

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

**ФЕНОМЕН КОЛЬОРУ В АВТОРСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ВЕСА
АНДЕРСОНА**

Виконала:

студентка 4 курсу групи ОКВ-42

денної форми навчання

першого (бакалаврського) рівня

спеціальності 034 – Культурологія,

освітньо-професійної програми

«Візуальне мистецтво та менеджмент
культурних проектів»

Єлизавета Сергіївна ПІСКУН

Науковий керівник:

Доктор філософських наук,

професор кафедри теорії культури

і філософії науки

Дмитрій Володимирович

ПЕТРЕНКО

Рецензент: кандидат філософських
наук Дмитро КОНОВАЛОВ

Підсумкова оцінка: за національною шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № __4__ від « 18 » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____ ЛИСЕНКОВА В.В. _

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 СЕМІОТИКА - МЕТОДОЛОГІЯ ДЕКОДУВАННЯ СЕНСІВ.....	8
1.1 Зародження та розвиток семіотичного аналізу як інструменту дослідження культури	8
1.2 Основні поняття семіотики та сутність репрезентації знака.	13
Висновки до розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2 КОЛІР ЯК ЗАСІБ ПОБУДОВИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	21
2.1 Характерні особливості та функції кольору	21
2.2 Хроматичний код кіно: розшифрування візуальних символів.....	29
Висновки до розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3 КОЛІР В КІНООПОВІДІ ВЕСА АНДЕРСОНА	39
3.1 Творчий шлях Веса Андерсона: формування стилю.....	39
3.2 Виявлення та інтерпретація смислового наповнення кольорових мотивів у фільмах Андерсона.....	42
Висновки до розділу 3	57
РОЗДІЛ 4 АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ: KinoClub	58
4.1 Підготовка та розробка медіа-платформи	58
4.2 Можлива реалізація майданчику KinoClub	63
Висновки до розділу 4.....	66
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
ДОДАТКИ	74

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасний кінематограф дедалі активніше використовує колір не лише як естетичний елемент, але і як потужний засіб виразності, здатний передавати складні сенси, емоції та формувати наратив. У цьому контексті творчість Веса Андерсона вирізняється унікальним та впізнаваним візуальним стилем, де колір відіграє ключову роль. Його колірні палітри створюють специфічну атмосферу, характеризують персонажів та підкреслюють тематичні аспекти фільмів. Аналіз феномену кольору в авторському кінематографі Андерсона через призму семіотики дозволить глибше зрозуміти механізми створення значення у візуальному мистецтві та специфіку його унікального режисерського почерку. Вибір даної теми зумовлений загальним зростанням наукового та суспільного інтересу до візуальної культури в цілому та нагальною необхідністю детального аналізу мови сучасного кінематографа, його виражальних засобів та способів впливу на глядача. Дослідження специфічного використання кольору таким виразним автором, як Вес Андерсон, робить значний внесок у це ширше поле.

Ступінь вивченості теми. Проблематика кольору в кіно та творчість Веса Андерсона є предметом уваги багатьох дослідників. Існують праці, присвячені загальній теорії кольору в кінематографі, психології сприйняття кольору, а також аналізу стилістики окремих режисерів. Творчість Андерсона часто розглядається з точки зору візуальності та симетрії кадру. Однак, комплексний аналіз саме наративних функцій кольору в його авторському кінематографі, що поєднує теорію знаків, кольорознавство та філософію кіно, потребує подальшого вивчення.

Мета та завдання дослідження. *Метою* є вивчити феномен кольору в авторському кінематографі Веса Андерсона, виявити його семіотичні функції та смислове наповнення у створенні унікального стилю режисера.

Згідно з метою дослідження розроблено низку наукових *завдань*:

1. Розглянути теоретичні засади семіотики як методології аналізу культурних текстів.
2. Вивчити характерні особливості та функції кольору як засобу візуальної комунікації та композиції.
3. Проаналізувати роль кольору в кінематографічній мові, спираючись на праці філософа і теоретика кіно Жюльєна Дельоза, швейцарського художника, теоретика нового мистецтва Йоганнеса Іттена.
4. Дослідити творчий шлях Веса Андерсона та еволюцію його візуального стилю.
5. Виявити та інтерпретувати смислове наповнення ключових колірних мотивів у вибраних фільмах режисера.
6. Розробити медіа-проект у сфері кіномистецтва.

Об'єкт дослідження – феномен кольору в кінематографі.

Предмет дослідження – колір та його семіотичні функції у кінооповіді Веса Андерсона.

Методи дослідження. Методологія дослідження включає в себе комбінацію філософських та культурологічних підходів, тим самим передбачаючи чіткий аналіз кінооповіді Веса Андерсона та розгляд феномену кольору як ключової знакової системи в контексті формування його унікального візуального стилю, наративних стратегій та механізмів сенсоутворення.

1. Філософсько-естетичний аналіз: Використати для аналізу ролі кольору в кінематографічній мові через призму філософії кіно, зокрема концепцій Жюльєна Дельоза. Розглянути поняття «образу-руху», «образу-часу», «образу-афекту» та «образу-кольору» для інтерпретації впливу кольору на сприйняття темпоральності, простору та афективного стану глядача.

2. Структурно-функціональний аналіз: Розглянути колір як елемент цілісної структури фільму, виявити його функції у створенні атмосфери, характеристиці персонажів, розмежуванні часових та наративних планів та підкресленні тематичних аспектів.

3. Компаративний аналіз: Застосувати для зіставлення використання кольору в різних фільмах Веса Андерсона, виявлення спільних патернів та еволюції його роботи з кольором протягом творчого шляху.

4. Системний аналіз: Розгляд феномену кольору як невід'ємної частини загальної кінематографічної системи Веса Андерсона, що взаємодіє з іншими елементами його стилю.

5. Іконологічний аналіз: Дослідження символічних аспектів кольору спираючись на теорію кольору, зокрема Йоганнеса Іттена, для аналізу психоемоційного впливу кольорів, їхніх культурних асоціацій та смислового навантаження в контексті візуальної композиції.

Емпірична основа – вибрані фільми Веса Андерсона; «Сімейка Тененбаум», «Готель «Гранд Будапешт», «Водне життя зі Стівом Зіссу», «Астероїд-Сіті», «Незрівнянний містер Фокс», що репрезентують різні етапи творчості режисера та характерне використання кольору.

Теоретична основа. Дослідження спирається на семіотику як на ключову методологію аналізу культурних текстів та декодування значень у візуальних творах, зокрема в кінематографі. Використовуються фундаментальні концепції та класифікації знаків, розроблені дослідниками семіотики, такими як Чарльз Пірс, використовується його тріадична модель знака та класифікація знаків на ікони, індекси та символи. Фердинанд де Соссюр, застосовується його дихотомічна модель знака, Ролан Барт та його концепції денотації та конотації, міфу, а також аналіз вторинних знакових систем у культурі. Залучаються ідеї Умберто Еко щодо семіологічного аналізу, теорії кодів та дослідження культурних систем, включно з аналізом категоризації кольору в різних культурах. Також згадуються інші важливі постаті семіотичної думки, такі як Джон Ділі, Джон Локк, Августин, Ч. Морріс, К. Леві-Стросс, А. Ж. Греймас. Дослідження базується на фундаментальних працях з теорії кольору, зокрема на книзі Йоганнеса Іттена «Мистецтво кольору». Розглядаються культурні аспекти сприйняття та категоризації кольору, спираючись на праці У.Еко та А.Вежбицької. Теоретичною базою для аналізу ролі кольору саме в

кінематографічній мові слугують праці Жиля Дельоза, зокрема його двотомна праця «Кіно» («Кіно-1: Образ-рух» та «Кіно-2: Образ-час»).

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні системного семіотичного аналізу використання кольору в авторському кінематографі Веса Андерсона, що дозволяє розкрити глибинні механізми формування смислів та естетики його фільмів на перетині теорії знаків, кольорознавства та філософії кіно. Хоча існують праці, присвячені загальній теорії кольору в кіно, психології його сприйняття та стилістиці окремих режисерів, творчість Андерсона часто розглядається з точки зору візуальної естетики, саме комплексний аналіз семіотичної функції кольору в його фільмах, який би інтегрував теорію знаків, кольорознавство та філософію кіно, потребував подальшого вивчення. Дослідження спрямоване на заповнення цієї лакуни.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсах з теорії та історії кіно, культурології, візуальних досліджень, семіотики. Вони можуть бути корисними для кінознавців, надаючи глибший аналітичний інструментарій для оцінки фільмів, зокрема творчості Веса Андерсона. Розуміння семіотичної функції кольору дозволить формувати більш обґрунтовані та нюансовані рецензії, що виходять за межі простого опису сюжету чи поверхневої естетичної оцінки. Так само тема є актуальною для студентів мистецьких спеціальностей, а також у рамках освітніх проєктів, спрямованих на розвиток візуальної грамотності та критичного аналізу кіно.

Апробація результатів проєкту. Сформульовано тези виступу на основі результатів проєкту та подано на Міжнародну наукову конференцію студентів та аспірантів «XXI Харківські студентські філософські читання. Світ штучного інтелекту і людина: філософія, культура, політика», яка відбудеться у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна 17 травня 2025 року.

Структура та обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів (у тому числі 8-ми підрозділів), висновків, списку використаних джерел

40 найменувань, із них – 36 іноземними мовами), та 25 додатків. Загальний обсяг дослідження – 98 сторінок (із них основна частина – 67 сторінок).

РОЗДІЛ 1

СЕМІОТИКА - МЕТОДОЛОГІЯ ДЕКОДУВАННЯ СЕНСІВ

1.1 Зародження та розвиток семіотичного аналізу як інструменту дослідження культури

Семіотику можна визначити як теоретичну основу для інтерпретації всіх явищ як знаків і знакових систем. Цей підхід ґрунтується на передумові, що знаки є всюдишними, а отже, вона не має чітко окресленого об'єкта дослідження. Семіотика - це теоретичний підхід до вивчення знаків і знакових систем, має на меті пояснити характерні властивості знаків з урахуванням спеціальних досліджень знаків, незалежно від їхнього традиційного статусу чи рівня теоретичного обґрунтування [1, с. 46]. Однак, важливо доповнити їх загальною рефлексією, яка дозволяє об'єднати їх тематично і зібрати в власне семіотичну галузь дослідження.

Історичний розвиток семіотичної свідомості охоплює розвиток розуміння ролі знаків у різних галузях знання та досвіду. Семіотичну свідомість можна розуміти як усвідомлення знаків та їхньої функції у певних відносинах. Враховуючи, що досвід і розуміння формуються за допомогою знаків, вивчення семіотики можна концептуалізувати як дослідження загального і комплексного впливу знаків на формування знання і досвіду. У міру поглиблення цього усвідомлення історія семіотики стає дослідженням внутрішніх смислів цього усвідомлення. Отже, історія семіотики передбачає погляд у майбутнє, а також простеження її розвитку в синхронічному та діахронічному аспектах, шлях до розуміння значущості знаків у нашому житті [1, с. 160]. Діахронія, що розуміється як вивчення змін у часі будь-якого явища, охоплює більше, ніж просте осмислення минулого або складання окремих часових елементів. Вона передбачає аналіз того, як знаки і символи еволюціонують у часі, і ця концепція тісно переплітається з роздумами про майбутні перспективи, поширенням і порівнянням ідей минулих епох. Ця парадигма передбачає глибоке осмислення

вимог, які майбутнє висуне до нашого теперішнього способу мислення, гарантуючи, що наші сучасні роздуми формуватимуться під впливом того, що чекає на нас попереду. Таким чином, осі діахронії та синхронії в семіотичному пізнанні демонструють змінну лінію перетину, де важливим є контроль об'єктивності та критика.

Джон Локк є засновником семіотики як науки і перший сформулював поняття «семіотика», метою його вчення було дослідити природу знаків, які люди використовують для того, щоб досягнути або передати іншим свої знання про світ. Найпоширенішим знаком Локк вважав «слово», але він не бачив природного зв'язку між словами та їх значеннями. Він вважав, що значення є цілком довільним і залежить від ситуації. А ось Августин вперше висунув концепцію «знака» як універсального інструменту або засобу, за допомогою якого можна передати будь-яке повідомлення, незалежно від його виду чи рівня. Крім того, автор визнавав істотну роль знаків і стверджував, що людське мислення здійснюється за допомогою знаків, а вимовлене слово є звичним знаком інтерпретаційного досвіду. У творі «Основи семіотики» Джон Ділі зазначає : «Августин той, хто вперше запропонував «загальну семіотику», тобто спільну «науку» стосовно знаків, де знаки постають родом (genus), у якому слова (onomata) та природні символи (semeia) є подібними, рівними видові». [1, с. 165].

Під час переходу від Античності до Середньовіччя Аврелій Августин ввів психологічний аспект у поняття знаків. Августин визначав «знак» як те, що впливає на органи чуття і викликає образ у свідомості, розрізняючи природні знаки, такі як вираз обличчя або мітки тварин, і умовні знаки, навмисно створені людиною для вираження думок і почуттів. Ідеї Августина про знаки вплинули на різні напрямки середньовічної схоластики. Філософський дискурс між реалістами, концептуалістами та номіналістами зосереджувався на зв'язку між знаками та універсаліями. Реалісти стверджували, що універсальність приписується єдиному слову-логосу, тоді як концептуалісти шукали універсалії у значеннях слів, закріплених за класами. Номіналісти, навпаки, стверджували,

що універсальність полягає в тому, що все можна назвати словом, роблячи саме слово універсальним. Незважаючи на відмінності, ці погляди об'єднувало визнання знаків як засобу розуміння.

Окрім видатних постатей Стародавньої Греції, слід також згадати стоїків. У своїх дебатах з епікурейцями стоїки розробили, безсумнівно, найдовговічнішу теорію знаків у стародавньому світі. Стоїки осмислювали знак як сутність, утворену відношенням між означуваним і означальним (тобто словом, формою і змістом). Перше визначається як «сприйняте», а друге - як «зрозуміле» [35, р. 4]. У суперечці про походження (і, відповідно, сутність) імені стоїки визнавали, що слова самі по собі втілюють сутність речей за своєю природою. Тому метою філософії є з'ясування істинного значення слів і розуміння справжньої природи, сутності речей, які вони називають. Таким чином, вважалося, що всі слова мають відповідний мотив.

Протягом приблизно двохсот років після основоположних праць Локка, семіотика практично не розвивалася. Однак за цей час виникло кілька напрямків семіотики в ширшому контексті наукового вивчення знаків. Найпомітнішими з них є американська та європейська наукові школи. Американська школа зосереджується на логіці знаків та їхніх значень, представляючи собою форму лінгвістичної філософії з референційною орієнтацією на знаки. Основоположником цієї школи є американець Ч. С. Пірс (1837-1914), який зробив фундаментальний внесок у дослідження категорій знаків, зокрема в царині іконічних, індексальних та символічних категорій. Пірс зробив сміливе твердження про те, що інтерпретатори несуть відповідальність за надання частини значень знаків. Він визначав знак як «щось, що означає для когось щось у певному відношенні або якості» [35, р. 5-10]. Пірс вважав семіотику ключовою галуззю дослідження, стверджуючи що всесвіт пронизаний знаками, якщо він не складається виключно зі знаків. Він вважав, що будь-яку дію чи висловлювання можна інтерпретувати як повідомлення або як знак.

Цей ґрунтовний доробок Пірса у сферу семіотики доповнив Ч. В. Морріс (1901-1979), який систематизував семіотику та запровадив її поділ на

синтактику, семантику та прагматику. Внесок Морріса полягає в тому, що він застосував семіотичні принципи до вивчення різних знакових систем. Підхід

Морріса продемонстрував, що семіотика є не просто міждисциплінарною галуззю, а радше інтегративною. Основоположним принципом цієї галузі, як показав Морріс, є похідне від концепції знаків, при цьому він утримується від комбінування їхніх характеристик, натомість застосовує процес узагальнення. Ця характеристика уможлиблює встановлення загальних принципів у процесах означування та виявлення суттєвих закономірностей у відносинах знаків. Ці закономірності відіграють важливу роль у розвитку різних наукових дисциплін.

Водночас Морріс з'ясовує дуалістичну сутність семіотики; по-перше, вона рівноправна наука поряд з іншими; по-друге, може поставати як інструмент наук.

У європейській традиції з'являється нова галузь семіотики, що отримала назву «семіологія». Цей новий підхід спирається на основи, закладені його «старим» підходом до семіотики, і являє собою вдосконалення теоретичних рамок. Основоположником цієї концепції вважають відомого лінгвіста Ф. де Соссюра (1857-1913), який започаткував фундаментальну теорію мови як соціального явища. Ця теорія об'єднала наукові принципи засвоєння мови з уявленнями соціальної психології, сприяючи тим самим прогресу в цій галузі. [34, р. 16]. Фундаментальний внесок Соссюра ґрунтується на думці, що мовне значення не обмежується окремими словами, а скоріше вбудоване в складні системи зв'язків або структури. Він визначив семіологію як проміжну ділянку між лінгвістикою та психологією, презентуючи її як наукове вивчення мови. Проте найбільшого признання він здобув саме завдяки своїй концепції поділу феномена мови на абстрактну лінгвістичну систему та окремий вислів або власне мовлення (конкретне вживання абстрактної системи). Поза тим, він запровадив структурний принцип до індивідуального знака, слова, поділивши його на звуковий образ (матеріальну сутність, яку він називав («означник»)) та його поняття («означальне»).

Лінгвістико-структуралістський підхід використовувався антропологом К. Леві-Строссом (1908-2009) для вивчення нових галузей знань. Він аналізував

поведінкові компоненти різних культур як лінгвістичні феномени, приділяючи особливу увагу аналізу міфів. Леві-Стросс виокремив їхні фундаментальні елементи і концептуалізував їх як семантичні структури в системі мови. Він також запропонував низку функцій, які ці елементи виконують як частини універсальних знакових структур [2, с. 9].

Відмінність між «семіотикою» і «семіологією» стала предметом значного інтересу в 1970-х роках у Паризькій семіотичній школі, яку заснував французький вчений А. Ж. Греймас (1917-1992). Його теорія структурної семантики вважається аналітичною і застосовною до різних дисциплін. На думку цього вченого та його прихильників, усі явища можна розглядати як тексти, що передають певну інформацію. Отже, поняття знаків пронизує всі грані буття [18, р.19]. Теорія семіотики Греймаса визначається як практична рефлексія над будь-яким дискурсом, а не лише над реченнями мови. Вона охоплює цінності та процес означування, маючи на меті розкрити приховані смисли, щоб висвітлити сутність. [28, р. 8-11]. У Франції цю теорію називають «базовою семіотикою», вона чітко розмежовує вивчення того, як виникає, створюється чи продукується смисл (семіотика), і вивчення того, як функціонують знакові системи, зокрема мовні знаки (семіологія).

