецького напрямку. Режисери Луїс Бунюель, Ман Рей, Жермен Дюлак та Жан Кокто сформували основи сюрреалістичної кіномови, активно експериментуючи з візуальною формою, технічними прийомами та наративною структурою. Їхні інноваційні підходи не лише сильно вплинули на становлення авангардного кіно, але й заклали міцний фундамент для подальшого розвитку кіномистецтва, сприяючи появі нових художніх течій і практик.

Нарешті, проведене дослідження показало, що синтез психоаналітичних теорій з мистецькою практикою створив унікальну платформу для розвитку

нових форм художнього вираження, вплив якої залишається актуальним у сучасному мистецтві, особливо в кінематографі, де можливість маніпулювати реальністю створює ідеальні умови для втілення сюрреалістичних принципів.

Таким чином, перший розділ дослідження демонструє, що сюрреалізм постав як складне культурне явище, що органічно поєднало психоаналітичну теорію, філософську думку та мистецьку практику, створивши новий погляд на реальність та можливості її художнього осмислення.

РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИКА ІРРАЦІОНАЛЬНОГО В КІНЕМАТОГРАФІ ДЕВІДА ЛІНЧА.

2.1 "Голова-гумка": витоки авторського стилю Девіда Лінча та сюрреалістична поетика жаху

Наприкінці 1970-х років американський кінематограф переживав значну трансформацію, переходячи від гостросоціальних політичних трилерів до масштабних блокбастерів. Саме в цей період Девід Лінч працював над своїм дебютним повнометражним фільмом. Публіцист Грег Олсон зазначає що, в той час коли його однокурсники по кіношколі - Мартін Скорсезе, Френсіс Форд Коппола, Стівен Спілберг та Джордж Лукас та - здобували славу та статки в мейнстрімному студійному кінематографі, Лінч обрав більш інтимний, особистісний підхід до творчості, зосередившись на дослідженні власної душі та інтуїтивному втіленні своїх видінь [34, р.96]. Головний герой - Генрі Спенсер у виконанні Джека Ненса живе в індустріальному місті. Він дізнається, що його подруга Мері народила дитину, але немовля виявляється мутантом з різними вадами. У фільмі присутні сюрреалістичні видіння - Генрі бачить химерну дівчину за радіатором, яка співає про рай, а з його голови "роблять гумку". Важливим фактором, що вплинув на створення фільму, стали особисті обставини режисера - протягом п'яти років роботи над картиною він пережив розлучення та захопився практикою трансцендентальної медитації, що суттєво позначилось на художній естетиці фільму. Виробництво фільму супроводжувалося значними труднощами, оскільки експериментальна природа картини не відповідала традиційним голлівудським стандартам, тому режисеру довелось працювати в умовах обмеженого бюджету, що змушувало його шукати нестандартні творчі рішення.

Попри те, що прем'єрний показ стрічки відвідало лише 25 глядачів, продюсер Бен Баренгольц допоміг фільму знайти свою аудиторію через нічні покази, де він протримався рік і здобув культовий статус. Варто відзначити,

що серед прихильників картини був і Стенлі Кубрик, який називав її однією зі своїх улюблених, а сам режисер описував цю стрічку як «сон про темні та тривожні речі» [34, р.60].

"Голова-гумка" Девіда Лінча стала своєрідною мистецькою рефлексією на складну соціокультурну та політичну ситуацію американського суспільства 1970-х років. Фільм створювався в період суттєвих суспільних трансформацій – завершення в'єтнамської війни, Вотергейтського скандалу, нафтової кризи та зростаючого розчарування в американській мрії. Індустріальні пейзажі у фільмі виступають не просто тлом для розгортання сюрреалістичного нарративу, а й метафорою механізмів влади, що керують суспільством. Похмурий ландшафт з постійним гуркотом машин та заводів візуалізує процес дегуманізації, який відбувався в американському суспільстві. Цей візуальний ряд підкреслює відчуження людини від природного середовища та руйнування традиційних соціальних зв'язків (Додаток А). Особливу увагу Лінч приділяє критичному осмисленню інституту сім'ї як інструменту державної влади. В соціально-політичному контексті режисер деконструє поверхневий образ американського суспільства, розкриваючи його травматичну зворотню сторону та візуалізує процес руйнування американської мрії через специфічну естетику індустріального занепаду та психологічної ізоляції героя.

Філософсько-естетичні витоки авторського стилю Лінча формувались під впливом кількох важливих напрямків мистецтва та філософії. У своєму дебютному фільмі режисер об'єднав елементи сюрреалізму, експресіонізму та психоаналізу. Вплив сюрреалізму проявляється через специфічний підхід до реальності, де межа між свідомим і несвідомим постійно розмивається. Лінч використовує основний творчий принцип сюрреалістів - знищення кордонів між раціональним та ірраціональним, створюючи кінематографічний простір, де реальність переплітається з кошмарними видіннями, а логіка сновидінь стає основною нарративною стратегією.

Літературні впливи на створення "Голови-гумки" мають особливе значення. Режисер відкрито визнавав, що на фільм його надихнули

"Перетворення" Франца Кафки та "Ніс" Миколи Гоголя. Як і в цих літературних творах, підтекст фільму значно ширший за текст, а абсурдистські елементи служать для розкриття глибинних екзистенційних тем [37].

Зв'язок з психоаналітичною традицією простежується через постійну взаємодію героїв з їхнім несвідомим. Персонажі фільму стикаються з матеріалізованими концепціями психоаналізу в нуарно-індустріальному оточенні. Славою Жижек у своїй роботі "Мистецтво смішного піднесеного" детально аналізує психоаналітичні аспекти фільму, відзначаючи глибину психологічних пластів, які можна "копати і копати до кінця свого життя" [47, р.47].

Образ Генрі, головного героя фільму, концентрує у собі ключові екзистенційні мотиви — відчаю, ізольованості та втрати зв'язку з навколишнім середовищем, його життя в апокаліптичному індустріальному місті є алегорією на стан сучасної людини, відірваної від природи та соціуму. Філософ Жан-Поль Сартр зазначав, що екзистенційна людина приречена на свободу вибору, однак це породжує тягар відповідальності та страх перед безглуздістю життя. Генрі опиняється у схожій ситуації, зокрема через його реакції на вагітність Мері та появу дитяти-мутанта, що символізує хаос у відносинах та батьківстві [34, р.28]. Пейзаж індустріального міста, у якому живе головний герой та звук постійного механічного шуму є його відображенням психологічної ізоляції, що доповнює тривожну атмосферу.

Філософія Ніцше також мала вплив на естетику фільму, його ідеї про "смерть Бога" та емансипацію від традиційних моральних норм знаходять відбиток у підході Лінча до побудови реальності. Генрі постає людиною, яка більше не вбачає опори у звичних етичних і соціальних аспектах життя. Через спотворений образ дитини режисер не лише апелює до підсвідомих страхів, але й підриває звичні цінності інституту сім'ї, подібно до того, як Ніцше деконструював традиційну мораль. Фільм на метафізичному рівні розкриває тему абсурдності буття — ключову ідею в екзистенціалізмі, що розвивалась Альбертом Камю. Як і в "Міфі про Сізіфа", життя героя "Голови-гумки"

сповнене циклічності дій, у яких неможливо знайти сенс чи логіку, проте саме це відкриває шлях до свободи вибору. Через абсурдність взаємодії з іншими персонажами і середовищем Генрі вивільняється від стереотипних уявлень, що дозволяє йому прийняти потворну й водночас прекрасну реальність яка його оточує [30, р.31-36]. Антропологічні стратегії Девіда Лінча в "Голові-гумці" проявляються через погляд на деконструкцію людської свідомості та ідентичності. Особливістю є те, що він не просто відтворює фіксовані ідеологією образи людини, а зображає експериментальні теми, в яких відбувається розмикання усталених уявлень про людське. Це досягається через систему "вторгнень" - введення деформованих та спотворених образів, що порушують звичне сприйняття реальності (Додаток В) [34, р.82-87].

"Голова-гумка" демонструє підхід Девіда Лінча до трансформації традиційних кінематографічних жанрів, що дозволяє розглядати цей фільм як ключовий для розуміння постжанрового кіно пізнього модернізму, інтеграція елементів психологічного хорору в контекст пізньомодерного кіно відбувається через радикальне переосмислення самої природи кінематографічного жаху. Лінч відходить від традиційних джерел страху, розташованих у зовнішньому світі (монстри, вбивці, надприродні сили), переносячи його всередину людської психіки. У фільмі немає класичних сцен погоні чи моментів страхітливого очікування, натомість режисер використовує техніку асоціативного монтажу, коли повсякденна реальність раптово переривається вторгненням кошмарних образів. Технічно цей ефект досягається через несподівані переходи між сценами, руйнування причинно-наслідкових зв'язків та використання специфічних монтажних прийомів – раптових змін ракурсу та несподіваних візуальних поєднань, що створює психологічний дискомфорт і є значно ефективнішим за традиційні джерела страху, оскільки впливає фундаментальні основи людського сприйняття.

Унікальність синтезу жанрів у "Голові-гумці" полягає у органічному поєднанні елементів сюрреалістичного наративу, психологічного хорору та філософської притчі. Сюрреалістична драматургія фільму проявляється через:

- порушення наративної логіки та нелінійність оповіді
- використання сновидінь як основного наративного інструменту
- впровадження несподіваних асоціативних зв'язків між сценами та образами

При цьому елементи психологічного хорору інтегруються у сюрреалістичний наратив через:

- візуалізацію несвідомих страхів протагоніста через монструозні образи
- використання індустріального звукового ландшафту для створення постійного відчуття тривоги
- застосування унікального атмосферного освітлення для формування відчуття загрози

Філософсько-притчевий вимір фільму реалізується через:

- алегоричне дослідження питань батьківства та відповідальності
- метафоричне переосмислення соціальної ізоляції та відчуження в індустріальному суспільстві
- критичне переосмислення традиційних соціальних структур

Звуковий дизайн "Голови-гумки" становить окремий наративний пласт фільму, який виходить за межі простого супроводу візуального ряду. Девід Лінч, разом з Аланом Сплетом, створив звуковий ряд, що трансформує глядацьке сприйняття, його особливістю є те, що звукова доріжка не додавалася в процесі постпродакшну, а створювалася разом із візуальним рядом, що дозволило інтегрувати звук безпосередньо в образну структуру фільму, створюючи ефект "перформативного викривлення" (performative twisting), що обходить раціональне розуміння наративу [34, p. 35].

Для досягнення цього ефекту Лінч і Сплет використовували прості, але винахідливі методи:

- Звуки гри в гольф для створення ефекту шурхоту простирадл
- Запис свисту через трубу з алюмінію для досягнення особливого звуку що резонує в просторі

Безперервний механічний гуркіт, що супроводжує головного героя, створює відчуття постійного психологічного напруження та тривоги. Наприклад, у сцені, коли Генрі вперше входить до свого помешкання, постійний фоновий шум є ніби матеріалізацією навколишнього середовища що тисне на нього, а в сценах із немовлям-мутантом, де нелюдські звуки, які видає дитина набувають особливого значення оскільки створюють ефект відчуження та порушують зв'язок "батько-дитина". Ці звукові ефекти апелюють безпосередньо до підсвідомості глядача, викликаючи інстинктивні страхи та тривоги, пов'язані з батьківством та відповідальністю.