Відомий лінгвіст і семіолог Р. Барт (1915-1980) відомий тим, що підтримував ідеї Греймса. Його найважливіші праці пояснюють, як працюють конотація і денотація, і показують різницю між ними. У своїй фундаментальній роботі Барт говорив, що конотативний знак - це «знак, який завжди якимось чином «вбудований» у денотативний знак і «паразитує» на ньому» [7, р. 44-50]. Барт виділив п'ять кодів: герменевтичний, проеретичний, символічний, семантичний і рефлексивний, перші два з яких належать до сфери «структурної поетики», тоді як останні три мають яскраво виражену конотативну природу і показують типовий характер культури.

У. Еко (1932-2016) та його фундаментальна праця «Відсутня структура. Вступ до семіології» [14, с.7-16] висвітлює засадничі принципи семіологічного аналізу, який хоч і має брати до уваги всі новітні досягнення в галузі структурної

лінгвістики та антропології, але є дечим інакшим. Еко стверджує, що семіотика забезпечує системний підхід до розуміння найрізноманітніших об'єктів, незалежно від того, чи є вони існуючими, чи гіпотетичними. Ідеї, запропоновані дослідником, можуть бути застосовані до цілого ряду галузей, включаючи, але не обмежуючись архітектурою, кіно, живописом, музикою, рекламою і т.д. Крім того, Еко досліджує більш широкі питання семіології, включаючи її зв'язок з феноменологією і психоаналізом. Він вважає, що семіологія розширює наше розуміння історичного і соціального світу, описуючи коди як системи очікувань в рамках знакового універсуму. Цей підхід не лише окреслює значущі системи очікувань у психологічній сфері, а й розкриває ідеології, втілені в усталених способах комунікації.

У сучасній науці поняття «семіотика» і «семіологія» розуміються по-різному: одна точка зору стверджує, що семіотика - це вивчення того, як створюються значення, тоді як семіологія - це вивчення того, як ці значення організовані [28, с. 156]. Іншими словами, семіотика вивчає, як створюються значення, а семіологія - як ці значення функціонують. Або ж семіотику можна розглядати як вивчення знаків взагалі, а семіологію - як дослідження ролі знаків. [1, с. 182].

Загалом, можна зазначити що у сучасному академічному дискурсі дослідники вважають семіотику найбільш формалізованим елементом нових системно-структурних досліджень. Це пов'язано з тим, що вона включає не лише формалізовану складову (абстрактну семіотику), але й широкий спектр даних спостережень. У цьому ключі вона розглядає всі культурні явища як системи знаків і лінгвістичні феномени (семіологія). Семіотика спроможна розвивати нові методи вивчення та осмислення універсальних знакових структур, що лежать в основі інформаційних систем, якими користується суспільство та сприяє розвитку міждисциплінарних досліджень, зокрема в галузі когнітивної науки.

1.2 Основні поняття семіотики та сутність репрезентації знака

Семіотика визначається як вивчення знакової системи, в рамках якої будь-які культурні явища розглядаються як тексти, кожен з яких несе інформацію і сенс. Щоб осягнути, необхідно встановити значення використовуваних у ній знаків і розшифрувати складені з них тексти. У контексті культурології термін «текст» охоплює не тільки письмові повідомлення, а й будь-які об'єкти, включно з творами мистецтва, артефактами і предметами побуту, які розглядаються як провідники інформації.

У сфері семіотичного аналізу, маємо зазначити, важливо визначити два фундаментальні поняття: знаки та відношення. Сенс впливає із їх взаємодії, але ця система не є очевидною одразу, і її необхідно розпізнати через ретельне вивчення тексту. Відмінною рисою семіотичного аналізу є довільне і тимчасове відокремлення змісту від форми. Основна увага зосереджується на системі знаків, з яких складається текст. Емпіричний, конкретний об'єкт семіотики визначається як семіотичний продукт, тобто усний чи письмовий текст або зображення. Семіотичні продукти можна ототожнювати з абстрактними системами, які їх «виробляють» (наприклад, текст «виробляється» системою, семіотикою мови) та абстрактними одиницями, з яких вони складаються, знаками. Семіотичний продукт складається з двох площин: площини означуваного, інакше відомої як площа змісту, і площини означника, інакше відомої як площа вираження. Площина означуваного визначається як абстракція, отримана шляхом виокремлення елемента (означника) з площини змісту, взятого разом з відповідним йому елементом (означуваним) з площини вираження. З наукової точки зору, знак - це одиниця, релевантність якої є дискусійною та обговорюваною.

Визнання знаків можна досягти різними способами, а функціональні визначення забезпечують корисну основу для розуміння їхньої природи. Одне з таких визначень стверджує, що знак визначається його здатністю заміщати інший об'єкт. Наприклад, чорний колір, який носять на похоронах, не лише

цінний як колір сам по собі, але й означає, принаймні в нашій культурі, смерть. Тобто, кожен предмет може стати функціональним знаком, якщо сполука між ним і тим, на що він вказує, утворюється в процесі людської діяльності і базується на способі його використання людиною. Тут варто звернути увагу на тлумачення щодо «семіотики» різними фахівцями - представниками наукової думки. Чарльз Пірс визначив «знак» як те, що замінює для когось щось інше і адресоване комусь, створюючи у свідомості одержувача еквівалентний або, можливо, більш широкий знак [31]. Термін «знак» використовується у двох різних значеннях: У першому випадку він стосується власне означуваного і означає щось інше. У другому термін більше не може стосуватися означуваного, оскільки означуване не може бути більш-менш розширеним.

Ключовим елементом «знака» є його тлумачення, яке слугує для поєднання моделі та об'єкта в єдине ціле. З огляду на те, об'єкт може мати як матеріальну, так і складову ідейну, а наше сприйняття його залежить від наявних знань, можна зробити висновок, що будь-який матеріальний об'єкт має потенціал функціонувати як знак. Знак можна визначити як думку, що відображає ситуації та об'єкти, адже здатність людини до мислення саме й наділяє щось сенсом [31]. Серед фахівців з семіотики та суміжних дисциплін класифікація знаків Пірса є найпопулярнішим елементом семіотичної теорії. Ця класифікація ґрунтується на типології співвідношення форми та змісту. Пірс поділяє знаки на три групи (див. Таблиця 1.1):

Таблиця 1.1

Класифікація знаків за Чарльзом Пірсом [31]:

Іконічні знаки	План вираження яких зав'язаний між собою подібністю.
Символічні (конвенціональні)	Знаки план вираження яких не має нічого спільного з планом змісту. Співвідношення між формою і змістом встановлюється довільно, за домовленістю, щодо даного конкретного знака. До них можна віднести колір, який наділений змістом лише в певному культурному контексті.

Індексальні знаки	Знаки, план змісту яких пов'язаний з планом вираження за суміжністю. План вираження за суміжністю, тобто подібний, але частково (форма і зміст суміжні в просторі або часі).
-------------------	--

Відомий дослідник семіотики Фердинанд де Соссюр стверджував, що мова - це система знаків, які виражають ідеї. Тому її можна порівняти із системою письма, абеткою глухонімих, символічними обрядами, формулами ввічливості. Однак вона є найважливішою з усіх цих систем. Семіологія показала б, із чого складаються знаки і які закони ними керують. Він припустив, що знаки складаються з двох компонентів: означника і означуваного. Означуване можна концептуалізувати як репрезентацію об'єкта, що розуміється як набір протилежностей. Теорію знаків Соссюра можна підсумувати наступним чином: Він визначав знак як «ціле, що виникає в результаті асоціації означника (=акустичного образу) і означуваного (=поняття)» [34, р. 184]. Соссюр також стверджував, що мовний знак пов'язує не об'єкт з ім'ям, а поняття з акустичним образом. Ця концепція ґрунтується на двох фундаментальних позиціях: перша позиція Соссюра стверджує, що при вивченні мови слід зосереджуватися виключно на постійних явищах, які відбуваються. Друга позиція стверджує, що в мові форма має перевагу над змістом, а отже, Соссюр відмовляється від концепції фонетики в лінгвістиці, яка ґрунтується на індивідуальних особливостях відтворення і позначуваного об'єкта, що зазнає трансформації від одного вживання знака до іншого.

Соссюр висунув фундаментальну ідею, актуальну в рамках дослідження: значення понять впливає з їхніх відношень, причому фундаментальним відношенням є опозиційність (У контексті кольору це можуть бути контрасти чи доповнюючі відтінки, які створюють гармонію або конфлікт у сприйнятті кольору. Таким чином, значення кольорів формується не лише через їхні індивідуальні характеристики, а й через їхнє співвідношення з іншими кольорами, що дозволяє зрозуміти їх роль у більш широкому контексті комунікації та символіки). Як сформулював Соссюр у 1915 році: «У мові існують

лише відмінності».[34, р.120]. Це твердження підкреслює думку про те, що поняття «багатий» не можна зрозуміти без присутності «бідного», так само як «щасливий» не можна розглядати у відриві від «зажуреного». Соссюр пояснює, що «поняття є суто диференційованими і визначаються не своїм позитивним змістом, а негативно - своїми відносинами з іншими термінами системи» [34, р. 117]. Значення, отже, випливає не з самого «змісту», а радше з «відношень», які існують у даній системі. Найточніша характеристика цих понять, як стверджує Соссюр, полягає в їх відмінності від інших понять.

Далі Соссюр розвиває свою думку, стверджуючи, що знаки функціонують не завдяки своїй внутрішній цінності, а завдяки своєму відносному розташуванню [34, р. 118]. Це явище є очевидним у мові, і воно однаково застосовне до текстів. По суті, уявлення про те, що значення виводиться зі зв'язків, а не з властивих сутностям якостей, підкреслює постулат, що ніщо не має власної значущості саме по собі. Важливо зазначити, що Соссюр, на додаток до Ч. С. Пірса, наголошував на тому, що знак має бути головним об'єктом семіології, що означає його першість як предмета дослідження в межах цієї дисципліни.

Згідно ж з Роланом Бартом, трьома фундаментальними компонентами соціального чи культурного знаку є означальне, означуване і знак, означальне становить план вираження, тоді як означуване представляє план змісту. Знак є поєднанням означуваного та означального. На додаток до елементів знака, запропонованих Ф. де Соссюром, Барт виокремлює два елементи двох рівнів значення в структурі знакових систем: денотат і конотат» [7, р. 90-93]. Первинний рівень значення складають денотативні повідомлення - «буквальне» або «очевидне» значення знака. Це повідомлення (фрази, фрагменти, тексти), які зводяться до їхніх основних значень, без будь-яких додаткових смислів. Денотативне повідомлення, таким чином, можна визначити як буквальне значення фрази, яке містить означальні елементи (образ звукового та графічного ряду слів, а також синтаксичні зв'язки фрази) і означуване (буквальне значення слів і зв'язків). Другий рівень значень спирається на перший (денотативний)

рівень і складається з конотативних повідомлень «символічних» значень. Ці конотативні значення виникають у процесі інтерпретації, коли розшифровуються фрази та фрагменти, виводячи їх із соціокультурних та особистих асоціацій.

Конотація важлива тому, що в суспільстві на основі первинних систем постійно виникають вторинні знакові системи (різноманітні соціокультурні явища). Прикладами таких систем є фотографія, реклама, кіно, одяг. Коли ми читаємо газету, йдемо в кіно, дивимося телевізор або слухаємо радіо, ми завжди отримуємо і сприймаємо повідомлення з конотаціями. Можна сказати, що ми живемо в конотативній цивілізації. Конотативні смисли можуть «прикріплюватися не тільки до знаків природної мови, а й до різних матеріальних предметів» [7, р. 90-93]. які виконують практичну функцію і стають знаками-функціями. (Ми можемо навести приклад: Червоне світло світлофора і сукня червоного кольору. В обох випадках колір виконує своє практичне завдання, але функціональне значення при цьому різне: сигнал, що забороняє рух, і підкреслення чуттєвості та чарівності жінки).

Барт стверджує, що значення слів пронизане ідеологією та стереотипами, а денотативні значення часто затьмарюються конотаціями. Денотації подаються як остаточне, чисте значення, слугуючи міфом, що претендує на повернення до сутності мови. Конотативні значення, з іншого боку, маскуються під денотативні, придушуються або навіть замінюються, намагаючись залишитися непоміченими сприймачем. Ці конотації є скоріше імпліцитними, ніж експліцитно названими, і їхня присутність у знаках коливається. Конотативні значення зберігаються доти, доки актуальною є ідеологія, що їх породила, і доки індивіди усвідомлюють цей контекст. Барт припускає, що сучасна культура побудована з цих конотацій, які утворюють прихований шар ідеологічних ілюзій.

Отже, ми можемо стверджувати, що значення знака є складним і багатошаровим явищем, яке залежить від контексту, культури та індивідуального сприйняття. Теорії Соссюра та Барта підкреслюють, що знак не існує сам по собі, а набуває значення завдяки своїм відношенням з іншими

знаками в системі. Крім того, значення знака може варіюватися від буквального (денотація) до символічного (конотація), що робить його використання в комунікації та культурі надзвичайно різноманітним і цікавим для дослідження.

Висновки до розділу 1

У цьому розділі ми розглянули теоретичні засади семіотики як науки про знаки та символіку. Семіотика є складною і багатогранною дисципліною, яка вивчає знаки та їхню роль у комунікації. Визначаючи знак як об'єкт або сутність, що слугує основною одиницею комунікації, ми підкреслили його значення та функцію в контексті культури.

Як наукове знання про знаки та знакові системи, семіотика зазнала значної еволюції від своїх витоків у філософських роздумах давніх греків до складних теорій сучасності. Основні положення засновані на доробках Чарльза Пірса, який розробив тріаду знаків: ікона, індекс і символ. Пірс підкреслив, що значення знака визначається його відносинами з об'єктом та інтерпретатором. Його робота заклала підвалини для розуміння динаміки знаків та їхніх функцій у комунікації. Фердинанд де Соссюр акцентував увагу на мові як системі знаків, де значення виникає із стосунків між ними, що стало підґрунтям для структурної лінгвістики та семіології. Ролан Барт же розширив семіотичний аналіз на культурні тексти та практики, стверджуючи, що смисл не фіксований, а конструюється читачем. Барт запровадив ідеї про «поліфонію» значень і «смерть автора», наголошуючи на активній ролі інтерпретатора у створенні значення. Таким чином, їх дослідницький вклад сформував підґрунтя для сучасного розуміння семіотики як науки про знаки та значення в різних контекстах.

Семіотичний підхід, як якісний інструмент, відіграє ключову роль у розкритті смислових шарів, присутніх у різних формах комунікації. Він дозволяє дослідникам розшифровувати символи, знаки та їхні конотації, тим самим розкриваючи культурні та контекстуальні значення, приховані в текстах і зображеннях. Завдяки застосуванню семіотики ми можемо досягти глибшого

розуміння повідомлень і символів, які формують наше сприйняття та здатність до інтерпретування. Цей підхід розширює наші можливості досліджувати багатогранну природу людської комунікації та складну мережу знаків і символів, що лежать в її основі.

Крім того, важливо визнати позицію семіотики в сфері культурологічних досліджень. Семіотика виступає як методологічна основа для аналізу метамов у різних наукових галузях, в тому числі в культурології. Цей методологічний підхід дозволяє глибше зрозуміти та систематично досліджувати структури і процеси, що відіграють важливу роль у формуванні культурних значень та феноменів. Семіотика культури пропонує інструменти для вивчення символічних систем, які визначають культурні коди і практики. Ця інтеграція семіотичного аналізу в наукове дослідження сприяє розширенню нашого розуміння потенційних застосувань культурних інструментів і їхнього впливу на суспільство. Таким чином, семіотика забезпечує більш глибокий і системний аналіз культурних процесів і явищ.

2 РОЗДІЛ

КОЛІР ЯК ЗАСІБ ПОБУДОВИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1 Характерні особливості та функції кольору

Розвиток колірних систем у різних галузях був тісно пов'язаний з основними тенденціями в культурі. У повсякденному житті та роботі кольори та їхні поєднання використовуються як символи, що позначають ідеї, і розроблено системи, засновані на цих символах. Хроматичні елементи культурної традиції слугують основоположними рамками, в яких окреслюється культурне явище. Ці рамки зберігаються навіть у періоди переходу і трансформації, викликаючи асоціації з культурним феноменом, незважаючи на його еволюцію. У сфері наукових досліджень відмінність між культурами щодо колірного спектра є темою, яка викликає значний інтерес науковців. Те, як культури виокремлюють свої колірні системи, а також встановлюють власні межі всередині цих систем, формальні зони колірного спектра, що визначаються термінологією світу природи, демонструють помітну схожість у різних культурах [38, р. 330]. Про це свідчить наявність у багатьох культурах багатого лексикону, що охоплює сім кольорів веселки, в тому числі чорний і білий. Умберто Еко у розмірковуючи про спосіб категоризації колірного спектра на прикладі культури народу Хануноо, висловив точку зору, досліджуючи основні кольорозначення в лексиці мови цієї культури. Так, вивчаючи культуру Хануноо, вчений визначив, що значущими кольорами для цієї культури стали чорний, білий, помаранчево-червоний і зелений колір, що відповідає бінарним опозиціям «світлий» - «темний» і «вологий або свіжий» та «сухий». У будь-якій системі, на думку Еко, одиниці представлені не самі по собі, а в опозиції одна до одної і стосовно інших одиниць культури. Різні способи, якими культури формують відповідний колірний континуум, категоризуючи та визначаючи основні кольори (хроматичні одиниці), базуються на певних принципах, значущих для культури, на основі яких будується культурна система змісту.

Згідно з фундаментальною працею Еко, людське суспільство здатне як до вербальної, так і до візуальної комунікації, використовуючи кольори як семіотичні пристрої для передавання ідеології та почуттів [14, р. 173]. Таким чином, кольори часто функціонують як семіотичні системи в культурі, сприяючи комунікації та самовираженню. Це дає змогу припустити, що кольори, які мають культурне значення, систематично вибудовуються в семіотичну систему, що кодує унікальний соціальний та історичний досвід суспільства. Отже, кольори слугують моделлю світоустрою і ставлення до нього. Зміни в цих колірних системах можна простежити як у часі, так і по відношенню до теперішнього моменту. Наприклад, в античні часи колірна система була репрезентована чотирма кольорами, які позначали чотири першоеlementи: чорний (вода), білий (повітря), червоний (вогонь) і жовтий (земля). Колірна структура стародавнього Китаю була заснована на системі космосу, яка моделює всесвіту (див. Таблиця 2.1). Ця система використовує п'ять основних кольорів: зелений (схід, Юпітер), червоний (південь, Марс), білий (захід, Сатурн), чорний (північ, Меркурій) і жовтий (центр, Земля) [38]. Можна навести багато інших прикладів, що підкреслюють різноманітність кольорових систем у різних культурах та історичних періодах. Крім того, ці колористичні системи можна розглядати як різновид міфології, що дає наочне уявлення про зв'язок між людиною і світом природи.

Таблиця 2.1

Символічна система кольору Стародавнього Китаю [39]

Колір	Пора року	Стихія, предмет	Сторона світу	Планета	Тварина символ
Зелений або синій	Весна	Дерево	Схід	Юпітер	Дракон
Червоний	Літо	Вогонь	Південь	Марс	Фенікс
Білий	Осінь	Метал	Захід	Сатурн	Тигр
Чорний	Зима	Вода	Північ	Меркурій	Черепаха і змія
Жовтий	Кінець літа	Земля	Центр	Земля	

Вже було продемонстровано, що кольори наділяються смислом у культурних контекстах, функціонуючи як моделююча система, що складається з

елементарних одиниць, які співвідносяться з іншими культурно значущими одиницями (концептами). Ці одиниці виявляються як універсальними, так і культурно-специфічними, що уможлиблює їх концептуалізацію як елементів семіотичної системи, тобто як знаків. Відповідно до традиційного підходу, запропонованого Ф. де Соссюром, знаки часто також розглядаються як двоїстість. Основоположна концепція у вивченні знаків, подвійна природа форми і значення є фундаментальним постулатом у вищезгаданому підході. У контексті китайської культури, наприклад, білий колір інтерпретується по-різному в залежності від його місця в різних семіотичних системах.

Функціональна динаміка бінарної природи кольору як знаку в межах системи, в якій він проявляє свої знакові функції та значення, комплексний аналіз його знакової природи має здійснюватися на основі його парадигматичних і синтагматичних зв'язків з іншими елементами даної системи. Ці елементи можуть мати найрізноманітнішу природу, охоплюючи різні форми. У контексті семіотики, зокрема семіотична модель Ч. Пірса, характеризує знакові відносини не як бінарні, а як тріадні [31]. У культурному контексті української традиції варто звернути увагу на практику прикрашання весільних обрядів червоними елементами, такими як червоні стрічки або рушники з червоною вишивкою. У українській культурі червоний колір асоціюється з любов'ю, щастям і добробутом, що робить його символом свята та радості. Згідно з моделлю Ч. Пірса, вершина В представлена об'єктом —рушником вишитим червоною ниткою, який, подібно до знака, викликає у свідомості людини певне значення (Додаток А). Цей знак Ч. Пірс називає знаком першого рівня. Таким чином, згідно з Ч. Пірсом, знаком першого рівня є «любов» або «щастя», представлене вершиною А. Вершина С, в свою чергу, позначає матеріальний об'єкт, у даному випадку поняття «пари молодят» або «щастя кохання». Звертаючись до поняття, запропонованого К. Пірсом, можна помітити, що колір, діючи як знак, дає змогу людям інтерпретувати світ крізь різні лінзи. Згідно з класифікацією Пірса, виокремлюються три типи знаків: ікони, індекси та символи. Безперечно, колір, виступаючи знаковим елементом, може бути інтерпретований у культурному

контексті крізь призму трьох основних типів знаків. Феномен широкого використання кольору як індексального знаку в різних культурах є об'єктом пильної уваги. Наприклад, використання червоного кольору як індексального знаку, що корелює зі сприйняттям крові, може сигналізувати про загрозу життю. Таким чином, колір може функціонувати як знаковий елемент і одиниця колірної семіотичної системи, яка, в свою чергу, є формою мовної комунікації. Різноманітність кольорових мов, таких як кольорова мова моди, весільних ритуалів, архаїчних міфологічних систем, є свідченням цього. Фактично, широкий спектр колірних систем являє собою континуум колірних мов, систематизованих на основі сукупності регулятивних принципів, законів і норм, що забезпечують ефективність мовної комунікації. Та ми припускаємо, що здатність розшифровувати, розуміти і використовувати будь-яку семіотичну систему залежить від глибокого оволодіння її базовим кодом, що є необхідною умовою успішної комунікації.

Переходячи до теорії кольору, зазначимо що її основи міцно вкорінені як у науковій, так і в мистецькій сферах, термін «теорія кольору» визначається як сукупність знань про властивості та застосування кольору. У сучасному дискурсі наукове вивчення кольору називають по-різному, зокрема «кольорознавство» та «колористика». Колориметрію можна вважати втіленням наукових знань про колір, тоді як кольорознавство визначають як систематичне вивчення кольору в контексті фізики та хімії, а також психології та фізіології. Колористика, навпаки, акцентує увагу на фундаментальних властивостях кольору, гармонізації кольорових наборів і механізмі впливу кольору на просторове сприйняття. Вона також охоплює формування, засоби та методи організації кольору в архітектурному середовищі та кінематографі.

Для того, щоб детально прояснити поняття кольору, нам необхідно звернутися до публікації 1961 року «Мистецтво кольору» Йоганнеса Іттена, швейцарського художника, теоретика мистецтва і педагога, який здобув світову популярність завдяки своєму курсу в школі Баухауз. Книга «Мистецтво кольору» складається з 22 розділів. Перший розділ представляє науковий підхід, в якому

Іттен розповідає про те, як кольори взаємодіють у фізичному світі та про генезу колірної гармонії. Наступні розділи переходять до практичного підходу, окреслюючи методологію застосування кольору до різних форм і способів, у який вони взаємодіють у композиції. На особливу увагу заслуговує колірне коло - розроблений Іттенем, інструмент, що полегшує визначення гармонійних колірних поєднань, є широко використовуваним у різних мистецьких та дизайнерських дисциплінах, включаючи живопис, дизайн, архітектуру та прикладне мистецтво, слугує комплексним представленням найпоширенішої системи кольорів у світі, ілюструючи їх взаємодію(Додаток В).

Коло Іттена поділяє всі кольори на активні та пасивні: Активні кольори визначаються як такі, що збуджують і стимулюють до дії, тоді як пасивні кольори асоціюються зі спокоєм. Активні відтінки зазвичай класифікуються як теплі кольори, включаючи червоний, помаранчевий і жовтий. На відміну від них, пасивні відтінки вважаються холодними кольорами, такими як синій, фіолетовий і зелений. [22, р. 34] Весь спектр кольорів можна класифікувати наступним чином. Базові, або першого порядку: червоний, синій і жовтий, другого порядку (див. Таблиця 2.2) : кольори, отримані шляхом змішування базових кольорів, наприклад, помаранчевий, зелений, фіолетовий. Третій порядок: кольори, отримані шляхом змішування кольорів другого порядку, наприклад, жовто-гарячий, смарагдовий, синьо-фіолетовий. Розташування кольорів на колі Іттена є таким, що при дотриманні простої схеми досягається гармонійне поєднання. Наприклад, при розташуванні схеми у вигляді трикутника, накладеного на коло, спостерігається найпростіша гармонія.

Таблиця 2.2

Кольорове коло Іттена [22, р. 35]

Категорія кольору	Колір	Склад (суміш кольорів)
Первинний	Червоний	
Первинний	Жовтий	
Первинний	Синій	
Вторинний	Помаранчевий	Червоний + Жовтий
Вторинний	Зелений	Жовтий + Синій
Вторинний	Фіолетовий	Синій + Червоний
Третинний	Червоно-помаранчевий	Червоний + Помаранчевий

Третинний	Жовтогарячий	Жовтий + Помаранчевий
Третинний	Жовто-зелений	Жовтий + Зелений
Третинний	Синьо-зелений	Синій + Зелений
Третинний	Синьо-фіолетовий	Синій + Фіолетовий
Третинний	Червоно-фіолетовий	Червоний + Фіолетовий

У своїй основоположній роботі Іттен також виділив сім фундаментальних категорій контрасту в галузі теорії кольору (див. Таблиця 2.3).

Таблиця 2.3

Категоризація контрастів за матеріалами книги
«Мистецтво кольору» (Додаток С) :

Контраст відтінку [22, р. 36-96.]	Йдеться просто про яскраві барви різноманітних тонів. Вони створюють більшість усіх інших контрастів. Максимальний рівень контрастності мають основні кольори, зі збільшенням домішок контрастність зменшується.
Контраст світла – темноти (Додаток С)	Максимальний рівень контрасту спостерігається між ахроматичним білим і чорним, а серед хроматичних тонів жовтий і фіолетовий становлять найконтрастнішу пару з погляду світлосилу, що можна пояснити взаємодією між їхньою спектральною потужністю та використовуваною моделлю кольоровості.
Холодний-теплий контраст	Терміни «теплий» і «холодний» часто використовуються для позначення варіацій відтінків. Наприклад, «теплий червоний» і «холодний зелений» слугують репрезентативними прикладами цієї відмінності у сприйнятті кольору. Взаємодія цих тональних контрастів допомагає створити ілюзію об'єму або перспективи, це явище відбувається тому, що теплі тони сприймаються як ближчі, а холодні - як більш віддалені.
Комплементарний контраст	Використання комплементарних кольорів, які знаходяться один навпроти одного на колірному колі.
Симультанний контраст	Концепція «одночасного контрасту» відноситься до явища, при якому наші очі сприймають один колір, одночасно виявляючи інший. За відсутності інших кольорів наша зорова система може синтезувати

	сприйнятий колір на основі наявної хроматичної інформації.
Контраст доповнення/розширення за площею колірних плям	Принцип контрасту стосується відносного просторового розподілу двох або більше кольорових ділянок, що демонструють різні рівні яскравості, інтенсивності та візуальної складності, які можуть також включати відмінності у відтінках. Коли додаткові кольори розташовані в безпосередній близькості один від одного, вони здаються особливо яскравими і такими, що запам'ятовуються. Згідно з основоположною працею Йоганнеса Іттена «Мистецтво кольору», оптимальне поєднання і пропорції додаткових кольорів є основою для досягнення балансу.
Контраст насиченості (Додаток D)	Стосується порівняння яскравих, насичених відтінків з приглушеними, тонованими відтінками. Додавання ахроматичного або додаткового кольору до чистого кольору призводить до зменшення насиченості. Використання контрасту в насиченості сприяє створенню гармонійної композиції та підкреслює основний елемент.

Необхідно також розібратися в тонкощах функцій колірної палітри в побудові візуальної композиції, за твердженням Іттена, застосування кольору у візуальній композиції виконує різноманітні функції, включаючи створення просторової глибини, створення настрою та атмосфери, передачу емоцій та виділення певних елементів. Використання кольору для створення просторової глибини: Властивості теплих і холодних кольорів мають здатність маніпулювати сприйняттям простору глядачем. Теплі кольори мають тенденцію висуватися вперед, створюючи відчуття близькості, тоді як холодні відступають, створюючи враження віддаленості. Ця функція кольору має важливе значення для створення ілюзії тривимірності на двовимірній поверхні та створенні настрою та атмосфери. Теорія Іттена стверджує, що кольорам притаманні психологічні та емоційні властивості [22, р.123]. Стратегічне використання кольорових комбінацій, особливо комплементарних кольорів, які, на його думку, мають протилежні значення, може ефективно передавати цілу низку емоцій. Важливим

аспектом теорії Іттена є вплив кольору, що встановлює прямий зв'язок між кольором та емоційним досвідом людини. Іттен підкреслював значення колірної гармонії для досягнення візуально привабливих і цілісних композицій (див. Таблиця 2.4), стверджуючи, що завдяки розумінню взаємозв'язків між кольорами на колірному колі художники можуть створювати збалансовані композиції, які виглядають природно та естетично. Концепція колірної гармонії Іттена виходить за рамки простої естетичної привабливості і охоплює створення відчуття візуального порядку та єдності.

Таблиця 2.4

Психо-емоційні асоціації кольору [23, р. 1-2] :

Червоний	Життєвість, пристрасть, гнів
Жовтий	Радість, інтелект, енергія
Синій	Спокій, смуток, духовність
Помаранчевий	Ентузіазм, креативність
Зелений	Природа, спокій, здоров'я
Фіолетовий	Розкіш, таємниця, меланхолія

Використовуючи колір візуальну мову важливим є аспект сприйняття оскільки колір не лише викликає емоційні реакції, але й впливає на когнітивні процеси, формуючи сприйняття об'єктів та їх значення в окремому контексті, активують асоціації та символіку, які варіюються залежно від культурних, соціальних та індивідуальних факторів. Це, в свою чергу, впливає на спосіб, яким інтерпретується інформація. Кількість колірних символів досить обмежена, найчастіше використовуються «основні кольори», до яких належать білий, чорний, червоний, синій, зелений, жовтий і фіолетовий. Однак цей список може змінюватися залежно від конкретної культури. Можна виокремити три основні типи колірної символіки: перший тип колірного символу, що характеризується багатозначністю і суперечливістю, виникає у відриві від інших кольорів і форм, тобто як колір сам по собі. Другий тип колірного символу являє собою колірне поєднання, що містить два або більше кольорів, утворюючи тим самим символічне ціле, значення якого не є сумою значень кольорів, що його складають

Третій тип, коли символізм кольору визначається його зв'язком із формою, що означає, що символічне представлення кольору не просто являє собою суму складових його частин, але, швидше, утворює ціле, образне.

Отже, підрозділ що ґрунтується на фундаментальних положеннях книги Йоганнеса Іттена «Мистецтво кольору», дозволив систематизувати та поглибити розуміння символічної семантики кольору та механіки його застосування, аналіз теоретичних засад Іттена, зокрема його концепції про суб'єктивне сприйняття кольору, гармонійні колірні сполучення та вплив кольору на емоційний стан, підтвердив вагомість його внеску у формування сучасної теорії кольору. Отримані результати демонструють, що сприйняття кольору не є довільним, а підпорядковується певним закономірностям, які можуть бути ефективно використані для досягнення конкретних художніх та комунікативних цілей.

2.2 Хроматичний код кіно: розшифрування візуальних символів

Наступний підрозділ дослідження присвячений огляду основних концепцій кінематографічного досвіду, а також його вплив на сприйняття реальності через кінематографічні прийоми, для цього ми звернулися до праць Жюльєна Дельоза «Кіно-1: Образ-рух» та «Кіно-2: Образ-час». Загалом, унікальність підходу Дельоза полягає в його розумінні філософії як «створення концептів» через «зіставлення» з різними галузями знання, включаючи мистецтво та кіно. Традиційна філософія часто віддає перевагу стабільним ідентичностям і категоріям, Дельоз перевертає цю ієрархію, стверджуючи, що відмінність є первинною, а ідентичності є її наслідками. Ця зміна перспективи вказує на те, що його аналіз кіно зосереджується на тому, як фільми генерують відмінність, а не просто представляють вже існуючі реальності.

Філософське розрізнення Дельозом віртуального як сфери потенційності та актуального як її прояву також має відношення до цієї дискусії. Наслідуючи Бергсона, Дельоз концептуалізує час як постійну взаємодію між віртуальним минулим та актуальним теперішнім, і це розрізнення має вирішальне значення

для розуміння його концепції «образу-часу». У цій концепції кіно взаємодіє з різними шарами часу, які виходять за межі лінійної прогресії. Потенціал кіно представляти або викликати ці віртуальні виміри часу, такі як пам'ять і потенційність, ґрунтується на уявленні про те, що минуле існує віртуально поряд із теперішнім. Щоб зрозуміти філософію Дельоза, важливо знати про ідеї кадру, плану, обрамлення та розкадровки, аналізуючи візуальні елементи кіно, Дельоз саме не зосереджується на кольорі як основному об'єкті дослідження, а розглядає фундаментальні компоненти кінематографічної композиції, а саме: кадр, план і монтаж. Кадр розглядається не просто як візуальна межа, а радше як елемент, що підлягає «прочитанню», таким чином розрізняючи внутрішній кадр (відносно замкнену просторову композицію) та позакадровий простір (що представляє продовження видимого або щось поза простором). Ця теоретична основа підкреслює динамічну взаємодію між візуальними елементами, зокрема кольором, та їхній активний внесок у розуміння і переживання глядачем кінематографічного світу та його часових вимірів. Кадр, як замкнута система, може бути повним (наприклад, коли незрозуміло, яка сцена є головною в кадрі) і порожнім (наприклад, фокусування на одному об'єкті або просто на чорному екрані). Якщо ми подивимося на те, як побудований кадр, то він може бути геометричним, фізичним і динамічним. З точки зору автора, кадр працює як оптична система, спрямовуючи увагу глядача на певну точку зору або певний кут кадрування, обраний режисером. Це створює враження, що рамка існує не просто так, адже вона показує іншу частину зображення, яку можна розглядати як «піднесену». Цікавими є також ідеї автора щодо позаякранного простору, це простір, який ми не бачимо і не чуємо, але це не означає, що його немає. Це можуть бути частини кадру, які продовжуються в більш широкому діапазоні подібних форм, або порожній простір навколо кадру, який може бути дуже тривожним. (за Дельозом, «Інше місце за межами гомогенного часу і простору») [12, р. 12-24].

План за думкою Дельоза визначається не лише тим, що він фіксує (персонажі, декорації), але й рухом самої камери, вона розглядається як аналог

форм руху і як форма механічної свідомості, що сприяє множинності часу в межах одного плану. Аналіз Дельозом монтажу у зв'язку з цілим (часом, що сприймається як відкритий) охоплює чотири окремі школи монтажу: американську (органічну), радянську (діалектичну), французьку довоєнну (кількісну) та німецьку експресіоністичну (інтенсивну). Ці школи вирізняються своїми унікальними концептуалізаціями тривалості та руху [12, р.24-25]. Крім того, Дельоз досліджує сприйняття образу, розмежовуючи його і суб'єктивний виміри, а також різні рівні (твердий - центральний привілейований образ, рідкий - центри, що утворюють середовище, газоподібний - всі образи, що взаємодіють без центру), тим самим розкриваючи образ-«рух». Поєднання об'єктивної та суб'єктивної площин створює у свідомості глядача «сприйняття», імітуючи спосіб бачення персонажа.