"Голова-гумка" Девіда Лінча є яскравим прикладом дослідження теми батьківства та сімейних відносин, представленим через призму сюрреалістичної естетики. Режисер показує деконструкцію традиційних уявлень про сім'ю, створюючи складну систему образів, що піднімають на поверхню приховані страхи та підсвідомі травми, пов'язані з батьківством. У центрі якої знаходиться образ дитини-мутанта – візуальна метафора, яка функціонує як об'єкт, що спотворює будь-яку можливість нормальної сім'ї. Поява цього образу руйнує традиційне уявлення про дитину як об'єкт батьківської любові та турботи, натомість перетворюючи її на джерело страху. Ця інтерпретація набуває особливого значення в контексті особистого досвіду режисера, який створював фільм у період, коли сам став батьком, а елемент автобіографічності проявляється у реакції батьків на появу дитини, що відображає шок, який відчували сам Лінч і його дружина Пеггі через незаплановану вагітність. Використовуючи гротескні та кошмарні образи, Лінч створює простір деідеологізованої сім'ї, що дозволяє режисеру дослідити, як сімейні структури функціонують у якості механізмів влади, що контролюють індивіда з моменту народження.

Візуальна естетика "Голови-гумки" – це приклад створення симулякру реальності через специфічні візуальні прийоми, режисер використовує чорно-білу естетику не просто як стилістичний вибір, а як фундаментальний інструмент формування особливого простору. Чорно-біла палітра у фільмі

виконує функцію засобу дистанціювання від повсякденного сприйняття реальності. Через високий контраст між світлими та темними тонами створюється візуальна напруга, що також є відображенням стану головного героя. Композиція кадру у фільмі відображає зв'язок із сюрреалістичною традицією живопису, режисер приділяє увагу до геометрії простору, використовуючи діагональні лінії та нестандартні ракурси для порушення візуального комфорту глядача (Додаток С). У сценах з індустріальним пейзажем режисер використовує композицію, що підкреслює придушення індивідуальності механістичним середовищем – людські фігури часто розміщуються у візуально незручних позиціях відносно архітектурних елементів. На відміну від традиційного монтажного кіно, де динаміка досягається через чергування різних планів, Лінч використовує статичні кадри для створення додаткового психологічного тиску. Особливої уваги заслуговує візуальна реалізація трансформації тілесності в фільмі, режисер застосовує різкі зміни масштабу, нестандартні ракурси та специфічну роботу з фокусом для деформації тілесних образів. Показовою є сцена з немовлям-мутантом, де режисер використовує прийоми для створення ефекту тілесного жаху, що апелює до глибинних підсвідомих страхів глядача (Додаток D).

Унікальність глядацького досвіду у фільмі "Голова-гумка" полягає у специфічному підході Девіда Лінча до організації взаємодії між екраном та глядачем. Вуайеристська стратегія набуває особливого значення, так як на відміну від традиційного розуміння вуайеризму як односторонньої підглядацької практики, режисер створює систему, де глядач одночасно перебуває у позиції стороннього спостерігача за подіями на екрані та учасника кінематографічного дійства, який занурюється у внутрішній світ головного героя. Також, важливим аспектом глядацького досвіду у фільмі є порушення традиційних наративних правил. На відміну від постмодерністського підходу, де порушення наративних структур слугує для створення іронічної дистанції, Лінч використовує цей прийом навпаки для глибшого занурення глядача у створений ним світ.

Таким чином, "Голова-гумка" закладає фундамент авторського стилю Девіда Лінча, який характеризується унікальним синтезом сюрреалістичної образності з глибинним психоаналізом, критичним переосмисленням соціальних структур та створенням особливої кінематографічної поетики, що апелює безпосередньо до підсвідомості глядача. Цей фільм не лише визначив подальший творчий шлях самого режисера, але й суттєво вплинув на розвиток експериментального кіно, розширивши межі кінематографічного мистецтва та запропонувавши нові способи візуалізації підсвідомих страхів і бажань.

2.2 Деконструкція підсвідомих страхів крізь нелінійність наративу у фільмі «Малхолланд драйв»

Історія виникнення фільму "Малхолланд драйв" бере початок ще наприкінці 1990-х років і демонструє шлях трансформації творчого задуму під впливом інституційних обмежень та авторського бачення. Первинна концепція проекту полягала в створенні повноцінного серіалу, але після довготривалих розробок та зйомки пілотного епізоду керівництво телеканалу ABC відхилило ідею, після чого французька компанія Canal+ виявила зацікавленість і запропонувала фінансування для виготовлення повнометражної стрічки [34, р.488-496]. Девід Лінч погодився з такою ідеєю та згодом використав формат для посилення психологічної складності персонажів та розвитку візуальних прийомів, що згодом і стало визначальними для сприйняття фільму.

"Малхолланд драйв" займає особливе місце в творчому доробку Девіда Лінча, оскільки поєднує художні прийоми, які режисер досліджував у своїх попередніх роботах, тому кінострічку можна вважати своєрідною кульмінацією сюрреалістичних експериментів, розпочатих ще з ранніх короткометражних робіт і продовжених у таких знакових стрічках як "Голова-гумка" (1977), "Синій оксамит" (1986) та "Загублене шосе" (1997).

На відміну від класичних витоків сюрреалістичних фільмів Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі ("Андалузький пес", "Золотий вік"), які будувалися на принципі шоку та прямого епатажу, "Малхолланд драйв" пропонує більш витончений підхід до деконструкції наративу. Лінч не відмовляється повністю від традиційних елементів оповіді, але поступово трансформує їх, створюючи атмосферу дискомфорту для глядача. На початку фільму режисер використовує впізнавані жанрові елементи голлівудського нуару та детективу: таємнича жінка з втратою пам'яті, знайдені гроші та ключ, розслідування - ці елементи створюють у глядача відчуття безпеки та розуміння наративу, яка потім поступово підривається через введення незрозумілих сцен (загадковий чоловік у закусточній "Winkies", карлик за стіною, фігура Ковбоя). Особливістю "Малхолланд драйв" є його метакінематографічний простір: фільм рефлексує про природу кіно та ілюзію ідей Голлівуду. Через образ кінопроби Бетті, сцени на знімальному майданчику та історію режисера Адама Кешера режисер досліджує, як кінематограф конструює реальність, а також вищі структури в індустрії розваг [41, р.130-134]. Ця самореференція відрізняє роботу Лінча від класичних сюрреалістичних фільмів, додаючи додатковий рівень значень та інтерпретацій.

"Малхолланд драйв" Девіда Лінча насичений символічними образами, що функціонують як проєкції підсвідомих страхів та бажань головних героїв, ці символи являють собою систему метафор, що відображають внутрішні конфлікти та підсвідомі імпульси. Режисер використовує техніку, яку можна охарактеризувати як кодування внутрішніх психологічних процесів крізь матеріальні об'єкти. Центральним символічним об'єктом фільму виступає синя скринька, яка з'являється в кульмінаційний момент сюжету (Додаток Е). Як зазначає Деніс Лім у книзі "David Lynch: The Man from Another Place", цей предмет функціонує як своєрідний портал між двома реальностями – фантазійним світом Бетті та реальним світом Даяни. Синя скринька постає матеріалізованим втіленням того, що психоаналітики називають

"лаканівським Реальним" – травматичного досвіду, який не піддається раціоналізації. Коли скринька відкривається за допомогою ключа, знайденого в сумочці Ріти, відбувається перехід від світу ілюзій до травматичної реальності [28, р.29-35]. Клуб "Сілансіо" ("Silence" – "Тиша") є ще одним багатозначним символом фільму, сцена в закладі відіграє ключову роль у структурі твору, виступаючи точкою переходу між світами. У своїй праці "Lynch on Lynch" Кріс Родлі наголошує на особливому значенні цього епізоду, зазначаючи, що ця сцена є візуалізацією сюрреалістичного принципу одночасної присутності та відсутності. Слова: "Немає оркестру... Все записано... Це все ілюзія" – стають ключем до розуміння фільму як дослідження ілюзорної природи реальності [37, р.56]. Фігура Ковбоя, яка з'являється у фільмі двічі – у фантазійній та реальній частинах – також функціонує як персонаж, що існує одночасно на різних рівнях сприйняття, оскільки він порушує логіку як фантазії, так і реальності, він постає як архетип профідника, що супроводжує перехід між світами (Додаток F).

Трансформація ідентичності головної героїні, представлена через подвійність Бетті Елмс/Даяни Селвін є значущим елементом образної системи фільму. У першій частині фільму героїня постає як Бетті – наївна, талановита та сповнена оптимізму дівчина з провінції, яка прибуває до Голлівуду, щоб реалізувати свою мрію стати акторкою. Цей образ є типовим для традиційного американського наративу. Однак, поступово розкривається, що Бетті – це лише фантазійна проекція справжньої героїні – Даяни, невдалої акторки, що проживає нерозділене кохання до успішної акторки Камілли. Трансформація ідентичності візуалізується у фільмі через низку символічних сцен, особливо виразною є сцена прослуховування, де Бетті демонструє непересічний акторський талант, перетворюючись з невинної дівчини на сповнену сексуального бажання жінку. Цей епізод відображає фундаментальну психологічну тему фільму – напруження між тим, ким ми є насправді, і тим ким би хотіли бути. Подвійність Бетті/Даяни можна інтерпретувати як візуалізацію того, що Жак Лакан називає розщепленням суб'єкта між його

"ідеальним Я" (образом, яким суб'єкт хотів би себе бачити) та "Я-ідеалом" (точкою зору, з якої суб'єкт себе розглядає). У цьому контексті фільм постає як візуалізація психоаналітичної сесії, де глядач стає свідком поступового розкриття прихованих страхів та бажань героїні. Трансформація ідентичності головної героїні також відображається через її взаємодію з іншими персонажами, особливо з Ритою/Каміллою. У світі фантазії Бетті допомагає Риті, виявляючи до неї турботу та згодом романтичний інтерес. У реальності ж Даяна страждає від нерозділеного кохання до Камілли, яка збирається вийти заміж за режисера Адама Кешера.

У "Малхолланд драйв" Девід Лінч використовує Голлівуд не просто як локацію, а як комплексну метафору колективного несвідомого американської культури. Сама назва фільму – Малхолланд-драйв – символічно навантажена, оскільки ця дорога пролягає вздовж гір Санта-Моніка від Голлівуду до Тихого океану та названа на честь Вільяма Малхолланда, комісара водних ресурсів Лос-Анджелеса, що пов'язаний з суперечливою історією розвитку міста [34, р.489]. Голлівуд у фільмі постає як простір, де американська мрія зустрічається зі своїми страхами. Це проявляється через декілька ключових образів: кінопроба Бетті, яка демонструє трансформацію наївної дівчини з провінції в об'єкт сексуальної фантазії; зйомки фільму, де режисера Адама Кешера змушують прийняти акторку не за її талант, а через наказ зверху; нічний клуб "Сілансіо", що представляє ілюзорну природу голлівудської фабрики мрій. Важливо, що Лінч не просто критикує Голлівуд як систему чи індустрію, а візуалізує крізь цей образ напруження між поверхневим блиском та його прихованою темною стороною.

Кінематографічний простір у стрічці не є стабільним, а зазнає постійних трансформацій відповідно до психічного стану персонажів, що стає свого роду візуальною проекцією підсвідомого, яка розширюється та згідно з внутрішньою логікою психологічної травми. Особливо показовим є простір таємничого клубу "Сілансіо", що відображає фрагментований характер травмованої свідомості. Його інтер'єр, із червоними завісами та

дивним освітленням, створює відчуття перебування в межовому стані між свідомістю та підсвідомістю. Квартира Даяни, яка в першій частині фільму постає як притулок для Бетті та Ріти, а в другій — як місце депресії та самогубства героїні, є особливо промовистим прикладом того, як один і той же фізичний простір може нести різне психологічне навантаження. Ця роздвоєнність просторів відображає дуалістичну природу травми, яка завжди містить у собі як реальний досвід, так і його спотворене переживання.