Ми стверджуємо, що існують потенційні теоретичні зв'язки між концепціями Дельоза «образ-рух» і «образ-час» та стратегічним використанням кольору в кіно, колір може функціонувати в різних категоріях образу, у сфері сприйняття зображення певні кольорові палітри (наприклад, підвищена насиченість для яскравості, певні відтінки для акцентування певних аспектів можуть визначати або посилювати сприйняття глядачем зображуваного світу) [13, р. 2-9]. Крім того, певні кольорові схеми, такі як аналогічні для гармонії або комплементарні для напруги, можуть бути пов'язані з концепцією сприйняття Дельоза як «твердого», «рідкого» або «газоподібного», таким чином відображаючи різний ступінь узгодженості та взаємодії всередині зображення. У контексті зображення-афекту застосування інтенсивних або контрастних кольорів може безпосередньо викликати почуття та емоції, що узгоджується з концепцією Дельоза про афект як явище, розташоване між сприйняттям і дією. У цьому сенсі колір можна концептуалізувати як візуальний «крупний план» емоцій, що оминає когнітивну обробку і безпосередньо впливає на чуттєвий досвід глядача. У контексті зображення дії колір може використовуватися для акцентування або символізації дій та їхніх наслідків. Наприклад, використання червоного кольору в зображеннях насильства посилює відчуття небезпеки та

агресії, тоді як контрастні відтінки можуть бути використані, щоб підкреслити динаміку між персонажами. У контексті ментальних образів застосування приглушених або спотворених кольорових палітр може символізувати внутрішні стани, спогади або мрії, відображаючи фрагментарну природу розуму.

Дельоз апелював до вищезгаданого Пірса, який стверджував саме, що колір (наприклад, червоний), якість (наприклад, твердий чи м'який) є насамперед «змогами». М'якість - це якість, яка сама по собі є позитивною, це означає динамічну взаємодію між роз'єднанням і єдністю, де якості-можливості можна розуміти як такі, що існують у стані віртуального поєднання, незалежно від будь-якого реального зв'язку [12, р. 95]. Тож необхідно розрізняти якості, як вони існують самі по собі, як їх виражають індивіди або їхні еквівалент, і ті самі якості, як вони актуалізуються в межах конкретного стану речей, у конкретній просторово-часовій області. Дельоз коротко згадує поняття «кольорового зображення», опосередковано визнаючи його важливість як окремого типу кінематографічного зображення. У своїх двох книгах про кіно Дельоз приписує «кольоровому зображенню» різні якості, використовуючи такі терміни як наприклад, «поглинаючий», це свідчить про потенційну еволюцію або багатогранне розуміння ролі кольору у приверненні уваги та особливого сприйняття. Крім того, колір може сприяти переходу від «зображення-руху» до «зображення-часу». Руйнування традиційних кольорових палітр, використання нетрадиційних поєднань кольорів або домінування окремих відтінків може відображати послаблення сенсомоторної комунікації та появу чисто оптичних відчуттів.

Колір, особливо через свою інтенсивність, насиченість та комбінації, може впливати на сприйняття глядачем часу у фільмі, узгоджуючись з ідеями Дельоза про «образ-час». Бліді кольори або сепія можуть викликати відчуття минулого або ностальгії, впливаючи на часовий досвід глядача та потенційно узгоджуючись з «образом-спогадом» або нашаруванням минулого та теперішнього. Використання яскравих, насичених кольорів може створювати відчуття безпосередності або підвищеної присутності, тоді як приглушені

кольори можуть наводити на думку про повільніший або більш споглядальний темп, потенційно відображаючи різні режими часового досвіду. Існує також зв'язок між кольором та сприйняттям простору у фільмі, колірні палітри можуть визначати різні середовища або світи у фільмі, концепція «кольорового образу» Дельоза з його «поглинаючою характеристикою» показує, як колір може домінувати та визначати візуальний простір фільму, потенційно пов'язуючись із «будь-якими-просторами», де колір може стати основною визначальною ознакою роз'єданого простору [12, р. 108]. Згідно з Дельозом, можна сказати що колір може «підкорити час», натякаючи на глибокий зв'язок між безпосереднім сенсорним переживанням кольору та суб'єктивним сприйняттям глядачем темпоральності у фільмі, потенційно пропонуючи прямий образ часу. Таким чином, колір є не лише просторовим елементом, але й відіграє значну роль у формуванні часового досвіду глядача у фільмі, потенційно узгоджуючись з концепцією «образу-часу» Дельоза та безпосереднім представленням часу.

Справжній образ-колір, що належить до «якого-завгодно-простору», проявляється в кількох основних формах: поверхневому кольорі, характерному для плоских зображень; атмосферному кольорі, який пронизує інші колірні елементи; і кольорі-русі, що передбачає перехід між відтінками [12, р. 111-114]. Припускається, що витoki цих форм можуть бути пов'язані з здатністю створювати віртуальні світи, ґрунтовані на умовності. Аналізуючи співвідношення кінематографа і живопису в контексті образу-кольору, наголошується, що кіно переважно використовує колір-рух, тоді як живопис повною мірою реалізував потенціал поверхневого й атмосферного кольору. Проте стверджується, що колір у кінематографі володіє специфічними характеристиками, відмінними від живопису, набуваючи інших сенсу і функції, зокрема, поглинаючого характеру. Ця властивість ілюструється формулою Жана-Люка Годара: «це не кров, а щось червоне», яку розглядають як вираження самої суті колоризму в кіно. На відміну від простого фарбування об'єкта, образ-колір у кінематографі не співвідноситься безпосередньо з конкретним предметом, а має здатність поглинати все в межах своєї досяжності, виступаючи

або як всеохопна потенція, або як загальна якість для абсолютно різних об'єктів (Додаток F).

В академічному дослідженні кінематографічного колоризму ми вважаємо за необхідне як приклад поставити творчість Мікеланджело Антоніоні, яка посідає особливе місце, характеризуючись новаторським використанням кольірних палітр (Додаток E). Антоніоні, визнаний майстром кольору в кіно, застосовує насичені й інтенсифіковані холодні тони з метою подолання їхньої природної поглинаючої здатності, що, утримують персонажів і трансформовані ситуації в просторі [13, р. 204]. У фільмах Антоніоні колір виступає як інструмент доведення простору до стану порожнечі, що стирає сліди поглинутого, центральним елементом кінематографічного пошуку Антоніоні стає порожній, безлюдний план. У таких роботах, як «Червона пустеля», «Забріскі-пойнт» і «Професія: репортер», «Фотозбільшення», Антоніоні прагне до зображення пустелі, що знаходить своє завершення в тревеллінгу порожнім простором кадру. Предметом кінематографа Антоніоні, таким чином, є досягнення нефігуративності через розповідь, по завершенні якої відбувається «затьмарення» обличчя та зникнення персонажів [13, р. 205]. Творчість Мікеланджело Антоніоні вирізняється особливим чином, де сенсомоторні ситуації поступаються місцем оптичним і звуковим, у яких колір набуває фундаментального значення, у його фільмах дія є практично невіддільною від рухомих елементів забарвлення що надає глибини та життєвості плоским візуальним рядам, розгортає цілий простір як у межах декорацій, так і поза їхніми межами, наділяючи світ певним образом та навколишньою атмосферою.

Хоча ефект зіставлення заповненого і порожнього простору відомий у кінематографі давно, Антоніоні надає цій ідеї масштабу, де колір виступає домінуючою силою, саме колір зводить простір до ступеня порожнечі, готуючи ґрунт для розгортання подій. При цьому простір не втрачає своєї потенційності, а, навпаки, набуває підвищеного ряду [12, р. 18]. У цьому контексті простежується як схожість, так і опозиція до ідей Інгмара Бергмана, якщо Бергман долав образ-дію, рухаючись до афективності крупного плану або

обличчя, протиставляючи його порожнечі, то в Антоніоні обличчя зникає одночасно з персонажем і дією. Афективною інстанцією стає «який-завгодно-простір», який Антоніоні також доводить до стану порожнечі. Таким чином, можна виокремити два стани «якого-завгодно-простору: розриву і порожнечі. Ці стани, що взаємно припускають один одного, можуть бути визначені як «до» і «після». При цьому «який завгодно простір» зберігає свою первісну природу: втрачає координати, являючи собою чисту потенційність, що демонструє лише чисті можливості та якості незалежно від їхньої актуалізації.

У контексті аналізу кольору в кінематографі Антоніоні, важливо зазначити, що кожна деталь досягає максимальної виразності, стаючи чистим описом світу, що витісняє саму ситуацію. Колір у його фільмах є не просто візуальним елементом, а скоріше мрією, що має високу абсорбуючу, майже поглинаючу функцію. На відміну від підходу Жана-Люка Годара, якого також можна назвати видатним колористом, Антоніоні використовує колір не стільки як окремий індивідуально-особливий жанр, що відображає образ [13, р. 186-187] скільки як невід'ємну частину світоопису, тісно пов'язану з емоційним і психологічним станом персонажів і просторів (Додаток G).

Антоніоні є прикладом двоїстої композиції, де його творчість часто інтерпретується через призму тем самотності та некоммунікбельності, характерних для сучасного світу. Однак, згідно з текстом, Антоніоні бачить рух життя через призму двох різних типів кроків: кроків тіла та кроків мозку. Він наголошує, що пізнання людини здатне до оновлення, у той час як мораль і почуття залишаються скутими застарілими цінностями. Важливо підкреслити, що Антоніоні не критикує сучасний світ як такий, а скоріше співіснування сучасного, розвиненого мозку і стомленого, зношеного тіла, схильного до неврозів. Це призводить до фундаментального дуалізму в його творчості, що відображає два аспекти способу-часу: кінематограф тіла, що несе тягар минулого і неврозів, і кінематограф мозку, що виявляє творчі можливості світу і його різнобарв'я, породжене новим простором-часом [13, р. 205]. Тіні, прогалини і кольори мають здатність створювати «які завгодно простори» - незв'язні або

спустошені. Усі елементи, що передують виникненню такого простору, тіні, білі плями, кольори, рух уперед, порожнеча, беруть участь у формуванні того, що можна визначити як «структурний фільм». Саме віра Антоніоні в кольори, у можливість їхнього творіння та оновлення будь-якого пізнання робить його великим колористом. Він не фокусується на некомунікабельності, а показує світ, сповнений чудових барв, тоді як тіла, що населяють його, можуть здаватися безбарвними й вульгарними, загрузлими в неврозах. Ця невідповідність лише підкреслює необхідність пильної уваги до тіла і його станів для вилучення нових відтінків фарб. Єдність творчості Антоніоні полягає в конфронтації персонажа з його втомою і минулим, даючи змогу кольору працювати з його потенційними можливостями [12, р. 114]. Режисер також використовує колір як симптом часу, взаємодіючи з варіаціями кольорів і монохромією для передавання хронологічних аспектів оповіді. Його підхід до кольору і простору демонструє «автономність камери», яка не слідує за персонажами, а працює з рекадруванням як функцією думки, висловлюючи логічні зв'язки між подіями (Додаток Н).

Тож, у підрозділі розглядається складна взаємодія між хроматичним кодом кінематографа та філософськими концепціями Жюльєн Дельоза, зокрема його теоріями «образу-руху» та «образу-часу». Аналіз демонструє, що колір у кінематографічному дискурсі не є лише естетичним елементом, а постає вагомим візуальним символом, здатним впливати на глядацьке сприйняття темпоральності, просторових характеристик та емоційного стану. З урахуванням дельозівських ідей щодо кадру, плану та монтажу, стає очевидним, що колір здатний функціонувати у різноманітних вимірах кінематографічного образу – від безпосереднього перцептивного сприйняття до викликання афективних реакцій та символізації внутрішніх ментальних станів персонажів. Особливу увагу приділено творчості Мікеланджело Антоніоні, чиє інноваційне застосування кольору ілюструє потенціал цього візуального засобу у створенні просторів, деконструйованих та позбавлених усталених координат. Підкреслюється, що Антоніоні не лише репрезентує дійсність, але й через насичені та інтенсифіковані кольори досліджує внутрішні переживання персонажів та можливості їхньої

трансформації. Таким чином, ми можемо стверджувати, що колір у кіно є невід'ємною складовою візуальної мови, що має значний вплив на глядацький досвід. Крізь призму філософської оптики Дельоза та мистецької майстерності Антоніоні виявляється, що стратегічне застосування хроматичного коду здатне не лише інтерпретувати існуючі реальності, але й конструювати нові, віртуальні виміри кінематографічного світу, підпорядковуючи плин часу та формуючи унікальне візуальне сприйняття.

Висновки до розділу 2

У даному розділі було проаналізовано природу кольору, його характерних особливостей та функцій у різних контекстах, а також його застосуванню в кінематографі, було розглянуто фундаментальні аспекти кольору, починаючи з його культурного значення та еволюції колірних систем. Було показано, як колір є не лише візуальним елементом, але й потужним семіотичним інструментом, що передає ідеї, емоції та відображає світогляд різних культур. Аналіз праць дослідників Анни Вежбицької та Умберто Еко підкреслив універсальні та культурно-специфічні аспекти категоризації кольору. Особливу увагу було приділено теорії кольору Йоганнеса Іттена, його колірному колу, класифікації кольорів, типам контрастів та функціям кольору у візуальній композиції. Було встановлено, що колір впливає на сприйняття простору, настроїв, емоції та когнітивні процеси, а його символізм може бути різноманітним залежно від контексту. Продемонстровано також, що використання широкої та складної теоретичної бази філософії кіно Жюльєн Дельоза сприяє глибшому розумінню візуальної мови кінематографа при аналізі кольорового коду кінематографа. Концепції Дельоза, зокрема «образ-рух», «образ-час», «кольоровий образ», слугують цінними інструментами для дослідження складної взаємодії між кольором, рухом, часом та афектом у кінематографічному досвіді, забезпечуючи таким чином особливий погляд, що виходить за межі традиційних семіотичних чи психоаналітичних методологій. Подальші дослідження на перетині

Дельозівської теорії кіно та аналізу кольору сприятимуть глибшому розумінню візуального та філософського вимірів кіно як виду мистецтва та потужного засобу формування сприйняття та емоцій.

РОЗДІЛ 3

УНІВАРСАЛЬНЕ ТА ОСОБИСТЕ БАЧЕННЯ КІНООПОВІДІ ВЕСА АНДЕРСОНА

3.1 Творчий шлях Веса Андерсона: формування стилю

Практична складова нашої дослідницької роботи передбачає вивчення особистості режисера, з особливим акцентом на його підхід до створення фільміві використання кольору. Веслі Уельс Андерсон (нар. 1 травня 1969) – американський кінорежисер (Додаток І), виріс у Х'юстоні, штат Техас, відвідував підготовчу середню школу Святого Джеймса, а потім переїхав до Остіна, де вступив до Техаського університету, який закінчив зі ступенем з філософії. Згодом він зняв короткометражний фільм «Пляшкова ракета», що був показаний на кінофестивалі «Санденс» у 1994 році. Хоча фільм отримав мінімальне визнання публіки, він привернув увагу продюсера Поллі Платт, що стало ключовим моментом, який згодом запустив кар'єру Андерсона [29].

Кінематографічний стиль Веса Андерсона можна охарактеризувати як пряму режисуру, що виділяє його як одного з найбільш відкритих режисерів у сучасному популярному кінематографі. Його естетика характеризується навмисною стилізацією, яка, попри зовнішню простоту, насправді є складною та багатошаровою. Фільми митця пропонують витончений досвід перегляду, подаючи інформацію у спосіб, який уникає прямої сенсорно-моторної схеми образу-дії [12, р. 9-10] на користь більш споглядальних, чистих оптичних та звукових ситуацій. Другий фільм Андерсона, «Академія Рашмор» (1998) – це ексцентрична комедія про своєрідне життя та романтичні пошуки старшокласника з Джейсоном Шварцманом, Біллом Мюрреєм та Олівією Вільямс у головних ролях. За роботу над «Академією Рашмор» Андерсон був удостоєний премії «Незалежний дух» 1999 року за найкращу режисуру, а Білл Мюррей отримав таку ж нагороду в категорії «Найкраща чоловіча роль другого плану» [10 ; 24 ; 40]. Відтоді фільм набув культового статусу, а в 2016 році його

було обрано для збереження в Національному реєстрі фільмів США. Фільм мав значний вплив на кар'єру Андерсона, призвівши до зростання визнання та утвердження його репутації як автора нетрадиційних авторських оповідань, заснованих на персонажах, з особливим візуальним стилем.

Ці ранні фільми почали досліджувати повторювані теми, як дисфункціональні сім'ї, травм дитинства та досвід вигнанців. Інтерес Андерсона до історій про дорослішання очевидний як у «Пляшковій ракеті», «Академії Рашмор», так і в подальших стрічках. Ця тематична послідовність сприяє загальній зв'язності фільмографії Андерсона і підтверджує уявлення про нього як про автора зі специфічними інтересами (див. Таблиця 3.1) . Фільми режисера вирізняються пронизуючим відчуттям симетрії, об'єкти часто розташовані точно в центрі кадру. Ця ретельна розмежованість слугує фокусною точкою, забезпечуючи візуально гармонійну композицію, яка є естетично приємною [10 ; 30]. Крім того, вона сприяє загальному відчуттю рівноваги, яке ще більше посилюється завдяки використанню Андерсоном сюрреалістичних елементів, що надає його фільмам фантастичних характеристик. Точне центрування камери, яке забезпечує досвідчений оператор Роберт Йоман, має вирішальне значення для підтримання цієї симетрії в кожному кадрі. Постійне використання симетрії як візуального мотиву є відмінною рисою, яка миттєво ідентифікує фільми Андерсона, створюючи особливу естетику. Ця стилістична схильність свідчить про прагнення до порядку і контролю в межах часто хаотичних наративів, спроможність бути засобом підкреслення штучності кінематографічної сфери. Цей акцент на кадрі як замкненій, геометрично організованій системі перегукується з тим, що Дельоз називає геометричною концепцією кадрування [12, р. 13], де композиція визначає та врівноважує елементи всередині нього.