Повсякденні об'єкти у кінострічці набувають символічного значення, втілюючись в образи підсвідомих страхів героїні. Матеріальні предмети реального життя у фільмі стають своєрідною мовою підсвідомості, звичайні речі отримують нове, часто тривожне значення, можна сказати, що цей процес безпосередньо нагадує логіку сновидінь. Ключ і синя скринька виступають матеріальними тригерами травматичних спогадів. Синя скринька, зокрема, функціонує як своєрідна "скринька Пандори", що містить витіснений травматичний досвід Даяни. Її відкриття символізує вторгнення витісненого у свідомість, що призводить до ретравматизації. Телефон у фільмі також зазнає трансформації з нейтрального засобу комунікації на інструмент передачі загрозливих послань. Перша сцена фільму, де невідомий чоловік повідомляє про прибуття "неї" телефоном, вже задає тривожний тон, в якому повсякденний предмет стає провідником тривоги.

Розмивання кордонів між різними реальностями у фільмі безпосередньо відображає процес дисоціації, характерний для травматичного досвіду. Через непомітні, плавні переходи між світом фантазії Бетті та травматичною реальністю Даяни, режисер візуалізує психологічний механізм дисоціації, коли особистість розщеплюється для захисту від нестерпного досвіду. Особливістю є те, що ці переходи не позначаються явно, як, наприклад, зміна кольорової гами чи очевидна зміна стилістики зйомки, натомість, це відбувається через майже невліпові зміщення перспективи та дрібні деталі, що створює у глядача відчуття дезорієнтації. Ця нечіткість меж

також відображає фундаментальну проблему травми: нездатність інтегрувати травматичний досвід у цілісну структуру пам'яті.

У "Малхолланд драйв" Девід Лінч майстерно використовує тривалі статичні плани для створення відчуття тривоги у глядача. Ці плани характеризуються надмірною статичністю, що порушує звичні очікування аудиторії та викликає відчуття напруження. На відміну від класичної техніки монтажу, яка зазвичай слідує принципу невидимих склеювань, режисер навмисно змушує глядача усвідомлювати тривалість кадру [32, р.96-98]. Особливо виразним прикладом такого прийому є сцена в закуточній "Winkies", де два чоловіки обговорюють кошмарний сон, а потім один з них іде перевірити, чи справді за будинком ховається жахливе створіння. Камера слідує за ним через повільний трекінг-шот, створюючи відчуття страху, автор використовує тривалі статичні плани не просто для додаткової напруги, а для створення своєрідної пастки, з якої глядач не може вийти, опиняючись у тому ж стані тривожного очікування, що і персонаж.

Звуковий дизайн у фільмі "Малхолланд драйв" є особливим через часте використання низькочастотного гулу, що майже не усвідомлюється, але фізіологічно впливає на стан глядача, всупереч візуальному зображенню тим самим створюючи когнітивний дисонанс. У сцені в клубі "Сілансіо" звук відіграє важливу роль у формуванні саспенсу, коли співачка Ребека Дель Ріо падає, а її голос продовжує звучати, виникає потужний, який показує розщеплення між реальністю та ілюзією.

Таким чином, "Малхолланд драйв" демонструє підхід Девіда Лінча до деконструкції підсвідомих страхів через нелінійність наративу та сюрреалістичну естетику. Трансформація проекту з формату телесеріалу у повнометражний фільм дозволила режисеру розкрити повний потенціал своїх художніх прийомів, що стали квінтесенцією його творчого стилю. Трансформація ідентичності Бетті/Даяни відображає розщеплення психіки внаслідок травми, а Голлівуд постає як метафора колективного несвідомого, де роздвоєння реальності створюється через особливі кінематографічні

прийоми – тривалі статичні плани, звуковий дизайн і нечіткі межі між різними вимірами. Ці засоби перетворюють фільм на глибоке дослідження взаємозв'язку між реальністю, бажанням та ілюзією.

Висновки до розділу 2

У результаті дослідження естетики ірраціонального в кінематографі Девіда Лінча, представленої в його фільмах "Голова-гумка" та "Малхолланд драйв", виявлено ключові художні та філософські засади авторського стилю режисера.

По-перше, проаналізовано витoki авторського стилю Девіда Лінча через призму його дебютного повнометражного фільму "Голова-гумка". Визначено, що цей фільм став рефлексією на соціокультурні та політичні трансформації американського суспільства 1970-х років.

По-друге, встановлено, що філософсько-естетичні основи стилю Лінча формувалися під впливом сюрреалізму, експресіонізму та психоаналізу. Режисер синтезує ці напрямки, розмиваючи межі між раціональним та ірраціональним, створюючи простір, де логіка сновидінь стає основною наративною стратегією .

По-третє, виокремлено як критичне переосмислення соціальних структур Девіда Лінча в "Голові-гумці", та створення унікальної кінематографічної поетики апелюють до підсвідомості глядача, за допомогою синтезу сюрреалістичних образів та психоаналізу.

Також було проаналізовано деконструкцію підсвідомих страхів крізь нелінійність наративу у фільмі "Малхолланд драйв". З'ясовано, що трансформація проекту з телевізійного формату у повнометражний фільм дозволила режисеру розкрити повний потенціал своїх художніх прийомів . Показано, як Лінч створює складну систему символів, що функціонують як проєкції підсвідомих страхів та бажань героїв.

Таким чином, аналіз двох фільмів Девіда Лінча демонструє еволюцію його авторського стилю, в основі якого лежить унікальний синтез

сюрреалістичної образності з психоаналізом та створенням особливої кінематографічної поетики, що апелює безпосередньо до підсвідомості глядача. Режисер використовує нелінійну структуру наративу, специфічні звукові та візуальні прийоми, трансформацію часопростору для деконструкції підсвідомих страхів та візуалізації травматичного досвіду.

РОЗДІЛ 3. АБСУРД ЯК СПОСІБ РОЗКРИТТЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ТЕМ У КІНЕМАТОГРАФІ ЙОРГОСА ЛАНТІМОСА

3.1. Критика соціальних норм у фільмі «Лобстер» крізь призму сюрреалізму

Фільм «Лобстер» (2015) став першою англомовною роботою грецького режисера Йоргоса Лантімоса та ознаменував новий етап у його творчості. Цей твір не тільки здобув міжнародне визнання, отримавши приз на Каннському кінофестивалі, але й остаточно закріпив за Лантімосом статус одного з найоригінальніших режисерів сучасного кіно. Вийшовши за межі так званої "Грецької дивної хвилі" (Greek Weird Wave), автор зміг зберегти свою унікальну стилістику, одночасно розширивши її до глобальних масштабів. Творчий метод Лантімоса, що сформувався в його ранніх роботах «Ікло» (2009) та «Альпи» (2011), знаходить своє продовження та збагачення у «Лобстері» [22].

Сюрреалістичні елементи в «Лобстері» проявляються на різних рівнях, на візуальному – це гострі, чисті кадри, що контрастують з абсурдністю ситуацій; стерильність локацій, що нагадують лікарню чи в'язницю; й особливо – трансформація людей у тварин як центральний метафоричний елемент. На наративному рівні – це поєднання банальності та жаху, повсякденності та фантастики, що створює особливий тип кінематографічного сюрреалізму, далекий від класичних зразків, але близький за духом до кафкіанської традиції.

«Лобстер» виник у період, коли сюжети європейського кіно більш часто апелювали до наслідків економічної та екологічної кризи. Як зазначає дослідниця Розалінд Галт, робота Лантімоса вписується в цю традицію, артикулюючи соціальну динаміку «запаморочливого досвіду існування в епоху онтологічної невизначеності» [22, р.58]. Фільм можна інтерпретувати як реакцію на кризу неолібералізму, що розпочалася у 2008 році, але йде далі

простого коментаря до поточних подій. Через метафори тваринних образів та антиутопічного суспільства Лантімос порушує фундаментальні питання про взаємини людини з природою, про трансформацію суб'єктивності в умовах пізнього капіталізму. Екологічна проблематика проявляється і через постійну присутність тварин у фільмі – від фламінго, що вільно гуляють територією готелю, до собаки-брата головного героя та його потенційного перевтілення в лобстера. Це розмиття межі між людським і тваринним відображає сучасний філософський дискурс про гуманізм і посткапіталістичну суб'єктивність, де традиційна ієрархія природи та культури ставляться під сумнів.

Антиутопія зображена в «Лобстері», представляє собою метафору сучасного суспільства з його ставленням до соціальних інститутів, зокрема шлюбу та романтичних стосунків, де самотні люди опиняються під тиском соціуму, що вимагає їхнього утворення сім'ї, використовуючи як інструмент примусу найбільш радикальний з можливих – загрозу втрати людської ідентичності. За такого трактування режисер проводить очевидну паралель із сучасними соціальними механізмами, які, хоч і в менш екстремальній формі, також спрямовують людей до створення пари, а самотність часто розглядається як соціальна девіація [35, р.176-180]. Примусовий пошук партнера в готелі, де самотні люди мають знайти собі пару протягом 45 днів, інакше їх перетворять на тварин, постає як сюрреалістичний прийом, що дозволяє режисеру звести до максимуму питання соціальної нормативності, що є класичним елементом сюрреалізму – перенесення буденних соціальних практик у гіперболізований контекст, щоб відкрити їхню справжню абсурдність.

Особливо показовою є абсурдність критеріїв сумісності між партнерами, що застосовуються в цьому антиутопічному суспільстві. Мешканці готелю шукають пару на основі надзвичайно поверхневих спільних рис – кровотеча з носа, кульгавість або короткозорість. Ці поверхневі фізичні особливості стають визначальними для формування стосунків, демонструючи, наскільки штучними є критерії вибору партнера, які нав'язуються

суспільством. Лантімос доводить до крайності ідею "спільних інтересів" або "спільних рис", яка часто стає основою для формування стосунків у реальному житті, демонструючи її відірваність від справжньої емоційної близькості.

Іншим аспектом абсурдистської естетики у фільмі є деконструкція ідентичності та поняття нарцисизму в контексті стосунків. Героїв «Лобстера» можна розглядати як порожні знаки в системі мови, що позбавлені ідентичності [46, р.484]. Ідентичність у фільмі стає лише функціональним атрибутом, що визначається відповідністю чи невідповідністю соціальним нормам. Персонажі навіть не мають імен, а позначаються через зовнішні характеристики: короткозора жінка, кульгавий чоловік, жінка з кровотечею з носа, безсердечна жінка. Ця деперсоналізація вказує на те, що в сучасному суспільстві ідентичність формується не зсередини, а зовні, згідно соціальних норм. Нарцисизм у фільмі представлений як неминучий наслідок такого стану речей – персонажі шукають у партнерах власні відображення, не здатні до справжнього емоційного зв'язку. Потреба бачити в іншому власне віддзеркалення стає єдиним можливим способом встановити контакт, що ілюструється пошуком спільних фізичних вад чи особливостей.

Також важливим для розуміння абсурдистської критики стосунків у фільмі є взаємозв'язок Еросу і Танатосу в романтичних наративах. Еротичний потяг у світі «Лобстера» пов'язаний зі смертю та деструкцією – невдале спарування призводить до втрати людської сутності, а успішне – вимагає придушення індивідуальності [22, р.183]. Цей взаємозв'язок проявляється й у стосунках Девіда з короткозорою жінкою, де справжня близькість розквітає лише за умови усвідомлення постійної загрози та потреби в самопожертві. Романтичні стосунки представлені не як джерело щастя, а як простір, де проявляються найбільш руйнівні аспекти людської природи.

Фільм «Лобстер» виявляє глибокий зв'язок із творчістю Франца Кафки та абсурдистською літературою, не лише на тематичному рівні, але й через стилістичні та естетичні прийоми. Сам режисер в інтерв'ю 2018 року визнавав свою прихильність до творчості Кафки, що проявляється в багатьох аспектах

його робіт. Подібно до кафкіанських персонажів, герої «Лобстера» існують у світі, де абсурдні правила приймаються як належне, а протагоністи змушені пристосовуватися до них без можливості зрозуміти їхню природу або оскаржити їхню доцільність. Ключовим кафкіанським мотивом у фільмі є метаморфоза – трансформація людей у тварин, що безпосередньо відсилає до найвідомішої новели Кафки «Перевтілення». Однак, якщо у Кафки перетворення на комаху було несподіваним і травматичним досвідом для головного героя, то в «Лобстері» метаморфоза перетворена на механізм соціального контролю та є нормою. Процес перетворення на тварину стає не стільки покаранням, скільки невідворотним наслідком недотримання правил суспільства, що нагадує безжальну логіку бюрократичних систем у романах «Процес» і «Замок» [22, р.103-109]. Трагікомічна естетика є ще однією спільною рисою творчості Кафки та Лантімоса. Як і Кафка, режисер поєднує абсурдні, часом гротескні ситуації з серйозними екзистенційними темами, створюючи особливий тон, де комічне і трагічне невіддільні одне від одного. Критика бюрократії та деперсоналізація людини у «Лобстері» також перегукуються з тематикою творів Кафки. Готель у фільмі постає як бюрократична машина з чітко регламентованими правилами, ритуалами та покараннями [46, р.478].

Філософський контекст кінострічки розкривається через концепції іманентності та трансцендентності. Система, представлена в готелі, функціонує на принципах трансцендентних моральних цінностей – вона нав'язується ззовні, незалежно від волі та бажань індивіда. Такий підхід створює ієрархію та обмежує свободу, що яскраво демонструється у фільмі через абсолютну владу адміністрації готелю над його жителями. Натомість, іманентний погляд на етику, який асоціюється з філософією Спінози, передбачає формування цінностей з індивідуального досвіду та переживань. Зв'язок з філософією Спінози та переосмислення моральних цінностей модерну становить ще один важливий аспект філософського виміру фільму, розуміння іманентності Спінози кидає виклик дуалістичній логіці, заснованій

на ієрархії, стверджуючи, що все існування складається з єдиної субстанції. Таке етичне розуміння протистоїть концепції моралі, що і є основою трансцендентності. Моральна система, яка працює на протиставленнях є найбільш фундаментальним елементом трансцендентності у фільмі, так як у готелі існують подвійні класифікації – правильне і неправильне, доречне і недоречне. За Спінозою, здатність бути під впливом може наражати нас на деструктивні пристрасті, але "лише будучи чутливими, життя може бути активним, лише будучи відкритим, воно може бути автономним" [22, р.180-182]. Ця діалектика пасивності та активності, афекту та дії, є центральною для розуміння етики іманентності та для філософського підтексту фільму.

Монтаж у фільмах Лантімоса, над яким працював Йоргос Мавропсарідіс, характеризується поєднанням довгих, статичних планів з несподіваними монтажними переходами, подібна стратегія створює напругу між повільним розвитком дії та раптовими зміщеннями візуальної перспективи. Звуковий дизайн також займає важливе місце у створенні атмосфери абсурду та відчуження, режисер часто використовує класичну музику (Бетховен, Шнітке, Штраус) як контраверсію до дії, що відбувається на екрані. Цей прийом, що також нагадує підхід Кубрика, створює додатковий рівень дистанціювання, підкреслюючи штучність кінематографічної конструкції [50, р.25]. Особливістю звукового оформлення в його фільмах є використання закадрового голосу, який безпристрасно коментує події, як у "Лобстері", де голос оповідачки (Рейчел Вайз) створює ефект метаоповіді. Підкреслена відсутність емоційності в діалогах персонажів, які розмовляють монотонними, майже механічними голосами, становить окремий характерний елемент звукового дизайну. Навіть найдраматичніші події описуються героями з використанням евфемізмів та беземоційних формулювань (наприклад, "життєві функції припинені" замість "помер").

Візуальна естетика фільму побудована на контрасті між банальністю зображуваного світу та абсурдністю ситуацій, що в ньому відбуваються. У фільмі присутня велика кількість статичних з чіткою геометрією кадрів в

переважно холодній кольоровій гамі (Додаток G), така навмисна стриманість та дистанційованість камери підсилює відчуження глядача, створюючи ефект споглядання за певним антропологічним експериментом. Архітектура простору у фільмі також набуває символічного значення – готель із його симетричними коридорами та безликими кімнатами стає метафорою впорядкованого, нормативного суспільства, а ліс – хаотичного, але не менш репресивного простору свободи. Символіка вибору головного героя стати саме омаром несе в собі філософський підтекст, як пояснює сам Девід у діалозі з менеджеркою готелю, лобстери живуть понад сто років, їхня кров має блакитний колір, вони залишаються фертильними протягом усього життя і, що найголовніше, – вони моногамні. Таким чином, вибір Девіда містить іронічний коментар до соціальних норм, які обмежують людську свободу, але водночас відображає його приховане прагнення до тривалих і стабільних стосунків, можна стверджувати, що лобстер стає символом ідеалізованої форми людських відносин, яка в абсурдному світі фільму здається можливою лише у тваринному царстві.

Метонімія є основним тропом візуальної мови Лантімоса, що прослідковується як в ранніх короткометражних роботах так і пізніх повних метрах. На відміну від метафори, яка встановлює відносини подібності між різними об'єктами, метонімія базується на відносинах суміжності, коли частина представляє ціле або один об'єкт заміщує інший через їх контекстуальну близькість [22, р.28]. У фільмах Лантімоса метонімічний принцип реалізується через фрагментоване зображення тіла, коли окремі частини тіла (часто в крупних планах) представляють персонажів або їхні емоційні стани. Метонімія проявляється і в способі, яким режисер використовує простір – архітектурні елементи часто представляють соціальні структури, а предмети побуту стають знаками соціальних ролей та відносин, а також на спосіб, яким режисер конструює наративи своїх фільмів – через фрагментацію, повторення та переміщення елементів, що створюють враження відчуженого світу. Замість лінійного розвитку сюжету та

психологічно мотивованих персонажів, Лантімос пропонує серію метонімічних зв'язків, які глядач має самостійно інтерпретувати.

Таким чином, Фільм «Лобстер» Йоргоса Лантімоса являє собою комплексний аналіз сучасного суспільства через призму сюрреалістичної естетики та абсурдистської філософії. Використовуючи чітку візуальну мову, специфічні прийоми монтажу та звуковий дизайн, режисер створює багаторівневе висловлювання про соціальні норми та механізми контролю, що обмежують людську автентичність. Антиутопічний світ у фільмі постає як відображення сучасної реальності, де соціальна вимога створення пар досягає абсурдних крайнощів – самотність карається трансформацією в тварину. Через цей сюрреалістичний прийом режисер візуалізує тиск суспільства, що існує в реальному світі, де самотність сприймається як девіація, а людська ідентичність нерозривно пов'язана з відповідністю нормативним очікуванням. Сюрреалістична естетика проявляється не лише на рівні наративу, але й у візуальній мові. Операторська робота, з її симетричними композиціями та відстороненими планами, створює враження спостереження, а метонімія як ключовий троп візуальної мови Лантімоса дозволяє через фрагментацію та зміщення створювати складні семіотичні структури, де частина представляє ціле, а предмети та простори стають знаками соціальних відносин. Таким чином, «Лобстер» постає як складний філософський твір, що використовує сюрреалістичну естетику для критичного аналізу соціальної структури сучасного суспільства, особливо в аспекті нормування міжособистісних стосунків.

3.2. "Сюрреалістична трансформація міфу та релігійних наративів у фільмі «Вбивство священного оленя»

"Вбивство священного оленя" (2017) — робота Йоргоса Лантімоса, відзначена премією за найкращий сценарій на Каннському кінофестивалі.

Фільм розповідає історію успішного кардіохірурга Стівена Мерфі та його родини, життя яких докорінно змінюється після знайомства з загадковим підлітком Мартіном. Стрічка стала однією з найбільш дискусійних та неоднозначних у творчому доробку режисера, насамперед завдяки унікальному поєднанню мотивів античної трагедії, релігійної символіки і складних моральних дилем які висвітлені крізь сюрреалістичну призму.

Сюрреалістична естетика у "Вбивстві священного оленя" проявляється передусім через свідоме руйнування логічних зв'язків між причиною та наслідком, що є визначальною рисою сюрреалізму як мистецького напрямку. Лантімос конструює реальність, у якій закони природи та раціональне пояснення подій поступаються місцем ірраціональному та надприродному. Хвороба, що вражає дітей головного героя - параліч нижніх кінцівок, відмова від їжі, кровотеча з очей - не має медичного пояснення, якими звик оперувати головний герой. Така алогічність подій встановлює прямий зв'язок із концепцією "параноїдально-критичного методу" Сальвадора Далі, де раціональне сприйняття дійсності підпорядковується ірраціональним елементам підсвідомого. Візуальна мова фільму насичена сюрреалістичними образами та композиціями, такими як, використання сповільненої зйомки, несподіваних ракурсів і дезорієнтованих рухів камери створює відчуття сновидіння — ключового для сюрреалізму стану свідомості. Особливо яскраво це проявляється у сценах, де діти головного героя намагаються пересуватися на паралізованих ногах(Додаток Н), що візуально нагадує сюрреалістичні полотна з деформованими людськими фігурами, характерні для творчості Ганса Беллмера та Рене Магрітта. Кадри, де Боб повзе коридором, визначаються неприродністю рухів та зміщенням перспективи, що порушує усталене сприйняття простору та часу, притаманне фільмам широкого загалу. Колористичне рішення фільму, побудоване на контрастному використанні білого та червоного, також відсилає до сюрреалістичної традиції, де колір використовується не для реалістичного відтворення дійсності, а як символічний елемент, що працює з підсвідомим. Домінування білого в

інтер'єрах лікарні та будинку створює враження стерильної порожнечі, що слугує "полотном" для появи червоного — кольору, який у сюрреалістичному мистецтві часто символізує первісні інстинкти, сексуальність та смерть [29, р. 142]. Сцена кровотечі з очей Боба, де червона кров на білому обличчі створює візуальний шок, безпосередньо апелює до естетики шокуючих сюрреалістичних образів у фільмах Луїса Бунюеля, зокрема знаменитої сцени розрізання ока у стрічці "Андалузький пес" (1929) (Додаток І).

Абсурдистські елементи також виразно проявляються у поведінці та мовленні персонажів. Лантімос використовує прийом "відчуження" (нім. *Verfremdungseffekt*), коли герої розмовляють неприродно механізованими фразами та виконують дивні, часом незрозумілі дії. Така техніка має витоки не лише в брехтівському театрі, але й у сюрреалістичному прагненні до деавтоматизації сприйняття через порушення логічних та мовних конвенцій. Діалоги персонажів вражають глядача своєю неприродністю — від безглуздих розмов про водонепроникні годинники до холодного обговорення Стівеном та його дружиною Анною сексуальних переваг їхніх дітей. Ця деформація мови та комунікації співзвучна з сюрреалістичними експериментами в літературі, зокрема з автоматичним письмом та абсурдистською поезією, що вивільняли мову від логіки та соціальних або етичних обмежень. Повсякденні дії персонажів набувають ритуального характеру, їхня циклічність та повторюваність створюють ефект абсурдного "вічного повернення". Особливо показовими є сцени прийому їжі та миття рук після операції, що перетворюються на механізовані ритуали, позбавлені емоційного змісту. Така ритуалізація буденності відсилає до сюрреалістичної концепції "знайденого об'єкта" (фр. *objet trouvé*) [38, р.165], де звичні предмети, вилучені зі свого контексту, набувають нового, часто тривожного значення.