Таблиця 3.1

Фільмографія Веса Андерсона за даними платформи

LetterBoxd (Додаток J) [25]:

Повнометражні фільми:	
1996	«Пляшкова ракета» (Bottle Rocket)
1998	«Академія Рашмор» (Rushmore)

2001	«Сімейка Таненбаум» (The Royal Tenenbaums)
2004	«Водний світ зі Стівом Зіссу» (The Life Aquatic with Steve Zissou)
2007	«Потяг до Дарджилінга. Відчайдушні мандрівники» (The Darjeeling Limited)
2009	«Незрівнянний містер Фокс» (Fantastic Mr. Fox)
2012	«Королівство повного місяця» (Moonrise Kingdom)
2014	«Готель «Гранд Будапешт»» (The Grand Budapest Hotel)
2018	«Острів собак» (Isle of Dogs)
2021	«Французький вісник» (The French Dispatch)
2023	«Астероїд Сіті» (Asteroid City)
2025	«Фінікійський план» (The Phoenician Scheme)
Короткометражні фільми:	
1994	«Пляшкова ракета» (Bottle Rocket)
2007	«Готель «Шевальє»» (Hotel Chevalier)
2012	«Квартет» (Cousin Ben Troop Screening with Jason Schwartzman) - частина антології «Нью-Йорк, я люблю тебе»
2023	Серія короткометражних фільмів на Netflix: —«Дивовижна історія Генрі Шугара» (The Wonderful Story of Henry Sugar) —«Лебідь» (The Swan) —«Пацюколов» (The Ratcatcher) —«Отрута» (Poison)

Андерсон часто використовує планіметричну композицію, що характеризується перпендикулярною орієнтацією камери відносно елементів сцени, в результаті чого кадри стають двовимірними. Персонажі часто зображуються рухомими по горизонталі або вертикалі відносно цих площин, створюючи візуальний ефект, що нагадує картину або театральну декорацію. Цей підхід наближається до того, що я ми вже зазначали, Дельоз називає «яким завгодно простором», де простір втрачає свої звичні координати та сенсорно-моторні зв'язки, стаючи потенціалізованим полем для вираження якостей та можливостей, а не просто ареною для дії [12, р. 108-111]. Такий підхід дає ефект «зловісної долини», де стилізоване обрамлення створює контраст з реалістичними діями персонажів.

Використання планіметричної композиції та постановки, що проводить паралелі з театральними постановками, сприяє високо структурованій і дещо штучній естетиці фільмів Андерсона, тим самим підкреслюючи їхній «кінематографічний» характер. Ця навмисна штучність може створювати у глядачів відчуття відстороненості, спонукаючи до більш аналітичного сприйняття оповіді. Це схоже з тим, що Дельоз описує як кризу образу-дії в кіно, де порушення сенсорно-моторного зв'язку змушує персонажа (і глядача) стати

скоріше «споглядальником», ніж діячем, спостерігаючи за ситуаціями, на які він не може безпосередньо реагувати [13, р. 1-3, 41]. Часто використовуються довгі кадри, що включають переходи камери, високошвидкісне панорамування часто використовується з кроком 90 градусів для збереження планіметричної композиції - техніка, що вимагає ретельної оркестровки екранних елементів. Використання довгих кадрів і навмисних рухів камери свідчить про високий рівень технічної майстерності та сприяє створенню особливого ритму і темпу його фільмів. Звртаючись до Дельоза, ми вже вказували що план не просто просторовим зрізом, а «мобільним зрізом тривалості», темпоральною перспективою [12, р. 18-20, 23-24]. Довгі кадри та рухи камери Андерсона конструюють ці темпоральні перспективи, надаючи руху автономності, навіть коли він залишається високо стилізованим. Ці навмисні рухи можуть звертати увагу на конкретні деталі або взаємозв'язки у сцені, керуючи поглядом глядача у контрольований спосіб.

Таким чином, проведений аналіз дозволяє охарактеризувати Веса Андерсона як режисера з особливим почерком, його кіномова характеризується прискіпливою увагою до деталей, зокрема використанням симетрії, планіметричної композиції, специфічної кольорової палітри та складного кадрування. Ці елементи створюють навмисно змальований карикатурний простір, який підкреслює конструйовану природу кіно та може викликати у глядача певну аналітичну дистанцію. Синтез візуальних та тематичних компонентів, від ранніх, до подальшої фільмографії, формує цілісний авторський всесвіт, що забезпечило Андерсону статус впізнаваних режисерів, чиї роботи викликають інтерес.

3.2 Виявлення та інтерпретація смислового наповнення кольорових мотивів у фільмах Андерсона.

Перейдемо до головного етапу нашого дослідження, фільмографії режисера. Іттен стверджував, що колір має як особистий, так і загальний вплив,

що знаходить відображення в стилізованому, але емоційно насиченому кінематографі Андерсона. Оскільки Іттен зосередився на суб'єктивних відчуттях та об'єктивному баченні, то ми стверджуємо, що колірні рішення Андерсона не є випадковими, а скоріше спрямовані на виклик певних емоційних і психологічних реакцій у глядачів, водночас слідуючи певним принципам. Як зазначалося раніше, Іттен визначив сім категорій колірного контрасту, розуміння цих контрастів має вирішальне значення для аналізу того, як Андерсон створює візуальний інтерес, підкреслює певні елементи та передає конкретні настрої у своїх фільмах. Кожен тип контрасту пропонує різний спосіб маніпулювання кольором з метою виразності, аналіз сцен Андерсона через цю призму дає змогу виявити конкретні техніки, які він використовує, і їхні передбачувані ефекти. Та акцентуємо, Андерсон рідко використовує лише один тип контрасту ізольовано. Його візуальний стиль полягає у складній взаємодії кількох контрастів одночасно. Наприклад, він може поєднувати контраст за кольором з контрастом за насиченістю та контрастом за площею, створюючи багатопланові візуальні композиції (див. Таблиця 3.2).

Таблиця 3.2

Характеристика Фільмів Андерсона за теорією контрастів Йоганнеса Іттена:

Тип Контрасту за Іттенем	Приклад на базі фільмографії Веса Андерсона
Контраст за кольором	Це один з найхарактерніших прийомів Андерсона, він часто використовує яскраві, чітко розмежовані кольори для створення своїх стилізованих світів. Червоні спортивні костюми у «Сімейці Тененбаум», яскраві уніформи у «Готель «Гранд Будапешт»».
Контраст світлого і темного	Хоча Андерсон часто надає перевагу плоскому освітленню, він використовує цей контраст для створення глибини або акцентування. Чорно-білі сцени у «Французькому віснику» та «Астероїд-Сіті», контраст між яскраво освітленими інтер'єрами та темними екстер'єрами або тінями. Створення об'єму у композиції за рахунок рівної яскравості різних кольорів, Іттен зазначав, що білий послаблює сусідні кольори, а чорний робить їх яскравішими[22, р. 36] – Андерсон використовує ці властивості у композиції кадру.
Контраст холодного і теплого	Часто створює емоційну атмосферу сцени; «Водне життя зі Стівом Зіссу» (холодні сині відтінки океану проти теплих червоних шапок та жовтих елементів), «Королівство повного місяця» (теплі жовті та зелені кольори літньої природи проти холодніших тонів форми скаутів), «Готель «Гранд Будапешт» (теплі рожеві та червоні інтер'єри готелю проти холодних синіх та сірих зовнішніх сцен або сцен з військовими).
Контраст доповняльних кольорів	Андерсон активно використовує цей контраст для створення візуально збалансованих та яскравих композицій. Червоні шапки команди Зіссу на фоні

	синього моря, жовтий намет на фоні фіолетових сутінків, використання змішаних тонів комплементарних кольорів для створення гармонійних переходів [22, р. 79].
Симультанний контраст	Режисер частіше прагне контролювати та уникати небажаних симультанних ефектів завдяки чіткості палітр. Однак, іноді цей ефект може додавати вібрації, нейтральні сірі або білі елементи на яскравому кольоровому фоні можуть ледь помітно набувати доповняльного відтінку. Сцена в червоному ліфті з персонажами у фіолетовому (Готель «Гранд Будапешт») створює напругу частково через симультанний ефект між недоповняльними, але близькими червоним та фіолетовим [5, р. 10-11].
Контраст за насиченістю	Андерсон майстерно використовує цей контраст, часто поєднуючи яскраві, насичені акценти (одяг, реквізит) з більш приглушеними, пастельними фонами, або навпаки нейтральне вбрання персонажів на тлі акцентних інтер'єрів («Сімейка Тененбаум»), насичені кольори уніформи готелю проти вицвілих тонів у пізніші періоди («Готель «Гранд Будапешт»).
Контраст за площею	Андерсон дуже уважний до композиції та розміщення кольорових елементів. Маленька червона шапка Стіва Зіссу на великому синьому тлі («Водне життя»), невелика яскрава деталь костюма чи об'єкт (рожева коробка з тістечками) на значно більшому фоні іншого кольору. Цей контраст дозволяє режисеру створювати візуальні акценти та керувати увагою глядача.

У кінематографі Веса Андерсона колір є одним із ключових елементів у реалізації наративу, і спільно з художником-постановником, Андерсон спочатку визначає загальну атмосферу, спільну для його фільмів, а потім моделює її відповідно до окремих нарративних послідовностей, визначаючи специфічну палітру для кожної [37, р. 8-10]. Наративи Андерсона часто характеризуються невизначеністю та загадковістю сюжетів, де персонажі не завжди чітко поділяються на протагоністів та антагоністів. Ця невизначеність передається і через колір. Хроматичний вибір, яскравість та калібрування відтінків сприяють побудові стилізованої естетики, що комунікує свідомо штучну нарративну площину. Режисер вважає, що кожен фільм потребує домінуючого кольору, який у поєднанні зі специфічною палітрою дозволяє ідентифікувати кожен історію як відмінну від інших [5, р. 9-10]. Використання одного або кількох кольорів у переважній манері монополізує «проективний передній план» глядача. Можна пояснити це на прикладі рожевого кольору в «Готелі «Гранд Будапешт», що якби використовувалися лише його відтінки, глядач перестав би його помічати. Тому додавання контрастних кольорів було необхідним, щоб виокремити домінуючий колір і зробити його більш помітним [27, р. 451]. Андерсон свідомозбільшує інтенсивність та насиченість основного кольору порівняно з

другорядними, щоб глядач міг створити миттєву асоціацію між кольором та фільмом, перетворюючи хроматичний сигнал на фактор диференціації наративів.

Дослідження сприйняття кольору в цілому сходяться на тому, що колір може впливати на настрій та викликати специфічні психологічні реакції [37, р. 10-13]. Ці сприйняття асимілюються людським розумом відповідно до образів-знаків, сформованих у колективній пам'яті та культурі [27, р. 450]. У роботах Веса Андерсона колір стає мовою для інтерпретації тем та почуттів персонажів і простору, який вони населяють. Насиченість, змішування кольорів, освітлення та температура створюють різні шари сприйняття та психологічні впливи, встановлюючи відносини між персонажами та просторовими контекстами. Андерсон балансує хроматичну вагу для створення відчуття стабільності або нестабільності середовища, поділяючи сцени на:

- Гармонійні, коли кольори у сцені схожі або близькі на колірному ~~ю~~ кольори костюмів та аксесуарів персонажів поєднуються з кольорами меблів та архітектури, візуальний результат є приємним, передаючи глядачеві відчуття безпеки.
- Відразливі ж сцени, де використання некомплементарних ~~ю~~ кольорів створюють різкий та тривожний контраст, викликаючи почуття напруги та дискомфорту. Наприклад, сцена в ліфті у «Готелі «Гранд Будапешт»: насичений червоний колір ліфта ніби поглинає персонажів, створюючи напругу, що відображається на обличчі Мадам Д., одягненої також у червоне. Консьєрж та лобі-бої у фіолетовому одязі створюють різкий контраст, підкреслюючи їхній дискомфорт [5, р. 10-11]. Навпаки, сцена з коробками солодошів «Мендль» є переважно монохромною, з пастельними рожевими та блакитними тонами, що створює гармонійну ситуацію близькості.

Колір також стає символом для представлення певної теми, характеристики чи емоції (див. Таблиця 3.3) Ця символічна функція кольору особливо важлива в ретельно продуманих світах Андерсона, де кожен елемент дизайну має смислове навантаження.

Інтерпретації кольору в контексті кінооповіді
Веса Андерсона (Додаток X).

Червоний	Значний патерн, де червоний асоціюється з чоловічими персонажами, які мають справу з минулою травмою, пригніченим гнівом, параноєю або проблемними стосунками з батьківськими фігурами (Чез Тененбаум, Стів Зіссу).
Жовтий	Часте використання жовтого для позначення молодості, оптимізму, миру, наївності або ностальгічної призми дитинства (Сем у «Королівстві повного місяця» ; деталі уніформи скаутів ; моменти щастя у «Незрівнянному містері Фоксі»).
Зелений	Зелений часто використовується для зображення природного середовища, наприклад, місць втечі або пригод (ліси в «Королівстві повного місяця», пейзажі в «Незрівнянному містері Фоксі», автобус «Грін Лайн» в «Сімейці Тененбаум»). Іноді приглушені або специфічні відтінки зеленого можуть викликати відчуття дискомфорту, загрози або штучності (інтер'єри, що створюють відчуття тривоги).
Рожевий	Цей колір символізує ідеалізовану ностальгію за минулою епохою, невинність (Агата, кондитерська Мендль) та певну жіночність. Водночас рожевий колір підкреслює штучність, крихкість і декоративність зображеного світу, його примарну казковість, але втрачену елегантність.
Фіолетовий	Асоціація фіолетового з персонажами, які прагнуть або втілюють певну елегантність чи статус, найпомітніше М. Густав у ГГБ.
Синій	Більш різноманітне використання синього, що позначає спокій/інтелект (Макс Фішер), вірність/дружбу , але також небезпеку/владу/холодність (Соціальна служба у «Королівстві повного місяця»), меланхолію («Водне життя зі Стівом Зіссу») або ізоляцію (Річі Тененбаум)

Колірні палітри режисера функціонують не ізольовано, а в тісному зв'язку з характерною для нього планіметричною композицією кадру. У цих центрованих та візуально плоских композиціях, вибір кольору або підсилює відчуття балансу, або створює навмисні точки візуального напруження чи асиметрії всередині рамки кадру. Ця планіметричність посилює графічну, живописну якість колірних полів, віддаляючи зображення від традиційного кінематографічного реалізму глибокого простору, це є ключовим компонентом ретельно деталізованої та гіперстилізованої мізансцени Андерсона, сприяє створенню відчуття «сконструйованого» та «повного» [27, р. 450], кожен елемент є частиною єдиної, продуманої хроматичної схеми. І інтеграція кольору персонажа в контрольоване середовище візуально натякає на обмеженість їхньої свободи дій. Персонажі, часто сильно кодовані певними кольорами, що можуть позначати фіксовані психологічні стани, вони існують у жорстко контрольованому штучному оточенні (симетрія, палітри), що підкреслює їхню підпорядкованість естетичній рамці поставленої режисером.

«Готель «Гранд Будапешт» (2014), колір тут виступає як, складна символічна мова, ключовий засіб розмежування часових пластів, визначення ідентичності персонажів та вираження центрального тематичного конфлікту. У цьому фільмі колір є структурною та емоційною логікою самої оповіді. Фільм вирізняється особливим використанням рожевого та фіолетового як центральних, визначальних кольорів, це призводить до створення більш піднесеної реальності. У цьому випадку Андерсон використовує колір як основний елемент, що впливає на образ, здійснюючи безпосередній вплив на глядача, уникаючи потреби наративного або дійового опосередкування, втілює якості, які не обов'язково сповнені конкретної дії. Пастельні рожеві та пурпурні тони, що переважають у сценах 1930-х років, не просто позначають епоху, а провокують специфічний афект - поєднання ностальгії та штучності, колір стає носієм «якості» притаманної цьому часу і його головному герою, М. Густаву (Додаток N), чий фіолетовий фрак є знаковим. Колір набуває рис пластичного матеріалу, що включає візуальні, кінетичні, ритмічні й тональні характеристики, які передують мовному оформленню, виступає первинним будівельним блоком, як інтенсивність, створюючи довербальне смислове поле, яке глядач зчитує інтуїтивно. Рожево-пурпурова гама 1930-х, помаранчево-коричнева палітра 1960-х і приглушені тони сьогодення не просто йдуть один за одним хронологічно, вони співіснують у структурі фільму, нагадуючи «пласти минулого» за Дельозом, які можуть бути нехронологічними і співіснуючим (Додаток L). Фільм стає дослідженням пам'яті та часу, де кожен часовий шар має свою унікальну візуальну та афективну текстуру, задану кольором. У цьому контексті можемо згадати «кристали часу». Кристал-образ у Дельоза це невиразне поєднання актуального і віртуального, теперішнього і минулого. Яскраві, насичені кольори це не просто минуле та сьогодення, а й їх віртуальний образ, який існує в пам'яті Зеро і в самому тексті фільму як ностальгійний конструкт. Глядач бачить в колірному кодуванні епохи сам час, його розщеплення на теперішнє сьогодення, що минає, і минуле, що зберігається. Зміна колірних палітр є не просто зміною епох, але й переходом між різними

станами часу, де минуле постійно присутнє в сьогоденні. Однак динаміка кольору проявляється в його здатності відокремлювати і з'єднувати частини кадру, створюючи «кадри в кадрах» та «сенси наповнені сенсами». Наприклад, пурпурова уніформа лобі-боїв створює візуальну риму з рожевим фасадом готелю, геометрично вписуючи персонажів у простір, водночас динамічно і символічно пов'язуючи їх із ним.

Андерсон своєю кольоротіпією послаблює сенсомоторний зв'язок, конструюючи суто оптичні та звукові ситуації, рожевий готель на тлі засніжених гір - це чисте візуальне видовище, яке викликає споглядання, а не дію (Додаток К). Похмурі та монохромні сцени з Джоуплінгом (Віллем Дефо), одягненим у чорне, створюють символіку занепокоєння та жорстокості, де колір сам по собі несе потужний афект. Дельоз вказує на використання кольору для створення «поглинаючих» просторів, подібно до того, як насичені колірні світи Андерсона поглинають персонажів, роблячи колір невід'ємною частиною їхнього стану і загалом середовища. Глядач невинно пересувається між цими нагальними та віртуальними образами, відображеними один в одному. Сам готель - це єдина точка, що зберігає час, змінення кольорів є не просто плином часу, це демонстрація того, як минуле втілене в сьогоденні, як різні пласти минулого співіснують, колірна схема стає темпоральною структурою, роблячи час видимим і відчутним. Колір також тісно пов'язаний із персонажами, визначаючи їхні образи та функції, пурпур Густава і Зеро символізує їхню приналежність до готелю та його цінностей, рожевий колір коробки «Мендль» і фартуха Агати пов'язує її з чистотою, мистецтвом і любов'ю. Чорний колір Джоуплінга та Дмитрія - знак загрози і безжальної сили, особливо в обрамленні з червоного (Додаток М). Червоний колір Мадам Д. - колір пристрасті, багатства, але й приреченості. Андерсон створює реальність, яка відкрито визнає свою «неправдивість», і колір саме, один із головних інструментів цієї «фальсифікації». Це не спроба обдурити глядача, а спосіб утвердити силу мистецтва створювати власні «істини», засновані на баченні, а не на відповідності реальності. Персонажі, такі як Густав, самі є носіями «штучного»,

вони створюють легенду навколо себе, їхні історії та манери перебільшені, театральні, колір підкреслює цю театральність та гру з реальністю. Контраст між яскравим, живим світом готелю і похмурою, монохромною реальністю, можна прочитати через призму боротьби із застиглими, мертвими формами монохромії.

Минуле з життя Андерсона, включно з розлученням його батьків та специфічною сімейною динамікою, часто віддзеркалює ситуації його персонажів, особливо у стрічці *«Сімейка Тененбаум» (2001)*. У цьому контексті колір стає основним компонентом його операторського стилю, втілюючи його конкретне розуміння навколишнього світу і соціальних конструкцій в ньому. Кольорове оформлення фільму утворює «різке зіставлення», поєднуючи насичені кольори з похмурими темами, маніпулюючи емоційною дистанцією і сприйняттям глядачів. Андерсон спрямовує колір на створення «іграшкового перфекціонізму», який іронічно вступає в протиріччя із зображеними недосконалими, невротичними героями та дисфункціональною сімейною динамікою. Ретельний контроль Андерсона функціонує як потужний засіб обрамлення, окремі кольори, що асоціюються з певними персонажами чи обстановкою, створюють та функціонують як окремі зони в кадрі. У фільмі ретельно продумані мізансцени використовують послідовні, кольорово-кодовані костюми як важливі візуальні маркери головних героїв, що відображають їхній психологічний стан. Червоний спортивний костюм «Адідас» Чеса Тененбаума, який він носив з юності до зрілого віку і передав своїм синам (Додаток О), функціонує як стійкий символ травми і незрілості, втраченого дитинства за яке тримається персонаж, та також тривоги через трагедію та втрату коханої дружини. Звертаючись знов до Дельоза, цей повторюваний хроматичний елемент можна сприймати як замикання персонажа в певній сенсорно-моторній схемі, пов'язаній з його минулою травмою і теперішніми тривогами, потенційно проявляючись як образ прихильності, що робить видимими такі якості, як викликаний травмою контроль та призупинену зрілість. Навмисна штучність і повторюваність цього вбрання протистоїть натуралістичному розвитку персонажа, фіксуючи Чеса в часовій петлі, візуально визначеній кольором. Так

само непохитна естетика Марго Тененбаум (Додаток Р), позначена насиченою підводкою для очей, чіткою зачіскою та вбранням, часто зіставляється з ретельно підібраним тлом, що підкреслює її психологічну замкненість. Кольорові палітри, що її оточують, сприяють формуванню сприйнятного образу чи мабуть радше «будь-якого простору» який визначений якостями та потенціалами, а не конкретними діями чи місцезнаходженням. Подібним чином діє і незмінний одяг Річі Тененбаума (пов'язка на голові, сонцезахисні окуляри), візуально пов'язуючи його теперішню стагнацію з колишньою ідентичністю видатного тенісного гравця.

Разом ці кольороцентричні обрамлення персонажів створюють відчуття штучної конструкції фільму, це узгоджується з теорією Дельоза про те, що кінематографічні компоненти утворюють систему, яка може бути насиченою або розрідженою. Художній стиль режисера вирізняється особливою візуальною щільністю, що характеризується переважанням насичених кольорів, які слугують для формування просторової динаміки та взаємодії між персонажами. Цей метод контрастує з органічною композицією популярного кіно яке орієнтоване на масового глядача, де наративний імпульс зумовлений монтажем та дією. У «Сімейці Тененбаум», оповідь про втрачене дитинство, де минулі досягнення (віртуальне) невпинно тиснуть на теперішнє життя (актуальне), мізансцена характеризується ретельним контролем і виразним використанням кольору, що узгоджується з смисловим навантаженням, з аналізом композиційних стилів, де сам кадр нав'язує чіткий візуальний і тематичний порядок [27, р. 451-453].

«Водне життя зі Стівом Зіссу» (2004) розповідає історію океанографа Стіва Зіссу (Білл Мюррей) та його команди після того, як його напарника Естебана з'їдає «акула-ягуар», Зіссу організовує експедицію, щоб знайти тварину і помститися. До його різношерстої команди входять чоловік, який може бути його сином, Нед Плімптон (Оуен Вілсон), вагітна журналістка (Кейт Бланшетт) і його дружина Елеонора (Анжеліка Г'юстон). Використана кольорова палітра відображає тематичний зміст фільму, використання приглушених синіх відтінків

і тонів сепії допомагає передати зневіру, самотність і тужливі спогади Зіссу про минуле. (Додаток Q). Використання червоних шапок у цьому контексті є не лише відсиланням до Жака Кусто, але й слугує маркером-символом меланхолії та незрілості, яку демонструють персонажі. Яскраві, насичені відтінки уявних морських істот і конкретних локацій створюють відчуття фантазії та ірреальності у світі Зіссу. Використання палітри пастельних і приглушених тонів, доповнених яскравими акцентами, надає фільму вінтажної естетики, що нагадує сноведіння, і тим самим викликає почуття дежавю. Це враження підсилюється дизайном корабля Белафонте, який розділений на різні приміщення контрастних кольорів (майстерня, бібліотека, кухня, сауна). У відповідності до теорії Іттена та культурно-орієнтованого сприйняття, можна побачити що кольори Андерсона мають чітке емоційне та символічне навантаження (Додаток R). Червоний колір капелюхів групи - це колір активності, пристрасті, небезпеки. Синій і блакитний, кольори пасивності, лояльності, меланхолії та інтроверсії, які відповідають характеру Зізу та атмосфері його місії [22, р. 130-135]. Жовтий колір підводного човна - це колір знання, світла, але він також може символізувати зраду або сумнів. Теорія Іттена стверджує кореляцію між основними кольорами та формами, як показано у фундаментальній праці «Мистецтво кольору» [22, р. 120-123], червоний колір асоціюється з квадратом (матерія, гравітація), жовтий - з трикутником (думка, агресія), а синій - з колом (розум, рух). Хоча Андерсон не дотримується цього принципу буквально, його вивірені, часто симетричні композиції породжують міцний зв'язок між кольором і формою. Інтер'єр корабля характеризується наявністю статичних, прямокутних площин, які часто пофарбовані у стабільні, холодні відтінки, на противагу цьому, динамічні, яскраві елементи, такі як червоні деталі та жовті корпуси, зображені у простішій, більш акцентованій манері. Андерсон майстерно використовує колір у кадрі, створюючи з хроматичних форм геометричні композиції, переважно симетричні за формою. У цих композиціях колір використовується для визначення меж і внутрішнього поділу системи. Простір за межами кадру також асоціюється з кольором, тим самим натякаючи на стани, які не представлені безпосередньо.

Андерсон використовує рими, кольорові контрасти, щоб пов'язати рух зображення, таким чином створюючи імпліцитний образ часу через використання мінливих кольорових систем.

«*Астероїд-Сімі*» (2023), події розгортаються у 1955 році у вигаданому пустельному місті на південному заході США під час з'їзду астрономів. Подія переривається появою позаземної істоти, що призводить до запровадження карантину та глибоких роздумів про буття серед різноманітних персонажів, які зібралися в місті. Серед них - нещодавно овдовілий військовий фотограф з дітьми, відома акторка, обдаровані діти та їх батьки, військові та вчені. Оповідь розгортається на тлі чорно-білої телевізійної програми, яка детально розповідає про історію створення п'єси «Місто астероїдів» та її автора. Сцени фільму характеризуються використанням насичених, пастельних і теплих тонів головним чином це відображає цитата до декорацій п'єси від її автора Конрада Ерпа: «Головному електрику, світло пустельного сонця не тепле і не холодне, та завжди чисте і передусім, безжальне» [4, 3:18 - 3:27]. Переважають відтінки бірюзового, помаранчевого, пісочно-жовтого та пустельного рожевого (Додаток S). Ця палітра створює відчуття штучності, стилізації під листівки 1950-х років, підкреслюючи театральність і нереальність того, що відбувається. Використовуються яскраві, чисті кольори, створюючи контраст колірних зіставлень [22, р. 36], що надає сценам енергійності та жвавості, теплі відтінки, як-от помаранчевий і жовтий, домінують у пейзажах пустелі, створюючи відчуття тепла та деякої тихої ізоляції, що мучить. Психологічно, теплі кольори викликають збудження й активність [11, р. 106], що контрастує зі статичністю деяких сцен і внутрішньою розгубленістю персонажів (Додаток T). Чорно-білі сцени використовують контраст світлого і темного у його максимальному вираженні. Відсутність кольору створює відчуття документальності, відстороненості та інтелектуальності, підкреслюючи мета-нарративну природу цих сегментів (Додаток U). Чорно-біла гама асоціюється з минулим, з архівами, що відповідає розповіді про створення п'єси, і як зазначає Іттен, ахроматичні кольори створюють ефект категоричності, абстрактності [22, р. 46-53].

Сцени в «Астероїд-Сіті» вирізняються багатою та виразною кольоровою палітрою, що підкреслює їхню штучну природу. Цей процес породив світ, діораму з ефектом занурення, це символізує ідеалізовану, але поверхневу перспективу американських 1950-х років, відображає штучність ситуацій, в яких опиняються персонажі [9, р. 112]. Перехід між кольоровими та чорно-білими сценами є сильним візуальним та смисловим контрастом. Кольорові сцени занурюють глядача у стилізований простір, забарвлений емоціями, тоді як чорно-білі сцени пропонують більш аналітичний, відсторонений погляд на творчий процес та його творців, при цьому чорно-білі сцени видаються живішими. Використання контрастів підсилює подвійність фільму і призводить до створення історії в історії, а повторюваний бірюзовий колір в декораціях прочитується як порядок, контроль, навіть певна холодність і відстороненість, характерні для цього штучного простору [9, р. 81]. Жовтий колір несвідомо асоціюється зі світлом і знанням, але іноді також зі страхом і застереженням. Багато персонажів (військові, науковці, молоді астрономи) носять уніформу певних кольорів (варіації бірюзового, пісочного, сірого), що підкреслює їхню приналежність до групи, їхню функцію в заданій структурі міста і стирає індивідуальність. Персонажа Мідж Кемпбелл (Скарлетт Йоханссон), часто можна побачити в елегантному, але стриманому, часто темному вбранні (наприклад, у чорній сукні). Чорний колір може символізувати таємницю, траур (як у Огті Стінбека), елегантність, небезпеку та відчуження [11, р. 124]. У костюмах дітей та деяких ексцентричних персонажів використовуються яскравіші акценти, які підкреслюють та виділяють їхню енергійність, наївність [9, р. 14, 42].

Фільм Веса Андерсона *«Незрівнянний містер Фокс» (2009)*, знятий у техніці лялькової анімації вирізняється тим, що дає режисерові та художнику-постановнику повний контроль над кожним елементом кадру. Це контрастує з ігровими фільмами, де колір подекуди все ж залежить від природного освітлення та локації. Таким чином, є можливість створити єдину, стилізовану палітру і точно узгодити колірні співвідношення з концепцією. В контексті мультиплікації

лялькова анімація працює зі справжніми, натуральними матеріалами. Колір взаємодіє з фактурою хутра, тканини, дерева, збагачуючи візуальне сприйняття. Колір знаходиться не просто на поверхні як в звичних варіаціях сучасної анімації, він «живе» в матеріалі, надаючи йому щільності та виразності.

Перше візуальне враження від фільму характеризується домінуючою кольоровою палітрою, що складається з землисто-помаранчевих, глибоких коричневих, золотисто-жовтих і червоних кольорів (Додаток W) . Ця обмежена палітра, що нагадує осінні листя, виконує кілька функцій. З технічної точки зору, обмежений спектр сприяє візуальній цілісності, об'єднуючи елементи стоп-моушн і підкреслюючи відчуття ручної роботи та органічності. Спочатку режисер розглядав ще більш приглушену палітру грязьових кольорів, перш ніж зупинити свій вибір на цих більш насичених осінніх тонах. Кольорокорекція значно підвищує насиченість, така інтенсивність акцентує теплоту, яку створюють обрані відтінки [20, р. 249]. Часте використання теплого освітлення, що імітує «золоту годину», ще більше підсилює це, а сцени занурені в жовтих і помаранчевих тонах, навіть якщо зображені не в осінній період, створюють послідовну ностальгічну атмосферу. Нейтральні кольори, такі як сірий і білий, використовуються стратегічно, щоб збалансувати домінуюче тепло і не дати адаптації сприйняття нейтралізувати запланований ефект. Холодніші кольори, такі як синій і сірий, використовуються стримано, але ефективно для позначення певних настроїв або середовищ, таких як нічні сцени, напружені моменти (Додаток V). Колір у фільмі функціонує не лише з естетичної точки зору, а й семіотично, передаючи настрій, тему та інформацію про персонажів. Переважна теплота помаранчевих, жовтих і коричневих, кольорів насамперед викликає почуття, пов'язані з природою, сільською місцевістю, родиною та ностальгією, ці відтінки можна розглядати як «кольори пам'яті» [20, р. 394], що використовують колективні асоціації з для створення певного емоційного тону. Однак Андерсон іноді підриває типові кольорові асоціації, хоча тепла палітра часто викликає відчуття затишку, ті самі помаранчеві та жовті кольори можуть інкапсулювати спустошеність або напругу в різних контекстах,

демонструючи контекстуальну залежність кольору. Використання холодних синіх кольорів у певних нічних сценах чи протистояннях створює відчуття лиходійства чи зловісності, контрастуючи з переважаючим теплом. Ця маніпуляція узгоджується з ідеєю, що колір глибоко впливає на те, як глядачі думають і відчують, часто визначаючи емоційну реакцію незалежно від свідомого рішення [20, р. 176, 262-272]. Стратегічне використання контрастних відтінків, таких як мінімальні плями зеленого або синього на тлі домінуючого помаранчевого, слугує для виділення певних елементів, балансування композиції.

Застосовуючи концепцію Дельоза, дуже стилізований і контрольований кольоровий світ «Незрівнянного містера Фокса» знову звертається до чистої оптики. Домінуюча, навмисно створена палітра відриває зображення від простої репрезентації реальності, створюючи образи, які бачать, але безпосередньо не провокують реакції [13, р. 5-6]. Глядачеві пропонується взаємодіяти з твором у споглядальний та естетичний спосіб, а не просто слідувати наративу, що базується на дії. Сам містер Фокс зображений у теплому жовтогарячому кольорі, що візуально пов'язує його із земним довкіллям, а також символізує притаманне йому тепло, його вогняну, пустотливу сутність. Більшість персонажів одягнені в земляні тони, що інтегрує їх у загальну гаму. Ключовим прикладом кольору в дизайні персонажів є Крістофферсон, який постійно носить блакитний колір. У світі, де домінують коричневі, помаранчеві та жовті кольори, його блакитне вбрання одразу виділяє його як аутсайдера, візуально підкреслюючи його відмінність від сім'ї Фоксів та їхнього оточення. Це створює вагомий «контраст відтінків» [20, р. 263], привертаючи увагу глядача і підкреслюючи його наративну роль як людини, що стоїть окремо. Так само сірі, нейтральні тони, що асоціюються зі світом людей, слугують для того, щоб відрізнити людську сферу від яскравого, хоч і складного, світу тварин. Костюм Щура, що своїми червоними смугами нагадує іншу, більш загрозливу естетику, та знов використовує колір для обрамлення характеру персонажа.

Майстерність Андерсона у володінні візуальною мовою проявляється у його здатності підпорядковувати всі елементи в рамках кадру спільному естетичному баченню. У цій ретельно розробленій кольоровій гамі особливе місце посідає жовтий колір, який, ми стверджуємо, є найбільш поширеним і значущим. Жовтий є найбільш повторюваним та сенсонаповненим, працюючи своєрідним візуальним підписом режисера, наскрізно демонструючи світлий смуток усіх андерсонівських кінооповідей. Він тісно пов'язаний з темами ностальгії, дитинства та ідеалізованих моментів минулого. Інтенсивність і специфічність використання жовтого кольору для позначення цих тем можна розглядати як метакоментар до феномену ностальгії. Використовуючи жовті палітри для створення зображень, що нагадують застарілі знімки, Андерсон не лише викликає почуття ностальгії, але й ніби коментує природу самих спогадів - їхню конструкцію, вибірковість і потенційну ненадійність. Навмисне і «перформативне» використання кольору, його очевидна штучність і контрастність створюють те, що можна назвати «естетичною дистанцією». Ця дистанція заважає глядачеві емоційно зануритися в оповідь і робить його більш свідомим спостерігачем кінотехніки. Жовтий колір, як ключовий компонент цих перформативних палітр, той самий жовтий підводний човен у «Водному житті», безпосередньо сприяє цьому ефекту відсторонення. Ця дистанція, не просто побічний ефект стилю, а спосіб комунікації. Вона переводить глядача з позиції пасивного споживача емоцій у позицію активного аналітика, який усвідомлює статус фільму як артефакту і розмірковує над виборами режисера.

Зрештою, стилізоване, контрольоване використання кольору неодноразово підтверджує усвідомлення глядачами сконструйованості фільму і видимої руки автора. Цей навмисний прийом, в якому колір відіграє першочергову роль, дослідження складних процесів породження смислу та афекту через свідомо визнане відчуття неправди. Роблячи конструкцію фільму видимою, на протигагу «невидимому стилю» сучасного масового кінематографу, Андерсон залучає глядача до аналізу та інтерпретування, кидаючи виклик традиційним уявленням

про кінематографічне занурення та реалізм, не жертвуючи при цьому здатністю створювати емоційний вплив на глядача.