Просторово-часова організація фільму "Вбивство священного оленя" виходить за межі лінійного наративу, створюючи сновидний вимір, що є одним із ключових елементів сюрреалістичної естетики: лікарня, будинок головних героїв та школа функціонують як своєрідні ментальні простори, де

зовнішня реалістичність інтер'єрів контрастує з химерністю подій, що в них відбуваються. Особливо значущим є використання довгофокусної оптики та ширококутних об'єктивів, що створюють відчуття деформації простору, характерне для сюрреалістичного кінематографа. Довгі коридори лікарні, зняті в перспективі, що звужується, апелюють до сюрреалістичних Джорджо де Кіріко з його метафізичними, нескінченними. Цей прийом також відсилає до естетики фільмів Стенлі Кубрика, зокрема "Сяйва", де архітектурний простір набуває характеру лабіринту підсвідомого (Додаток J). Часова структура фільму також підпорядкована сюрреалістичним канонам. Хоча наратив рухається лінійно, внутрішня темпоральність сцен часто порушується: деякі епізоди розтягуються (наприклад, сцена паралічу Боба), інші ж проходять у прискореному темпі. Така маніпуляція часом перегукується з концепцією "м'яких годинників" Сальвадора Далі, де час постає як пластична, суб'єктивна категорія, а не об'єктивна даність.

Релігійна символіка у фільмі розкривається через складну систему взаємопов'язаних елементів, біблійні алюзії майстерно переплітаються з античною трагедією Еврипіда "Іфігенія в Авліді". Режисер трансформує класичний міф про жертвопринесення, надаючи йому сучасного звучання через призму християнської етики та моралі. Особливо яскраво це проявляється у сценах, де традиційні біблійні мотиви спокути та відплати набувають нового, часом парадоксального значення, а символічне значення жертвопринесення розкривається через паралель між античним розумінням справедливості та християнською концепцією безумовної любові. У фільмі традиційний мотив жертви трансформується: якщо в античній трагедії боги вимагають крові невинного, то тут жертва стає добровільним актом, що підкреслює різницю між старозавітним і новозавітним розумінням спокути. Кров як сакральний елемент набуває у фільмі особливого візуального та символічного значення, Лантімос використовує образ крові не лише як фізичний маркер життя і смерті, але і як потужний візуальний символ очищення та трансформації. Ритуальний аспект кровопролиття

підкреслюється через ретельно вибудовану кольорову палітру та композицію кадру, а музичний супровід підкреслює зображене. Використання творів Шуберта (Stabat Mater) та Баха (Johannes-Passion) створює додатковий шар підтексту, що підкреслює християнські мотиви жертвності та спокути. Особливо значущим є використання "Stabat Mater" у початковій сцені та "Johannes-Passion" у фіналі, що обрамляє наратив в християнський контекст, поєднуючи високу та масову культури [22, p.190-193].

Особливий інтерес представляє сюрреалістична інтерпретація античного міфу у фільмі Лантімоса. Якщо класичний сюрреалізм активно звертався до міфології як джерела архетипних образів підсвідомого, то Лантімос переосмислює міф про Іфігенію через призму сучасних страхів. Лікарня у фільмі постає як сучасний сакральний простір, що замінює античний храм. Лантімос не випадково обирає основним місцем дії медичний заклад, проводячи паралель з давньогрецьким театром в Епідаврї, який був частиною великого лікувального комплексу Асклепіона [14]. Хірургічні операції набувають ритуального характеру, а лікарі постають як своєрідні жерці сучасності.

Розглядаючи трансформацію античного міфу у фільмі "Вбивство священного оленя", можна простежити складну систему міфологічних паралелей та їх сучасну інтерпретацію: паралелі між Стівеном та Агамемноном розкриваються через концепцію трагічної провини та неминучої відплати. Як і античний цар, Стівен постає перед моральною дилемою жертвопринесення члена власної родини. Його професія кардіохірурга символічно підкреслює владу над життям і смертю, що перегукується з владою античного правителя. Образ Мартіна як сучасного втілення Артеміді є особливо цікавим переосмисленням міфологічного сюжету [29, p.141]. Подібно до древньогрецької богині полювання, Мартін виступає каталізатором помсти та встановлення своєрідної справедливості. Його поява в житті родини Стівена поступово набуває сакрального характеру, перетворюючись із звичайного знаомства на фатальне зіткнення з

невблаганною долею. Міфологічні паралелі фільму функціонують не як прямі алегорії, а як сюрреалістичні "зміщення" та "конденсації" — прийоми, які, за Фрейдом, характерні для логіки сновидінь. Режисер не просто переказує міф, а створює новий міфологічний простір, де раціональне та ірраціональне, сучасне та архаїчне існують одночасно. Така синхронність різних часових пластів є визначальною рисою сюрреалістичного хронотопу. Переосмислення концепції долі та відплати у фільмі набуває гостроти через сучасний контекст. Лантімос трансформує античне розуміння фатуму в психологічний терор, де невідворотність покарання проявляється через поступову деградацію фізичного та психічного стану членів родини. Режисер майстерно поєднує елементи давньогрецької трагедії з сучасними уявленнями про провину та спокуту.

Тіло у стрічці у фільмі "Вбивство священного оленя" представлене одночасно як об'єкт медичного втручання (операції, які проводить Стівен) і як місце проявлення ірраціональних, надприродних сил (хвороба дітей). Така дуальність тілесного досвіду є характерною для сюрреалістичної естетики, де тіло часто постає як місце зустрічі свідомого та підсвідомого. Початкова сцена фільму, що демонструє операцію на відкритому серці, візуально перегукується з сюрреалістичними зображеннями анатомічних фрагментів у творчості Ганса Беллмера. Серце, вирване з контексту цілісного організму, перетворюється на сюрреалістичний об'єкт, що одночасно відлякує і вражає. Особливо значущим є мотив кровотечі з очей, що має виразні паралелі з ранніми сюрреалістичними експериментами в кіно. Око в сюрреалізмі — це не лише орган зору, але й символічний портал між зовнішнім світом та підсвідомим. Порушення цілісності ока (у даному випадку через кровотечу) також символізує кризу раціонального сприйняття світу та прорив ірраціональних, витіснених елементів психіки [10, р.67-72].

Філософський вимір фільму "Вбивство священного оленя" розкривається через складну систему протиставлень та моральних дилем.. Стівен, як хірург, представляє раціональний, науковий світогляд, де все можна

пояснити з точки зору логіки, однак зіткнення з надприродною силою руйнує його раціональний світогляд, змушуючи прийняти існування не пояснюваного. Провина Стівена (операція в нетверезому стані) трансформується у необхідність жертвопринесення члена власної родини. Таке переосмислення провини має глибоке філософське значення: Лантімос порушує питання про те, чи можна спокутувати одну смерть іншою, і чи існує взагалі справедлива міра покарання за людські помилки. Особливої гостроти набуває питання відповідальності: Стівен, який ніколи раніше не брав на себе відповідальність за смерть пацієнта, тепер змушений нести тягар прийняття неможливого рішення. Питання медичної етики та морального вибору представлені через професію головного героя. Як лікар, Стівен щодня приймає рішення про життя та смерть пацієнтів, а лікарня постає як сучасний сакральний простір, місце ритуалів і влади. Переведення конфлікту в медичний контекст дозволяє режисеру дослідити складні етичні проблеми: право визначати, хто житиме, а хто помре; конфлікт між клятвою Гіппократа і роллю ката власної сім'ї. Неминучість покарання в контексті античної та сучасної світоглядних систем розкривається через символічні паралелі. Якщо в античній трагедії покарання походить від богів як вияв фатуму, то в сучасній інтерпретації воно набуває форми невідворотного психологічного терору та фізичного занепаду. При цьому режисер підкреслює універсальність теми відплати, яка залишається актуальною незалежно від історичної епохи.

Отже, аналіз фільму «Вбивство священного оленя» Йоргоса Лантімоса демонструє унікальний синтез релігійної символіки, античної міфології та сюрреалістичної естетики в межах сучасного кінематографічного твору. Завдяки багаторівневому переплетінню цих елементів режисер створює складний візуальний та наративний простір, у якому досліджуються вічні питання провини, відповідальності, справедливості та неминучості покарання. Релігійна символіка у фільмі функціонує на перетині античного та християнського світоглядів, трансформуючи традиційні уявлення про жертвопринесення та спокуту, а античний міф про Іфігенію набуває в фільмі

нового, постмодерністського звучання. Паралелі між Стівеном та Агамемноном, Мартіном та Артемідою розкривають універсальність міфологічних архетипів у контексті сучасного суспільства. Таким чином, «Вбивство священного оленя» постає як складний багат шаровий твір, що органічно поєднує елементи релігійного, міфологічного та сюрреалістичного світоглядів у межах сучасної кінематографічної форми.

Висновки до розділу 3

Таким чином, дослідження кінематографічних робіт Йоргоса Лантімоса, представлене у третьому розділі нашої роботи, демонструє, як режисер використовує сюрреалістичну естетику та абсурдистські прийоми для розкриття екзистенційних тем у своїх фільмах. Два аналізовані твори – «Лобстер» і «Вбивство священного оленя» – розглянуто як ключові роботи, що відображають авторський стиль Лантімоса в англomовному періоді його творчості та демонструють специфіку його підходу до сюрреалізму в сучасному кінематографі.

У фільмі «Лобстер» Лантімос створює сюрреалістичну антиутопію, в якій абсурдність соціальних норм щодо романтичних стосунків доведена до крайнощів. Використовуючи метафору перетворення людей на тварин, режисер виразно критикує механізми соціального тиску, що змушують індивіда відповідати встановленим стандартам, зокрема щодо обов'язкового перебування в парі. Сюрреалістична естетика у фільмі проявляється через деформацію банального та повсякденного, що є характерним прийомом сюрреалізму. Особливо важливим є спосіб, яким режисер монтує кадри та конструює діалоги – неприродні, відчужені, позбавлені емоційності. Це створює відчуття дистанції, необхідної для критичного осмислення соціальних структур.

Другий підрозділ, присвячений «Вбивству священного оленя», демонструє ще один вимір творчості Лантімоса – звернення до міфологічних і

релігійних наративів через призму сюрреалістичної естетики. В цьому фільмі режисер поєднує античну трагедію Еврипіда з елементами християнської символіки та сучасного психологічного трилера. Результатом стає складний кінотекст, де архетипні образи жертвопринесення, відплати, провини та спокути переосмислюються в контексті сучасного раціонального суспільства. Візуальна мова фільму з її контрастністю кольорів, симетричністю композицій і відчуженістю камери підсилює розрив між раціональним осмисленням дійсності та ірраціональними силами, які вторгаються в життя героїв.

Обидва фільми демонструють спільні риси авторського стилю Лантімоса:

1. Деконструкція соціальних норм через сюрреалістичне перебільшення та абсурди. Режисер виявляє приховані механізми контролю, що діють у суспільстві, доводячи їх до крайнощів.
2. Особлива увага до тілесності – у «Лобстері» це трансформація людського тіла в тваринне, у «Вбивстві священного оленя» – поступова деградація тіл дітей Стівена та мотив крові як сакрального елемента.
3. Руйнування наративних очікувань – обидва фільми відходять від традиційних драматичних структур, пропонуючи фрагментований, часом нелінійний наратив.
4. Специфічна манера діалогів – механічне, позбавлене природності мовлення, що підкреслює відчуженість персонажів від власних емоцій та одне від одного.

Розглядаючи кінематограф Йоргоса Лантімоса в контексті сюрреалістичної традиції, можна стверджувати, що режисер не просто використовує сюрреалістичні прийоми, але трансформує їх для дослідження актуальних проблем сучасності. Якщо класичний сюрреалізм звертався до сновидінь та несвідомого, щоб звільнити людину від обмежень реальності, то сюрреалізм Лантімоса функціонує як інструмент критичного аналізу соціального. Він вибудовує у своїх фільмах альтернативні світи, що виглядають абсурдно, але насправді відображають укорінені в нашій реальності механізми контролю та відчуження.