Висновки до розділу 3

У цьому розділі нами було здійснено комплексний аналіз універсального та особистого бачення кінооповіді Веса Андерсона, зосереджуючись на формуванні його унікального режисерського стилю та, зокрема, на сенсонаповненні кольорових мотивів у його фільмографії. Простежено творчий шлях режисера, відзначивши ключові етапи його становлення, починаючи з ранніх робіт. Аналіз виявив послідовний розвиток характерних рис його кіномови. Було встановлено, що ці візуальні та наративні компоненти формують цілісний авторський почерк, який послідовно досліджує особисті та складні теми. Основний фокус дослідження був спрямований на виявлення та інтерпретацію ролі кольору в фільмах Андерсона. Було доведено, що колір у його роботах виходить за межі суто декоративної функції, стаючи фундаментальною складовою наративу, структури та емоційного впливу.

Загалом, розділ доводить, що Вес Андерсон є режисером-автором, чия кінематографічна мова характеризується високим ступенем контролю та стилізації, де колір виступає одним із ключових інструментів побудови унікальних візуальних площин, передачі складних емоційних станів та тематичних ідей. Його робота з кольором є невід'ємною частиною його авторського бачення, що сприяє як миттєвій впізнаваності його фільмів, так і глибині їхнього аналітичного та афективного потенціалу.

РОЗДІЛ 4 АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ: KinoClub

4.1 Підготовка та розробка медіа-платформи

Кінематограф, будучи складним та багатограним видом мистецтва, потребує не лише споглядального сприйняття, але й глибокого аналізу та осмислення. Розвиток цифрових технологій та зростання доступності кіно-контенту зумовлюють потребу в платформах, що сприяють формуванню критичного мислення, цей проєкт «КіноКлуб», покликаний стати осередком інтелектуальної взаємодії для широкого кола осіб зацікавлених у кіно. Платформа ставить за мету створення інтерактивного середовища, де кінолюбители, кінокритики, культурологи та інші зацікавлені особи можуть обмінюватися думками, аналізувати кінотвори, досліджувати їх художню цінність та культурну значущість, сприяючи тим самим глибшому розумінню кінематографу як явища культури та мистецтва. Даний проєкт постає як інструмент для стимулювання інтелектуального діалогу, поширення кінознавчих знань та підвищення рівня кінокультурної грамотності серед широкої аудиторії.

Проблематика полягає попри популярність кіно в тому, що українське онлайн-середовище характеризується фрагментарністю та відсутністю організованого контенту, орієнтованого саме на людей зацікавлених у кіно як формі мистецького самовираження, а не лише як формі розваги. Існуючі платформи здебільшого апелюють до широкої аудиторії, надаючи рецензії та рейтинги, не приділяючи достатньої уваги складним елементам кіномови, історії та теорії кінематографа, а також культурному контексту, що його супроводжує. Крім того, існує небагато платформ, які б сприяли змістовній взаємодії між різноманітними групами учасників, включно з професіоналами у цій галузі, ентузіастами та широкою публікою. Така взаємодія могла б слугувати каталізатором для обміну ідеями та формування колективного розуміння кінематографічного мистецтва. Отже, брак платформ для співпраці перешкоджає

розвитку потужного кінематографічного дискурсу в Україні та заважає розвитку навичок критичного мислення серед глядачів.

Контент-стратегія кіно-клубу охоплюватиме різноманітні формати, зокрема , перегляди кінокартин, рецензії, аналітичні статті, дискусії, відеоесеї, інтерв'ю та освітні ресурси. Платформа заохочуватиме як користувацький, так і експертний контент (див.Таблиця 4.1). Включення мультимедійного контенту, зокрема відеооглядів, аналітики та інтерв'ю, підвищить динамічність і привабливість платформи, задовольняючи широкий спектр уподобань користувачів щодо стилів навчання та взаємодії, забезпечуючи таким чином статус «КіноКлуб» як всеосяжного і цікавого ресурсу для кіноманів.

Таблиця 4.1

Перелік доходів та витрат платформи «КіноКлуб»

Доходи: 1.Преміум-підписка: Доступ до ексклюзивного контенту, участі в закритих клубах, відсутність реклами. 2.Продаж онлайн-курсів: Майстер-класи від кінокритиків, курси та статті з кіноаналізу. 3.Партнерські програми: Співпраця з онлайн-кінотеатрами, книгарнями та іншими компаніями. 4.Реклама: Розміщення реклами від кінокомпаній, фестивалів та пов'язаних з кіно брендів.	Витрати: 1.Розробка та підтримка платформи 2.Контент-маркетинг(створення статей, відео, подкастів) 3.Маркетинг та реклама. 4.Оплата експертам за проведення майстеркласів та написання аналізів 5.Хостинг та доменне ім'я
--	--

SMART мета проєкту являє собою створення та підтримку довгострокової функціональної онлайн-платформи «КіноКлуб». Платформа слугуватиме віртуальною спільнотою для зареєстрованих користувачів, серед яких будуть кінолюбители, критики, культурні експерти та інші зацікавлені сторони. Очікується, що щомісяця на платформі поширюватиметься ряд якісних матеріалів у різних формах, таких як самі фільми, статті, рецензії, інтерв'ю та теоретичні матеріали, а також організовуватимуться тематичні заходи. Основна мета цієї ініціативи - сприяти розвитку кіноосвіти та критичного мислення в україномовній спільноті, що сприятиме глибшому розумінню та залученню до кіномедіа.

Завдання проєкту:

1. Розробка технічного завдання та створення веб-сайту платформи «КіноКлуб».
2. Розробка контент-плану та залучення авторів (кінокритиків, культурологів, кінознавців).
3. Створення первинного контенту для наповнення бібліотеки платформи.
4. Організація онлайн-кінопоказів з подальшим обговоренням.
5. Модерація форуму та коментарів на платформі.
6. Просування платформи серед цільових аудиторій (соціальні мережі, тематичні спільноти, співпраця з культурними інституціями, вагомими медіа-платформами).
7. Залучення експертів для проведення онлайн-лекцій та курсів.
8. Розробка системи модерації користувацького контенту.
9. Збір відгуків користувачів та внесення корективів у роботу платформи.
10. Забезпечення стабільної роботи та технічної підтримки платформи.

Цільова аудиторія проєкту представлена в вигляді таблиці, аналізуючи потреби потенційного користувача (див Таблиця 4.2).

Таблиця 4.2

Аналіз цільової аудиторії

Цільова група	Потреби	Мотивація до участі, та зацікавлення
Кінолюбители. Користувачі онлайн-платформ (Takflix, Kyivstar TV, Megogo, SweetTV, Netflix)	Відкриття нових та класичних фільмів, участь в обговореннях з однодумцями, дізнання більше про історію та контекст кіно, доступ до ексклюзивного контенту.	Українські кінофестивалі та онлайн-платформи для стримінгу вже обслуговують цю аудиторію, що свідчить про наявний попит на український кінематографічний контент. «КіноКлуб» може скористатися цією існуючою спільнотою, пропонуючи простір для глибшого залучення та аналізу.
Професійні кінокритики та журналісти, що спеціалізуються на кіно. Автори українських медіа (онлайн та друкованих) та автори кінооглядів для веб-сайтів та блогів.	Доступ до платформи для публікації глибоких аналізів та критики, участь у наукових дискусіях, налагодження зв'язків з іншими критиками та науковцями, внесок у дискурс про кіно.	Платформа стане корисною для їх роботи, можливостей для рецензування та інтелектуального обміну.

Науковці в галузі культурології	Використання кіно як першоджерела для культурного аналізу, дослідження контекстів кіно, участь у міждисциплінарних дискусіях.	Доступ до курованої колекції фільмів, інструментів для аналізу, платформи для обміну результатами досліджень.
Студенти кінознавчих, культурологічних та гуманітарних спеціальностей. Аудіовізуальних мистецтв, кіно- і телережисури, кінооператорства, кінознавства, театрознавства, культурології, журналістики, філології, історії, соціології, психології.	Історія кіно, теорія кіно, кінокритика, кіновиробництво, українська національна ідентичність у кіно, сучасний український кінематограф, документальне кіно.	Необхідність ресурсів для написання наукових робіт, платформи для дискусій та співпраці з однокурсниками та, можливість для залучення до українського кіно поза межами навчальної програми.
Кінематографісти-початківці: Сценаристи, режисери, оператори, актори, які шукають спільноту та майданчик для обговорення свого досвіду та ідей.	Отримання фідбеку на свою роботу та ідеї, можливість знайти однодумців та потенційних партнерів для сумісних ініціатив, отримання доступу до навчальних матеріалів, ознайомлення з індустрією зсередини та спілкування з досвідченими колегами.	Можливість представлення проєкту широкій аудиторії. Отримання конструктивної критики, розвиток професійних навичок. Реалізація творчих ідей, співпраця.

Для реалізації даного проєкту було обрано каскадну модель управління проєктами, яку також називають моделлю Waterfall. Ця модель передбачає послідовне виконання завдань, де кожен етап повинен бути повністю завершений і протестований перед переходом до наступного етапу [3, с. 35]. Навідміну від ітеративних та гнучких підходів, таких як Agile, каскадна модель характеризується жорсткою структурою та послідовністю виконання робіт. (див. Таблиця 4.3) Робочий план виконання проєкту продемонстрований у вигляді діаграми Ганта, зазначено 6 фаз, та 16 поточних завдань (Додаток Y).

Таблиця 4.3

План проєкту GanttPRO [17]:

Планування та вибір платформи	— Детальне планування проєкту — Дослідження онлайн-платформ — Оцінка та вибір платформи	03.03.2025 – 10.03.2025
Налаштування платформи	— Реєстрація доменного імені та налаштування хостингу — Встановлення та базове налаштування платформи — UI/UX дизайн та кастомізація — Інтеграція ключових функцій (форуми, профілі,  контентом, події)	19.03.2025 – 15.04.2025
Створення контенту та наповнення	— Розробка початкової контент-стратегії — Створення основного контенту (огляди, статті, теми  дискусій)	22.04.2025 – 19.05.2025

	—— Заповнення початкових профілів користувачів (адміністратори/модератори)	
Тестування та зворотний зв'язок	—— Внутрішнє тестування та виправлення помилок —— Бета-тестування з невеликою групою користувачів	20.05.2025– 04.06.2025
Запуск та просування	—— Фінальний огляд платформи —— Реалізація маркетингових та рекламних стратегій	05.06. 2025– 18.06.2025
Пост-запускний моніторинг	—— Моніторинг продуктивності платформи та відгуків користувачів —— Планування майбутніх оновлень, покращень, подій	11 06.2025– 30.06.2025

Бюджет проєкту продемонстровано у вигляді таблиці та деталізує структуру витрат, необхідного для реалізації, вона систематизує основні статті витрат, групуючи їх за функціональним призначенням, та надає короткий опис специфіки кожної категорії витрат у колонці «Найменування витрат» (див. Таблиця 4.4).

Основні категорії витрат, які охоплюють ключові аспекти життєвого циклу проєкту:

Таблиця 4.4

Бюджет проєкту [4, с. 128]:

Стаття витрат	Найменування витрат	Орієнтовна сума (грн)
Розробка веб-сайту та технічна підтримка	Оплата послуг програмістів, дизайнерів, хостинг, доменне ім'я.	170 000
Оплата праці авторів та редакторів	Гонорари за статті, рецензії, інтерв'ю.	80 000
Організація онлайн-заходів	Оплата експертів, технічне забезпечення.	25 000 - 50 000
Просування проєкту	Таргетована реклама, PR-кампанія, партнерські угоди.	40 000
Оплата праці адміністратора платформи	Модерація, технічна підтримка, комунікація з користувачами.	20 000
Інші витрати (ліцензії, програмне забезпечення)		30 000
Резервний фонд	На непередбачувані витрати (10-15% загального бюджету).	70 000
Загальний бюджет проєкту		460 000

Серед продуктів проєкту, «КіноКлуб»: функціональний веб-сайт, що слугуватиме віртуальною спільнотою. Фільми для показу, рецензії, аналітичні статті, теоретичні та навчальні матеріали. Організовані заходи, тематичні

покази, добірки за темами та дискусії після кінопоказів, онлайн-конференції, модеровані форуми та розділи коментарів.

Довгостроковими результатами медіа-платформи можна вважати:

- Популяризацію кіномистецтва в Україні.
- Підвищення культурного рівня суспільства.
- Формування нової генерації кіноглядачів з розвиненим критичним мисленням.
- Сприяння розвитку української кінокритики та кінознавства.

Тож, проєкт «КіноКлуб» має значний дослідницький потенціал, у контексті кінознавства, він може слугувати джерелом цінних даних щодо динаміки глядацької взаємодії з кінематографом у клубному форматі, ефективності різних методологій кіноаналізу та практичної втілення кінотеорії в умовах спільноти. В освітньому дискурсі, особливо при функціонуванні «КіноКлуб» на базі навчального закладу, проєкт може емпірично продемонструвати ефективність позааудиторних форм навчання для розвитку критичного мислення через призму кіно та підвищення рівня медіаграмотності. Крім того, залежно від специфіки, «КіноКлуб» може внести вагомий вклад у культурні дослідження та сферу публічного залучення. Аналіз механізмів формування культурних смаків, сприяння соціальній інтеракції на основі спільних інтересів або створення платформи для обговорення актуальних культурних проблем, є цінним для розуміння соціокультурних процесів. Проєкт, орієнтований на демонстрацію кіно як мистецтва, тому може бути корисним з точки зору його впливу на розширення культурного кругозору та стимулювання дискусій з суспільно та культурно значущих питань.

4.2 Можлива реалізація майданчику KinoClub

В рамках онлайн майданчика KinoClub можуть бути заплановані проведення серії онлайн-заходів, присвячених різноманітним аспектам кіномистецтва.

Захід «Місяць кольору», де протягом місяця досліджується роль кольору в кінематографі як важливого елементу візуальної мови, що впливає на емоційний стан глядача, символізм та наратив (див. Таблиця 4.5). Протягом місяця досліджуватиметься, як режисери та оператори використовують колір для підсилення емоцій, створення атмосфери, символічного навантаження та розповіді історії. Захід має на меті розширити розуміння кіно як візуального мистецтва та навчити глядачів більш усвідомлено сприймати колірні рішення у фільмах, запрошені кінокритики модеруватимуть обговорення, аналізуючи колірні рішення у фільмі та їхній вплив на глядацький досвід. Протягом місяця учасникам пропонуватиметься проаналізувати використання кольору в певному фільмі та поділитися своїми спостереженнями на форумі платформи. Також передбачене створення онлайн-галереї кадрів з фільмів, що демонструють виразне використання кольору.

Таблиця 4.5

(Контент-План) Перелік фільмів для заходу : «Місяць кольору»:

«Список Шиндлера» (Schindler's List)	Стівен Спілберг (Steven Spielberg)
«Три кольори: Синій» (Trois couleurs: Bleu)	Кшиштоф Кесльовський (Krzysztof Kieślowski)
«Запаморочення» (Vertigo)	Альфред Гічкок (Alfred Hitchcock)
«Готель «Гранд Будапешт» (The Grand Budapest Hotel), , «Королівство повного місяця» (Moonrise Kingdom)	Вес Андерсон (Wes Anderson)
«Червона пустеля» (Il Deserto Rosso)	Мікеланджело Антоніоні (Michelangelo Antonioni)
«Малголланд Драйв» (Mulholland Dr.)	Девід Лінч (David Lynch)
«Ла-Ла Ленд» (La La Land)	Дам'єн Шазель (Damien Chazelle)
«Неоновий демон» (The Neon Demon)	Ніколас Рефн (Nicolas Refn)
Сяння	Стенлі Кубрик (Stanley Kubrick)

Захід «Боді-горор і шок ідентичності», має на меті дослідити жанр боді-горору як специфічний спосіб відображення страхів, тривог та соціальних коментарів через візуалізацію трансформації, деформації та насильства над людським тілом, проаналізувати, як зображення тіла в боді-горорі впливає на глядацький досвід та які глибинні теми цей жанр порушує [32] (див. Таблиця 4.6). Різноманітна група експертів, серед яких кінокритики, фахівці та культурологи, проведуть

ретельний аналіз візуальних елементів фільмів, приділяючи особливу увагу зображенню тілесних трансформацій та їхньої ролі у формуванні жаху.

Таблиця 4.6

(Контент-План) Список фільмів для заходу : «Боді-горор і шок ідентичності»:

«Муха» (The Fly)	Девід Кроненберг (David Cronenberg)
«Ікло»\ «Бивень» (Tusk)	Кевін Сміт (Kevin Smith)
«Титан» (Titane)	Джулія Дюкорно (Julia Ducournau)
«Субстанція» (The Substance)	Коралі Фаржа (Coralie Fargeat)
«Тецуо — залізна людина» (Tetsuo: The Iron Man)	Сінъя Цукамото (Shinya Tsukamoto)
«Відеодром» (Videodrome)	Девід Кроненберг (David Cronenberg)
Безмежний басейн (Infinity Pool)	Брендон Кроненберг (Brandon Cronenberg)
«Роги» (Antlers)	Скотт Купер (Scott Cooper)

Програма заходу заглибиться у психологічне підґрунтя страху та відрази, як вони стосуються зображення тілесних жахів. Вона також включатиме філософський аналіз тем смертності, ідентичності та тілесної автономії, як піджанр боді-горору, пов'язаний з трансформацією тіла та характеризується поняттям «шоку ідентичності» [32]. Аналіз кінематографічних творів жанру жахів продемонструє, що їхня сутнісна сила полягає у виході за межі розуміння суб'єктності, ставлячи під сумнів панівну концепцію світу як населеного виключно людськими індивідами та їхніми фізичними тілами, бо спостереження за сценами насильства та тортур на екрані здатне провокувати фізіологічні реакції у глядача, що проявляються у формі тілесного дискомфорту. У цьому контексті глядач постає як опосередкований реципієнт зображуваного досвіду, а кіноекран функціонує як «протез органів чуття», трансформуючись у засіб розширення сенсорного сприйняття. Цей феномен тілесного жаху має наслідки, що виходять за межі деструкції екранного тіла, оскільки він також підриває тілесну ідентичність глядача. Таким чином, експериментальні зіткнення з жахом у кінематографічному досвіді сприяють глибшому дослідженню природи самості та вразливості тілесної ідентичності.

Висновки до розділу 4

В останньому розділі дипломного проєкту ми представили концепцію авторського медіа-проєкту «Кіно-клуб». Зазначено проблематику, цільову аудиторію та можливий розвиток платформи, опис можливих заходів.