Таким чином, розділ 3 нашого дослідження демонструє, як Йоргос Лантімос трансформує сюрреалістичну традицію в кінематографі, створюючи унікальний авторський стиль, що поєднує абсурд, екзистенціалізм та критичний аналіз сучасних соціальних структур. Його фільми функціонують як філософські притчі, що запрошують глядача до критичного переосмислення реальності та її прихованих механізмів контролю над індивідом.

РОЗДІЛ 4. КУЛЬТУРНИЙ ПРОЕКТ: ІНТЕРАТИВНА ВИСТАВКА "ПІД ПОВЕРХНЕЮ КАДРУ: КІНОМОВА СЮРРЕАЛІЗМУ"

Інтерактивна виставка "Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму" логічно випливає з теоретичних положень нашого дослідження "Естетика сюрреалізму в кінематографі" і постає практичним втіленням його основних концепцій. Сюрреалізм як мистецький напрям виник у першій половині ХХ століття, проте його вплив на кінематограф відчувається й донині. Аналіз сюрреалістичних прийомів у фільмах режисерів, таких як Девід Лінч та Йоргос Лантімос, що був здійснений у попередніх розділах роботи, дозволив виділити ключові елементи сюрреалістичної естетики: порушення причинно-наслідкових зв'язків, нелінійний наратив, зображення сновидінь і підсвідомого, використання візуальних метафор, поєднання непоєднуваного.

Назва інтерактивної виставки «Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму» обрана як концептуальна основа проекту, що відображає його ключову ідею та естетичне спрямування. По-перше, метафора «під поверхнею» безпосередньо відсилає до основоположної концепції сюрреалізму – проникнення за межі видимої реальності до прихованих шарів підсвідомого. Ця фраза точно передає ідею Андре Бретона про те, що справжня реальність знаходиться глибше за буденне сприйняття. По-друге, поняття «кадр» чітко вказує на кінематографічний контекст виставки, створюючи пряму асоціацію з кіномистецтвом. Інтерактивна виставка як формат культурного проекту обрана з огляду на її ефективність у подоланні бар'єрів сприйняття складного мистецтва. На відміну від традиційних форматів, таких як лекції або кінопокази, інтерактивна виставка дозволяє відвідувачам буквально "увійти" в світ сюрреалізму, відчути його естетику на власному досвіді та взаємодіяти з сюрреалістичними образами й ідеями. Такий формат відповідає самій природі сюрреалізму, який завжди прагнув до залучення глядача в нові, незвичні форми сприйняття реальності.

Сучасне українське культурне середовище характеризується динамічним розвитком та інтеграцією до світового мистецького простору, проте в сфері кінематографічної культури спостерігається суттєва проблематика, пов'язана із сприйняттям та розумінням сюрреалістичного кіно. Проблема має декілька взаємопов'язаних аспектів: значний розрив між традиційними форматами взаємодії глядача з кіномистецтвом та потребами сучасної аудиторії у більш глибокому і безпосередньому досвіді, недостатня представленість освітніх програм та інтерактивних проєктів, присвячених сюрреалістичному кінематографу, мала кількість інтерактивних просторів для взаємодії з мистецтвом.

Згідно з дослідженням Info Sapiens "Культурні практики та потреби українських громадян" (2021), лише 12% опитаних відвідувачів кінотеатрів заявили, що знайомі з творчістю ключових представників сюрреалістичного кінематографу. При цьому детальне розуміння сюрреалістичної естетики та її принципів продемонстрували менше 5% респондентів (граф.1).

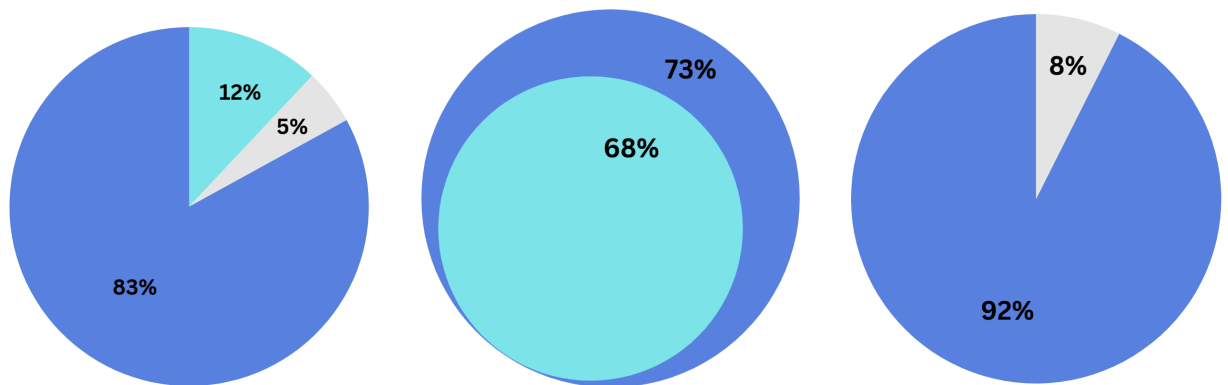
Опитування, проведене Українським інститутом в рамках дослідження "Сприйняття мистецького кіно в Україні" (2020), показало, що 73% респондентів не відвідували жодного заходу, присвяченого експериментальному або сюрреалістичному кіно протягом останніх трьох років. Водночас 68% висловили зацікавленість у нових форматах знайомства з мистецьким кінематографом, зокрема через інтерактивні виставки та цифрові технології занурення(граф.2).

Дані Міністерства культури та інформаційної політики України щодо відвідуваності культурних заходів (2022) демонструють, що сеанси авторського та експериментального кіно складають менше 8% від загальної кількості кінопоказів, при цьому їхня аудиторія обмежується переважно професійною спільнотою та студентами мистецьких закладів(граф. 3).

Аналіз соціальних мереж та культурних платформ за 2021-2023 роки виявив, що публікації, присвячені сюрреалістичному кіно, отримують у 3-4 рази менше залучення аудиторії, ніж матеріали про мейнстрімові фільми.

Проте дописи з елементами інтерактивного контенту та візуальними експериментами, пов'язані з сюрреалістичним кіно, демонструють значно вищі показники залучення аудиторії.

Ці дані вказують на парадоксальну ситуацію: з одного боку, існує низький рівень обізнаності та залученості до сюрреалістичного кінематографу, з іншого – є потенційний інтерес до нових, інтерактивних форматів знайомства з цим напрямом мистецтва.



Граф.1

Граф.2

Граф.3

Для глибшого розуміння проблемної ситуації, пов'язаної з низьким рівнем доступу та розуміння сюрреалістичного кінематографу серед українських глядачів, доцільно застосувати методологію "дерева проблем"(рис. 1), що дозволить виявити не лише симптоми, але й першопричини ситуації. Центральною проблемою є низький рівень доступності, розуміння та інтересу до сюрреалістичної естетики в кінематографі серед українських глядачів.

До причин проблеми належать:

1. Недостаня освітня база:

- Брак спеціалізованих освітніх програм з кіномистецтва в Україні.
- Відсутність доступних україномовних матеріалів про сюрреалістичний кінематограф
- Недостатнє висвітлення питань кіномистецтва у шкільній та університетській програмах

2. Інфраструктурні та ресурсні обмеження:

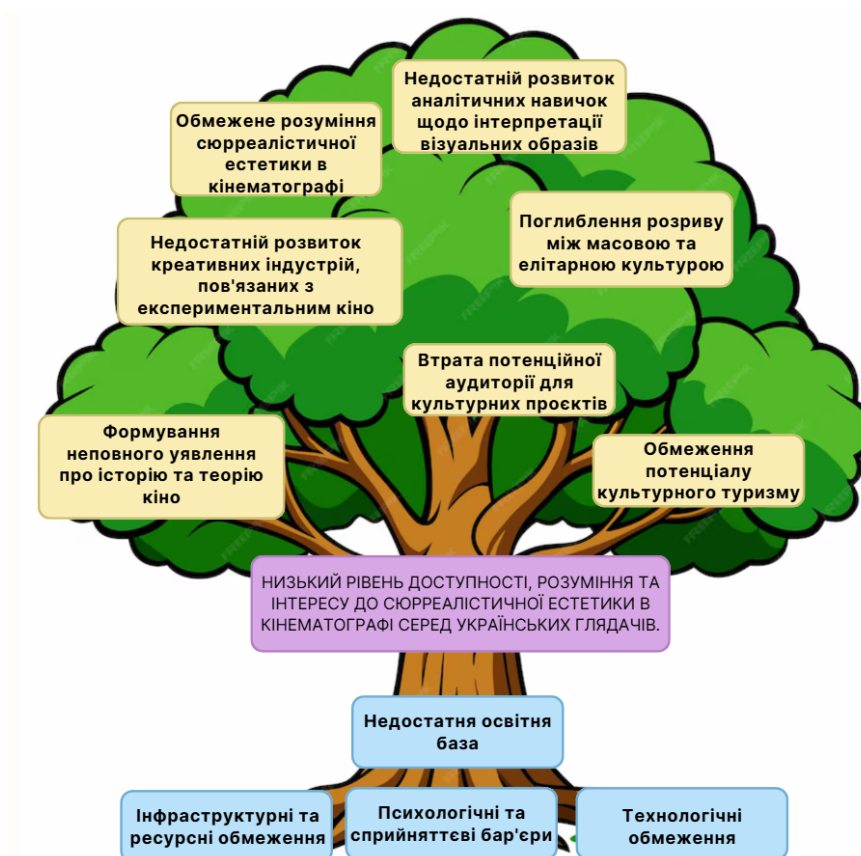
- Недостатнє фінансування інноваційних проєктів у сфері кінопрезентації
- Брак спеціалізованих просторів для експериментальних виставок

3. Психологічні та сприйняттєві бар'єри:

- Упередження щодо складності сприйняття експериментального кінематографу
- Звичка до пасивного споживання візуального контенту

4. Технологічні обмеження:

- Висока вартість новітнього обладнання для VR/AR інсталяцій
- Недостатнє використання сучасних інтерактивних технологій у культурній сфері



(Рис. 1) Дерево проблем проєкту

Як наш проєкт здатен вирішити деякі проблеми:

- Створення доступного інформаційного наповнення, що розкриває історію, принципи та ключові поняття сюрреалістичного кінематографу
- Розробка аудіогідів різного рівня складності для різних аудиторій (базовий, поглиблений, професійний)
- Створення імерсивного середовища, де відвідувач стає учасником сюрреалістичного простору
- Організація супутніх заходів (майстер-класи, лекції, дискусії) для підтримки інтересу до теми
- Поєднання VR-технологій, інсталяцій та традиційних кінопоказів створює унікальний досвід

Мета проєкту — підвищити рівень обізнаності української молоді та широкої громадськості щодо сюрреалістичної естетики в кінематографі шляхом організації інтерактивної виставки «Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму» з використанням VR, кінопоказів і освітніх матеріалів. Очікувані кількісні показники (термін проведення виставки 01.08.2025-01.10.2025):

- Залучити не менше 1500 відвідувачів протягом 60 днів роботи виставки;
- Провести 6 майстер-класів чи лекцій;
- Отримати не менше 80% позитивних відгуків у фінальному опитуванні аудиторії.

До основних категорій потенційних відвідувачів цього проєкту відносяться наступні групи:

- Студенти та аспіранти мистецьких і гуманітарних спеціальностей
- Молодь та широка освідчена публіка (вікова група 18–40 років)
- Дослідники мистецтва, культурологи, кінознавці
- Працівники та менеджери культурних індустрій, організатори культурних подій

Для кожної цільової групи передбачено окремі механізми залучення: інформаційно-просвітницькі заходи (майстер-класи, креативні лабораторії), гнучка система екскурсій (освітні та інтерактивні тури), використання соціальних мереж для промоції, спеціальні умови участі для студентів і дослідників (знижки), співпраця з університетами, мистецькими організаціями і культурними платформами.

Для досягнення поставленої мети культурного проєкту визначено такі ключові завдання:

- Збільшити рівень обізнаності молоді щодо сюрреалістичного кінематографу на 20% за результатами відвідування інтерактивної виставки (на основі перед- та післяанкетування)
- Організувати інтерактивну виставку для мінімум 1500 відвідувачів протягом 60 днів, що включає VR-інсталяції, кінопокази і освітню програму (6 лекцій/воркшопів)
- Створити інформаційно-просвітницьку кампанію у соціальних мережах із охопленням не менше 10 000 користувачів
- Залучити мінімум 3 партнерські культурні або освітні організації для підтримки проєкту

План реалізації інтерактивної виставки “Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму” за діаграмою Ганта (Таблиця 1):

Таблиця 1

Діаграма Ганта для розробки проєкту

Етап / Завдання	Перш й місяць	Друг ий місяць	Третій місяць	Четверти й місяць
1. Формування проєктної команди, розподіл обов'язків	•			
2. Розробка концепції, сценарного плану, добір експозиційних матеріалів	•	•		

Етап / Завдання	Перш й місяць	Друг ий місяць	Третій місяць	Четверти й місяць
3. Залучення експертів, партнерів, погодження співпраці	•	•		
4. Організація простору, підготовка обладнання, логістика		•	•	
5. Розробка та запуск рекламної кампанії, SMM, створення промоматеріалів		•	•	
6. Монтаж інтерактивних модулів, встановлення техніки			•	
7. Старт виставки, проведення подій (лекції, кінопокази, екскурсії)			•	•
8. Моніторинг і корекція ходу реалізації, збір проміжних відгуків			•	•
9. Завершення основної експозиції, демонтаж				•
10. Підсумковий збір звітності, аналіз результатів, підготовка рекомендацій				•

Закінчення Таблиці 1

У таблиці 2 сформовано бюджет проекту :

Таблиця 2

Бюджет проекту, тис. грн.

№	Стаття витрат	Орієнтов на сума, грн	Джерело фінансування	Примітка
1	Заробітна плата і гонорари персоналу	40 000	Гранти, квитки	Куратори, лектори, технічна команда
2	Оренда приміщення	40 000	Гранти, спонсори	Виставковий простір
3	Технічне забезпечення та оренда обладнання	25 000	Гранти, спонсори	VR, проектори, мультимедійне обладнання
4	Дизайн та оформлення простору	10 000	Краудфандинг, спонсори	Візуальна і технічна підготовка

№	Стаття витрат	Орієнтовна сума, грн	Джерело фінансування	Примітка
5	Рекламна кампанія та поліграфія	10 000	Спонсори, квитки, гранти	Реклама, SMM, афіші, поліграфія
6	Витрати на інтелектуальну власність (ліцензії, права)	15 000	Гранти, спонсори	Дозволи на використання матеріалів
7	Витратні матеріали та сувеніри	4 000	Квитки, спонсори	Буклети, сувенірна продукція
8	Транспортні та організаційні витрати	7 000	Організатори, спонсори	Доставка обладнання, логістика
9	Інші витрати та непередбачені витрати	13 000	Власні, спонсори	Резерв на випадок додаткових потреб
	Усього	164 000		

Закінчення Таблиці 2

Ефективність реалізації інтерактивної виставки «Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму» оцінюється за сукупністю кількісних та якісних показників, що дозволяють визначити досягнення поставленої мети та завдань проєкту.

Продукти проєкту:

- Інтерактивна виставка за авторським сценарієм із VR-зонами, кіноінсталяціями, майстер-класами та освітніми лекціями.
- Інформаційне наповнення для різних аудиторій (аудіогіди, буклети, цифрові матеріали).
- Інформаційна кампанія з використанням соціальних мереж та партнерських платформ.

Короткострокові результати:

- Залучення цільової аудиторії (прогнозовано — не менше 1500 відвідувачів за період проведення виставки).

- Проведення щонайменше 6 відкритих лекцій та воркшопів з питань сюрреалістичного кінематографу.
- Отримання зворотного зв'язку від відвідувачів (анкетування, онлайн-опитування) з рівнем задоволення не нижче 80%.
- Підвищення рівня поінформованості щодо сучасних трендів у мистецькому кінематографі (опитування до і після відвідування виставки).

Довготермінові результати:

- Формування інтересу до сюрреалістичного мистецтва серед молоді та професійної спільноти.
- Поширення інноваційних форматів взаємодії глядачів із мистецтвом у локальному культурному середовищі.
- Розвиток партнерських відносин з культурними інституціями та освітніми закладами для подальшої реалізації подібних проєктів.
- Можливість масштабування й тиражування проєкту в інших містах або національному рівні.
- Підвищення рівня художньої освіти й збільшення кількості молодих учасників та організаторів культурних подій.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження, зосереджене на вивченні естетики сюрреалізму в авторському кінематографі Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса, дозволило сформувавши міждисциплінарне уявлення про естетику ірраціонального, підсвідомого та абсурдного як самостійну форму візуального мислення у культурі кінця XX – початку XXI століття. Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючим інтересом до феномену підсвідомого та деконструкції реальності в сучасному мистецтві.

У процесі реалізації дослідницької мети виконано всі завдання, визначені у вступі, а отримані результати дозволяють зробити такі ґрунтовні узагальнення:

1. На теоретико-методологічному рівні розкрито сутність сюрреалізму як філософсько-мистецького напрямку, що сформувався як відповідь на кризу раціоналізму в Європі після Першої світової війни, а його світоглядна база була значною мірою сформована під впливом теоретичних вконцепцій Андре Бретона та психоаналітичних теорій Зигмунда Фройда і Карла Густава Юнга. Встановлено, що сюрреалізм є не лише стилем чи напрямком у мистецтві, а насамперед цілісною світоглядною концепцією, сутність якої полягає у домінуванні несвідомого над свідомим і сновидіння над реальністю. Сформовано уявлення про сюрреалізм як візуальну стратегію звільнення уяви та критики репресивних соціальних структур через викривлене бачення реального. У дослідженні проаналізовано ключові етапи історичного розвитку сюрреалістичної естетики та визначено її основні категорії - автоматизм, ірраціональність, метаморфозність, абсурдизм.
2. Визначено принципи сюрреалізму в кіномистецтві, а саме особливості їх адаптації до візуально-нарративної структури кінематографа: застосування нелінійної оповіді, алогізмів, моторошних образів, порушення єдності часу та простору, сновидної логіки. Встановлено, що саме завдяки своїй аудіовізуальній природі кіно здатне ефективно відтворювати нестабільність реальності та багаторівневість свідомості. Вивчено творчість «першої хвили»

сюрреалістичного кіно (Л. Бунюель, Ж. Дюлак, М. Рей, Ж. Кокто), що створила передумови до подальшої трансформації сюрреалістичної естетики в подальшому.

3. Проаналізовано особливості кінематографічної мови Девіда Лінча як одного з найяскравіших представників постмодерного сюрреалістичного кіно. Встановлено, що автор вибудовує складну багаторівневу структуру оповіді, яка моделює внутрішній простір людської психіки — з її травмами, страхами, прихованими бажаннями. У фільмах «Голова-гумка» (1977) та «Малхолланд Драйв» (2001) простежено застосування естетичних стратегій «психоаналізу в кадрі»: сновидіннєві фрагменти, розмиті межі між суб'єктивним і об'єктивним, візуалізація архетипових образів. У фокусі аналізу — способи порушення традиційної наративної структури і її трансформація крізь призму сюрреалізму.
4. Творчість Йоргоса Лантімоса було досліджено як приклад нового європейського сюрреалізму, що поєднує елементи абсурду, притчі та критики моралі. Здійснено аналіз фільмів «Лобстер» (2015) і «Вбивство священного оленя» (2017), в яких розкрито механізми деконструкції соціальних інститутів крізь сюрреалістичну призму. Встановлено, що для Лантімоса характерні мінімалізм, відсторонена емоційність, некласичний діалог, приглушена візуальність, через які конструюється абсурд як художній інструмент деконструкції звичних соціальних структур, змушуючи глядача сумніватися у моральній достовірності світу, що зображується. Лантімос використовує сюрреалістичну оптику для формування етичної дилеми, в якій немає ані героя, ані злочинця — є лише механізм реальності, в якому опиняються персонажі.
5. У межах практичної складової дослідження розроблено культурний проєкт виставки «Під поверхнею кадру: кіномова сюрреалізму». Запропоновано інтерактивний підхід до презентації естетичних стратегій режисерів сюрреалістів, що включає аудіовізуальні інсталяції. Такий підхід дозволяє репрезентувати мистецтво у просторі культурної комунікації, а також

сприяє покращенню обізнаності суспільства в питаннях сучасного авторського кіно, що є важливим для демонструє формування критичного мислення у сфері візуального мистецтва.

Отже, проведені дослідження дозволяють зробити висновок, що естетика сюрреалізму у кінематографі Девіда Лінча та Йоргоса Лантімоса є не лише візуальним стилем, а повноцінною філософсько-естетичною системою, здатною виявляти глибинні механізми людської свідомості, поведінки суспільства та етичної рефлексії, сюрреалістичні елементи у фільмах обох режисерів є інструментом, що заперечує нормативне мислення та бачення світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : Навч. посіб. для студентів ВНЗ. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Мусієнко О. Сюрреалізм в кінематографі Біля витоків. Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. / (голов. ред.) О. К. Федорук ; (голова редкол.) А. В. Чебикін ; (заст. гол. редкол.) М. І. Яковлєв. 15-те вид. Київ, 2015. С. 85–98.
3. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з нім. В. Чайковський. Харків : Фоліо, 2019. 608 с.
4. Фройд З. Тотем і табу / пер. з нім. В. Чайковський. Харків : Фоліо, 2019. 272 с.
5. Юнг К. Г. Психологія і мистецтво. Київ : Центр учб. літ., 2024. 240 с.
6. Althusser L. On the Reproduction of Capitalism. New York : Verso, 2014. 285 p.
7. Andrew D. Concepts in film theory. Oxford : Oxford University Press, 1984. 256 p.
8. Bazin A. What Is Cinema?. London : University of California Press, 2005. 202 p.
9. Belton J. Dreaming of cinema : spectatorship, surrealism, and the age of digital media. New York : Columbia University Press 2015. 253 p.
10. Bataille G. The absence of myth: writings on surrealism / ed. by M. Richardson. London : York House Typographic Ltd, 1994. 211 p.
11. Bolton L. Surrealism. Peter Bedrick, 2000. 32 p.
12. Breton A. Manifesto of surrealism in art in theory. An anthology of changing ideas. Oxford, 1992. 88 p.
13. Carroll N. Philosophical problems of classical film theory. Princeton : Princeton University Press, 1988. 256 p.
14. Clauss J. J. Myth and Mythopoeia in the Films of Yorgos Lanthimos. The Cinema of Yorgos Lanthimos. 2022. URL: I (date of access: 25.01.2025).
15. Caurie T., Stark H. The end of intimate politics in Yorgos Lanthimos' *The Lobster*. *New Review of Film and Television Studies*. 2021. No. 19. P. 200–216.

- URL: <https://doi.org/10.1080/17400309.2021.1881357> (дата звернення: 21.02.2025).
16. Cooper S. Narcissus and The Lobster (Yorgos Lanthimos, 2015). *Studies in European Cinema*. 2016. Vol. 13, no. 2. P. 163–176. URL: <https://doi.org/10.1080/17411548.2016.1216373> (дата звернення: 25.01.2025).
17. Creed B. The untamed eye and the dark side of surrealism: hitchcock, lynch and cronenberg. *The unsilvered screen: surrealism on film*. New York, 2007. P. 115–133.
18. Dalle Vacche A. *Cinema and painting: how art is used in film*. Austin, Texas : University of Texas Press, 1996. 320 p.
19. Durozoi G. *History of the Surrealist movement / trans. from fr. by A. Anderson*. Chicago : University of Chicago Press, 2002. 805 p.
20. Elliott H. K. *Dalí, surrealism and cinema*. Harpenden : Kamera BOOKS, 2007. 109 p.
21. Elsaesser T., Hagener M. *Film Theory. An introduction through the senses*. 2nd ed. New York : Routledge, 2015. 222 p.
22. Falvey E. *The cinema of Yorgos Lanthimos films, form, philosophy*. New York : Bloomsbury Publishing Inc, 2021. 292 p.
23. Finkelstein H. *Screen and Layered Depth: Surrealist Painting and the Conceptualization of Mental Space*. *University of Chicago Press Journals*. 2007. No. 51. P. 183–201.
24. Foster H. *Compulsive beauty*. 3rd ed. Massachuset : An October book, 1997. 313 p.
25. Hammond P. *The shadow and its shadow Surrealist writings on the cinema*. 3rd ed. San Francisco : City Lights Books, 2000. 222 p.
26. Jung C. G. *Man and his Symbols / ed. by M.-L. von Franz*. New York : Anchor Press book, 1964. 318 p.
27. Jung C. G. *Memories, dreams, reflections / trans. from нім. by R. Winston, C. Winston*. New York : Vintage Books, 1999. 490 p.

- 28.Lim D. David Lynch. The man from another place. New York : Amazon Publishing, 2015. 155 p.
- 29.Malvatore P. a review of the killing of a sacred deer, by Yorgos Lanthimos. From ancient greek justice to christian unconditional love. Heliopolis. 2023. Vol. 21, no. 1. P. 139–144.
- 30.McDonald K. Film theory. the basics. New York : Routledge, 2016. 190 p.
- 31.McGowan T. The impossible David Lynch. New York : Columbia University Press, 2007. 265 p.
- 32.Noheden K., Susik A. Surrealism and film after 1945 Absolutely modern mysteries. Mancheste : Manchester University Press, 2021. 251 p.
- 33.Nowell-Smith G. The oxford history of world cinema. New York : Oxford University Press, 1996. 821 p.
- 34.Olson G. David Lynch : beautiful dark. Lanham, Maryland : Scarecrow press, Inc., 2008. 733 p.
- 35.Petkova S. Dog, Lobster, Deer, Rabbit: Yorgos Lanthimos's Animal Metaphors. The Cinema of Yorgos Lanthimos. 2022. URL: <https://doi.org/10.5040/9781501375460.ch-010> (дата звернення 24.01.2025)
- 36.Richardson M. Surrealism and cinema. New York : BERG, 2006. 199 p.
- 37.Rodley C. Lynch on Lynch. London : Fabor Fabor, 2005. 336 p.
- 38.Rubin W. Dada, Surrealism, and their heritage. New York : The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Societ, 1968. 251 p.
- 39.Rosemont P. Surrealist Women. An International Anthology. London : The Athlone Press, 1998. 516 p.
- 40.Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. New vocabularies in film semiotics. London, New York : Routledge, 1992. 224 p.
- 41.Sturken M. Practices of looking: an introduction to visual culture / ed. by L. Cartwright. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2009. 496 p.

42. „Surrealism goes Hollywood“: Julie Taymors Frida. *Surrealismus und Film*. 2008. P. 251–270. URL: <https://doi.org/10.14361/9783839408636-014> (дата звернення: 25.01.2025).
43. Thanouli E. *Post-Classical cinema: an international poetics of film narration*. London : Wallflower Press, 2009. 244 p.
44. Thompson K., Bordwell D. *FILM HISTORY An Introduction*. 4th ed. New York : McGraw-Hill Education, 2019. 780 p.
45. Thompson K. *The Strange Cases of David Lynch. Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts, and London, 2003. P. 106–139.
46. Vladane L. *Dystopia-En-Abyme: Analysis of The Lobster’s Narrative*. *Issues in Ethnology and Anthropology*. 2017. No. 12. P. 466–487.
47. Žizek S. *The Art of the Ridiculous Sublime On David Lynch’s Lost Highway*. Washington : University of Washington Press, 2000. 56 p.
48. Žižek S. *The fright of real tears: krzysztof kieslowski between theory and post-theory*. London : British Film Institute, 2001. 213 p.
49. Zamani D., Ferentinou V., Bauduin T. M. *Surrealism, Occultism and Politics*. New York : Routledge, 2018. 273 p.
50. Zazyar M. *Cinematic Isolation and Entrapment in The Lobster*. *Featurette*. 2022. Vol. 7, no. 1. P. 25–28.

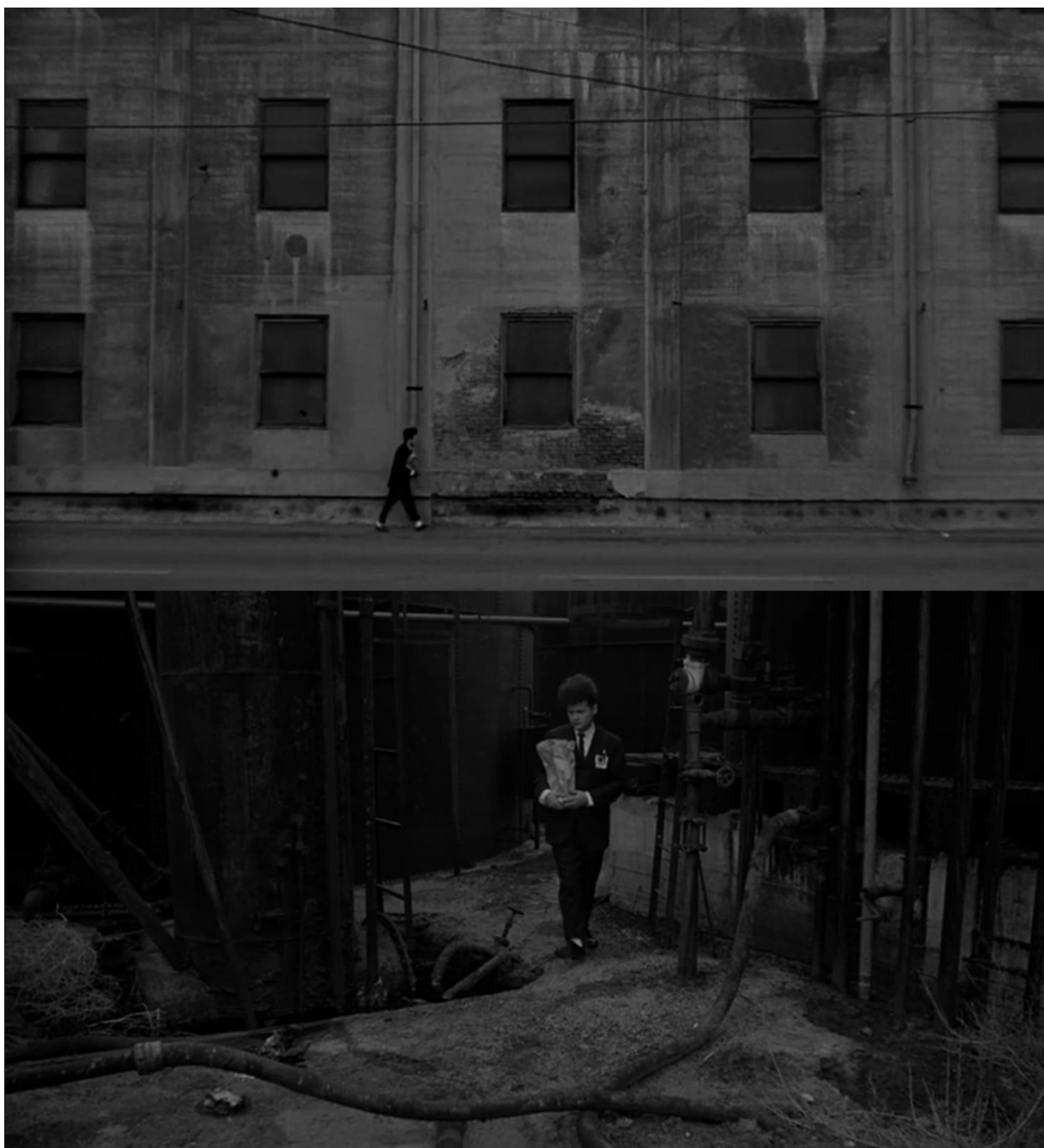
Досліджувані аудіо-візуальні джерела

51. <https://archive.org/details/eraserhead-1977> "Голова-гумка" (Erasehead) 1977, реж. Девід Лінч
52. <https://www.lookmovie2.to/movies/view/0166924-mulholland-drive-2001> "Малхолланд драйв" (Mulholland Drive) 2001, реж. Девід Лінч
<https://www.youtube.com/watch?v=KyEjEm2-0LY> "Лобстер" (Lobster) 2015, реж. Йоргос Лантімос
53. <https://www.bilibili.tv/en/video/4789911506519040> "Вбивство священного оленя" (The Killing of a Sacred Deer) 2017, реж. Йоргос Лантімос

54. <https://www.dalipaintings.com/spider-of-the-evening.jsp> Вечірній павук обіцяє надію (1940), Сальвадор Далі
55. <https://www.wikiart.org/ru/khans-bellmer/the-doll-maquette-for-the-doll-s-games-1938-12> Лялька (1938), Ганс Беллмер
56. <https://ua.kinorium.com/19289/> "Андалузький пес" (Un chien andalou), 1929 реж. Луїс Бунюель
57. <https://arthive.com/uk/giorgiodechirico> Меланхолія і таємниця вулиці (1938), Джорджо де Кіріко
58. https://uakino.me/filmy/genre_drama/62-syayvo-yevropeyske-vidannya.html "Сяйво" (The Shining) 1980, реж. Стенлі Кубрик

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А



Кадри з фільму "Голова-гумка" (Eraserhead) 1977, реж. Девід Лінч [51]



Кадри з фільму "Голова-гумка" (Eraserhead) 1977, реж. Девід Лінч [51]



Кадри з фільму "Голова-гумка" (Eraserhead) 1977, реж. Девід Лінч [51]



Кадри з фільму "Голова-гумка" (Eraserhead) 1977, реж. Девід Лінч [51]



Кадри з фільму "Малхолланд драйв" (Mulholland Drive) 2001, реж. Девід Лінч [52]



"Малхолланд драйв" (Mulholland Drive) 2001, реж. Девід Лінч [52]



Кадри з фільму "Лобстер" (Lobster) 2015, реж. Йоргос Лантімос [53]



Кадри з фільму "Вбивство священного оленя" (The Killing of a Sacred Deer) 2017, реж. Йоргос Лантімос і роботи Сальвадора Далі і Ганса Беллімера [53, 54, 55]



Кадри з фільму "Вбивство священного оленя" (The Killing of a Sacred Deer) 2017, реж. Йоргос Лантімос та "Андалузський пес" (Un chien andalou), 1929 реж. Луїс Бунюель [53, 56]



Кадри з фільму "Вбивство священного оленя" (The Killing of a Sacred Deer) 2017, реж. Йоргос Лантімос, "Сяйво" (The Shining) 1980, реж. Стенлі Кубрик та робота Джорджо де Кіріко [53, 57, 58]