Описано процес створення проєкту, який складається з шістьох віх :

1. Планування та вибір платформи
2. Налаштування платформи
3. Створення контенту та наповнення платформи
4. Тестування
5. Запуск та просування
6. Пост-запускний моніторинг

Проєкт сплановано, починаючи від визначення цільової аудиторії та її потреб, розробки контент-стратегії, вибору каскадної моделі управління проєктами, деталізації бюджету та завдань, і закінчуючи окресленням можливих форматів онлайн-заходів. «КіноКлуб» має потенціал стати не лише інформаційною платформою, але й інтерактивним майданчиком для спілкування, обміну думками та навчання для кінолюбителів, критиків, науковців та студентів. Завдяки різноманітному контенту та запланованим заходам, таким як «Місяць кольору» та «Боді-горор і шок ідентичності», платформа зможе залучити широке коло користувачів та стимулювати глибоке занурення у світ кінематографу. Реалізація проєкту «КіноКлуб» сприятиме популяризації кіномистецтва в Україні, підвищенню культурного рівня суспільства, формуванню нової генерації кіноглядачів з розвиненим критичним мисленням, а також розвитку української кінокритики та кінознавства в цілому. Таким чином, створення та успішне функціонування медіа-платформи «КіноКлуб» матиме значний позитивний вплив на український культурний простір.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає нам змогу стверджувати, що цілеспрямоване використання кольору в кінематографічній творчості Веса Андерсона функціонує за рамками загального естетичного підсилення; він невід'ємно вмонтований у його оповідну тканину та систему виразних прийомів. Копітке й системне вживання окремих кольорових палітр утворює витончений візуальний начерк, виразно сконструйований режисером. Ця хроматична мова постає незамінним засобом у просуванні наративних дуг, заглибленні персонажів, культивуванні виразної дієгетичної атмосфери і, власне, створенні унікального та впізнаваного кінематографічного почерку Андерсона.

Результати проведеного дослідження можна представити у положеннях які відповідають порядку завдань заявлених нами у вступі кваліфікаційної роботи:

1. Розглянуто теоретичні засади семіотики як методології аналізу культурних текстів, що дозволило встановити її як ефективний інструмент для декодування значень у візуальних творах, зокрема в кіно, через аналіз знакових систем, типів знаків та рівнів значення, спираючись на праці ключових теоретиків галузі, таких як Ч. Пірс, Ф. Соссюр, Р. Барт, У. Еко, що надало інструментарій для глибшого розуміння інтерпретацій візуального тексту, з особливим акцентом на те, як кольори інтерпретуються та символізуються в кінематографічному середовищі.

2. Вивчено характерні особливості та функції кольору як засобу візуальної комунікації та композиції, окреслено подвійну природу кольору, а саме його фізичний та культурно-семіотичний аспекти. Проаналізовано його роль у моделюванні світогляду та трансляції ідеології. Систематизовано його ключові властивості відповідно до теорії Й. Іттена, зокрема колірне коло, типи контрастів та психоемоційний вплив, що визначають специфіку його використання в кіномистецтві, на базі доробок автора було розроблено характеристику творчості

Андерсона з оглядом використання типів контрасту, та окремо визначених інтерпретацій кольору до формування персонажів та середовища.

3. Проаналізовано роль кольору в кінематографічній мові, спираючись на доробки Ж. Дельоза, що дозволило виявити потенціал кольору функціонувати в межах концепцій образу-руху та образу-часу, впливати на сприйняття темпоральності та простору, виступати як «образ», як це було продемонстровано на прикладі аналізу творчості М. Антоніоні, його роботою з простором крізь хроматичні рішення, формування двоїстої композиції де колір зводить простір до ступеня порожнечі та при цьому формує окрему ланку сприйняття «оптичних ситуацій».

4. Досліджено творчий шлях Веса Андерсона та еволюцію його візуального стилю, окреслено основні етапи мистецького шляху кінорежисера, а також характерні риси його стилю. Серед яких: педантична увага до деталей, симетрія кадру, планіметрична композиція, модифіковане використання колірної палітри, довгі кадри та сюжетна послідовність у дослідженні складних тем, де колір функціонує як ключовий кейс у конструюванні смислу. Цю тезу стверджено приділивши увагу «жовтому» кольору як своєрідному підпису режисера в кожній з його робіт.

5. Виявлено та інтерпретовано смислове наповнення ключових колірних мотивів у вибраних фільмах режисера, що демонструє, як свідомий вибір колірної палітри, використання колірних контрастів та символічних асоціацій слугують для характеристики персонажів, творення атмосфери, структурування оповіді та акцентування уваги на важливих сюжетних аспектах у щільній взаємодії з рештою елементів стилю. Так, у «Готелі «Гранд Будапешт» чітко розмежовані колірні схеми візуально маркують різні часові пласти та формують сприйняття часу та його плинності. У «Сімейці Тененбаум» колір виразно характеризує персонажів та їхні внутрішні стани: червоний спортивний костюм Чеза Тененбаума візуалізує його психологічну травму та зупинку в емоційному розвитку, тоді як холодне, майже монохромне синє освітлення під час спроби самогубства Річі Тененбаума підкреслює його глибокий відчай, депресію та

соціальну ізоляцію. У «Водному житті зі Стівом Зіссу» колірні рішення в дизайні декорацій, зокрема контрастні кольори окремих відсіків корабля «Белафонте», що представлені акцентовано штучними, неонові барви фантастичних морських істот, створюють унікальну атмосферу на межі документальної реальності та сюрреалістичної вигадки, підкреслюючи меланхолійний тон стрічки та тему пошуку сенсу в штучно створеному світі. «Астероїд-Сіті» використовує різкий візуальний контраст між гіперстилізованими, насиченими хроматичними кадрами, що репрезентують світ вистави, та ахроматичними чорно-білими сценами, що обрамляють оповідь про її створення. Таке чергування слугує не лише для розмежування наративних рівнів, але й для роздумів про природу художнього конструювання та сприйняття реальності. Натомість у «Незрівнянному містері Фоксі» спостерігається підриг або ускладнення стандартних колірних інтерпретацій, де традиційно спокійний синій колір сигналізує про відчуженість та тривогу, а домінуючі теплі осінні тони, хоч і викликають асоціації з ностальгією та спокоєм, водночас передають дикість природи тваринного світу, його інстинктивність та іманентну небезпеку.

6. В рамках практичної складової кваліфікаційної роботи розроблено авторський медіа-проект «КіноКлуб», який є концептуальною розробкою онлайн-платформи, що функціонуватиме як інтерактивний майданчик для поглибленого аналізу кіно, освітньої діяльності та дискусій, спрямований на розвиток кінокультури, критичного мислення та популяризацію кіномистецтва в Україні.

Загалом, завдяки семіотичному аналізу та теорії кольору дослідження зробило значний внесок у наше розуміння інтерпретацій візуального тексту, того, як кольори інтерпретуються та символізуються в контексті кінооповіді Веса Андерсона. Заглиблюючись у комплексність і варіації значень кольору, дослідження збагатило наші знання про універсальні та сприйняткові-специфічні аспекти символізму та рецепції кольору як досвіду зчитування смислів у кінематографі. Проаналізовано, як певні колірні схеми можуть викликати конкретні емоційні реакції або асоціації, ґрунтовані як на

універсальних психофізіологічних закономірностях, так і на об'єктивно-споглядальних зумовлених кодах. Таким чином, процес «зчитування змістів» розглядається як активна взаємодія між текстом фільму і глядачем, де колір виступає одним із ключових медіаторів цього медіалогу. Тож, проведене дослідження не тільки систематизує і поглиблює знання про роль кольору в кінематографічній нарації Веса Андерсона, а й пропонує методологічні підходи до подальшого вивчення проблемних взаємозв'язків між візуальною естетикою, структурою наративу і глядацькою роллю в кіно.

Отже, аналіз, що базується на методологічних інструментах семіотики та теоретичних засадах кольорознавства, зробив суттєвий внесок у наукове розуміння феномена колірної сприйняття та символізму. Поглиблене вивчення складності та варіативності колірних значень, притаманних режисерському баченню, збагатило наявні знання про універсальні коди та культурно-специфічні аспекти колірної символіки. Це, своєю чергою, розширило наше розуміння процесу декодування смислу глядачем у кінематографічному просторі, де колір функціонує як знак-система та потужний інструмент вираження сюжету оповіді. Дослідження підтверджує, що авторське сенсонаповнене використання кольорової палітри є невід'ємною частиною авторського кінематографічного повідомлення, маючи вплив як на естетичне сприйняття, так і на трактування смислових пластів, закладених у творі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ділі, Дж. Основи Семіотики / Перекл. з англ. та наук ред. Карась.А. Львів: Арсенал 2000.252 с.
2. Леві-Строс. К. Первісне мислення / Переклад з франц. Сергій Йосипепко. Київ: Український Центр духовної культури 2000, 328 с.
3. Настанова до зводу знань з управління проєктами: PMBOK7 Project Management Institute.Inc 274 с.
4. Черчик. Л. Проектний менеджмент. Теоретичний курс : навч. Посіб. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2022. 186 с.
5. Attademo, G. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. Color Culture and Science Journal, Vol. 13 (1) Naples: Department of Architecture. 2021. p.7-13
6. Ball, P. Bright Earth: Art and the Invention of Color. Chicago :University of Chicago Press. 2003. 434 p.
7. Barthes R. Elements of Semiology (1964) / trans. A. Lavers and C. Smith. NY: : Hill and Wang, 1968. 111 p.
8. Barthes R. S/Z. NY : Hill and Wang, 1974. 271 p.
9. Bellantoni. P . If It's Purple, Someone's Gonna Die. The Power of Color in Visual Storytelling. Oxford : Taylor & Francis Group 2017. 243 p.
10. Biography/Wes Anderson.Hearst Magazine Media, Inc. 2025 URL: <https://www.biography.com/movies-tv/wes-anderson> (дата звернення: 22.04.2025)
11. Birren,F. COLOR PSYCHOLOGY AND COLOR THERAPY: A FACTUAL STUDY OF THE INFLUENCE OF COLOR ON HUMAN LIFE. Secaucus: Pickle Partners Publishing 2016 .196 p.
12. Deleuze,G. Cinema 1.trans. by Tomlinson.H. and Hobberjam.B. Minneapolis: University of Minnesota Press.1997 243 p.
13. Deleuze,G. Cinema 2.trans. by Tomlinson.H. and Caleta.R. Minneapolis :University of Minnesota Press .1997. 337 p.

14. Eco. U. La Estructura Ausente. Introduccion A La Semiótica, Barcelona: Publicado por Editorial Lumen.1986.374 p.
15. Eco, U. How Culture Conditions The Colour We See. The Johns Baltimore, Maryland : Hopkins University Press.1985.175 p.
16. Flückiger. B. Color and Subjectivity in Film. In: Reinerth, Maïke Sarah; Thon, Jan-Noël. Subjectivity across Media : Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. London: Routledge, 2017, p.145-161.
17. GanttPRO maker for project management URL: <https://ganttpro.com/en/> (дата звернення: 18.03.2025)
18. Greimas. A.J. On meaning .Selected Writings in Semiotic Theory.Minneapolis: University of Minnesota Press 1987.239 p.
19. Hopper.T.The Colours of Wes Anderson URL:<https://www.youtube.com/watch?v=XOgFEEqhWgM> (дата звернення: 05.04.2025)
20. Hurkman,A. Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema. Berkeley: Professional Techniques for Video and Cinema. 2014.621 p.
21. Internet Movie Database\IMDb: Wes Anderson. by IMDb,Inc.1990-2025 URL:https://www.imdb.com/name/nm0027572/?ref_=mv_close (дата звернення: 12.04.2025)
22. Itten, J.The Art of Color: the subjective experience and objective rationale of color. NY: Van Nostrand Reinhold.1973.155 p.
23. Lakshmi. V. Journal of Biotechnology & Bioinformatics Research: Psychological Effects of Colour Professor and Head, Dept. of RMCS, Prof. Jayashankar Telangana State Agricultural University, India. 2023 Volume 5(2), p. 1-2
24. Lamont.T. Interview:Wes Anderson: in a world of his own. Guardian News. 2014.URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/wes-anderson-grand-budapest-hotel-director/>(дата звернення: 01.05.2025)
25. Letterboxd.Social film discovery: Films directed by Wes Anderson.2025 URL: <https://letterboxd.com/>(дата звернення: 12.04.2025)

26. Ma. Y. A Brief Analysis on the Use of Color in Film Scenes /Taking The Grand Budapest Hotel as an Example. University of Science and Technology. Wuhan:Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2019. p.328-330
27. Mandori.A.S.The relevance of color palette and social construct in Wes Anderson's films.Ahmedabad :International Journal of Applied Research 2020, p.450-453
28. Martin.B Ringham,Felizitas Dictionary of Semiotics. London: Cassel British Library Cataloguing 2000.177 p.
29. Matt Z. The Wonderful Story of Wes Anderson. Texas Highways Magazine 2008-2025 URL: <https://texashighways.com/culture/arts-entertainment/the-wonderful-story-of-wes-anderson/> (дата звернення: 22.04.2025)
30. Mercado.G. The Filmmaker's Eye: The Language of the Lens: The Power of Lenses and the Expressive Cinematic Image.NY: Routledge. 2019 .208 p
31. Peirce.C. Logic as Semiotic: The Theory of Signs,Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>(дата звернення: 01.02.2025)
32. Reyes, X.A. Beyond Psychoanalysis: Post-millennial Horror Film and Affect Theory, Horror Studies.Manchester : Metropolitan University 2012, p. 243–261
33. Rotten Tomatoes: Wes Anderson Copyright&Fandango. A Division of NBCUniversal URL: https://www.rottentomatoes.com/celebrity/wes_anderson (дата звернення: 12.04.2025)
34. Saussure.F. Course in general linguistics. / Translated by Baskin.W. NY : Philosophical Library, 1959, 264 p.
35. Sebeok T. A. Signs: An introduction to semiotics. Toronto : University of Toronto Press.2001.201 p.
36. Trigg.D. The Thing. A Phenomenology of Horror. Alresford: John Hunt Publishing Ltd.2014, 155 p.
37. Wang.Y. Aesthetic Color Allegory and the Return of Civilizational Metaphors in The Grand Budapest Hotel. NY:The Juilliard School, 2022, p.9-13

38. Wierzbicka.A. Semantic Primes and Universals. New York : Oxford University Press. 1996. 488 p.

39. Wierzbicka A. The semantics of colour: A new paradigm. Progress in Colour Studies . ed. by C. P. Biggam and C. J. Kay. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2006. p. 1–24.

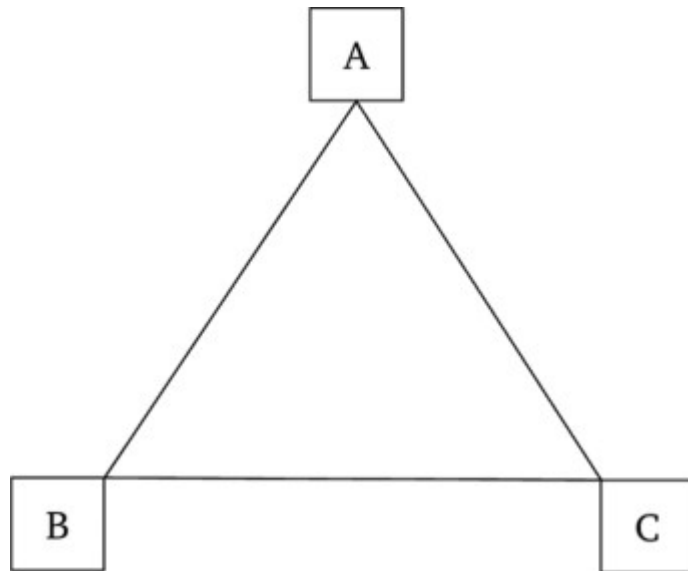
40.180 STUDIOS Wes Anderson. 180 The Strand, London WC2R 1EA, United Kingdom URL: <https://www.180studios.com/artist/wes-anderson> (дата звернення: 03.05.2025)

Аудіовізуальні джерела

1. Андерсон.В. «Сімейка Тененбаум». 2001
2. Андерсон.В. «Готель «Гранд Будапешт». 2014
3. Андерсон.В. «Водне життя зі Стівом Зіссу». 2004
4. Андерсон.В. «Астероїд-Сіті». 2023
5. Андерсон.В. «Незрівнянний містер Фокс». 2009
6. Антоніоні. М. «Червона пустеля». 1964
7. Антоніоні. М. «Фотозбільшення». 1966
8. Годар. Ж. «Китаянка». 1967

ДОДАТКИ

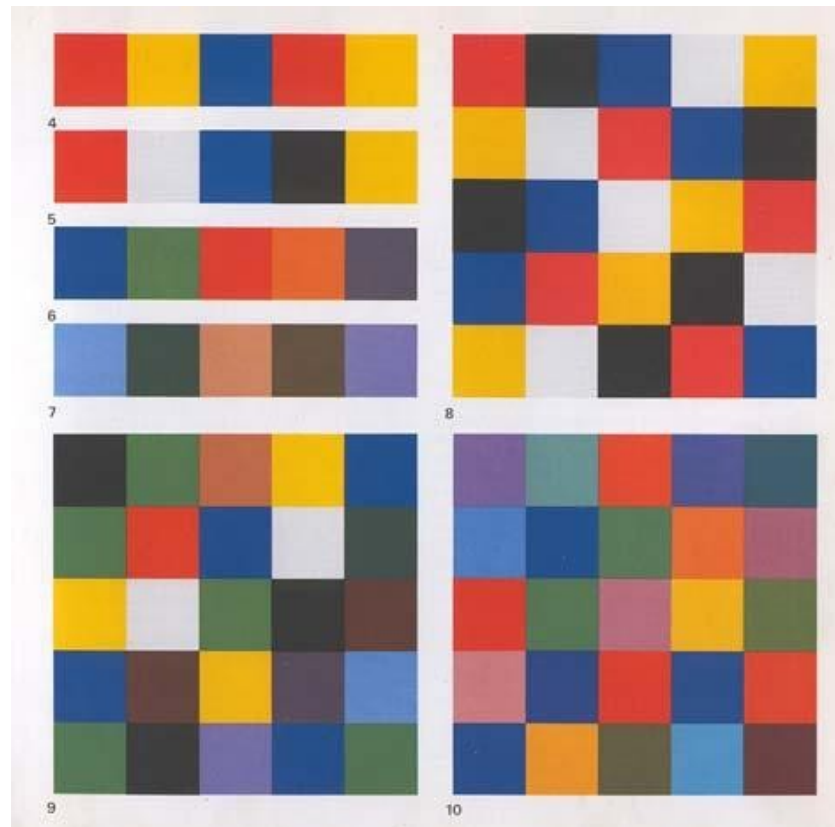
Додаток А



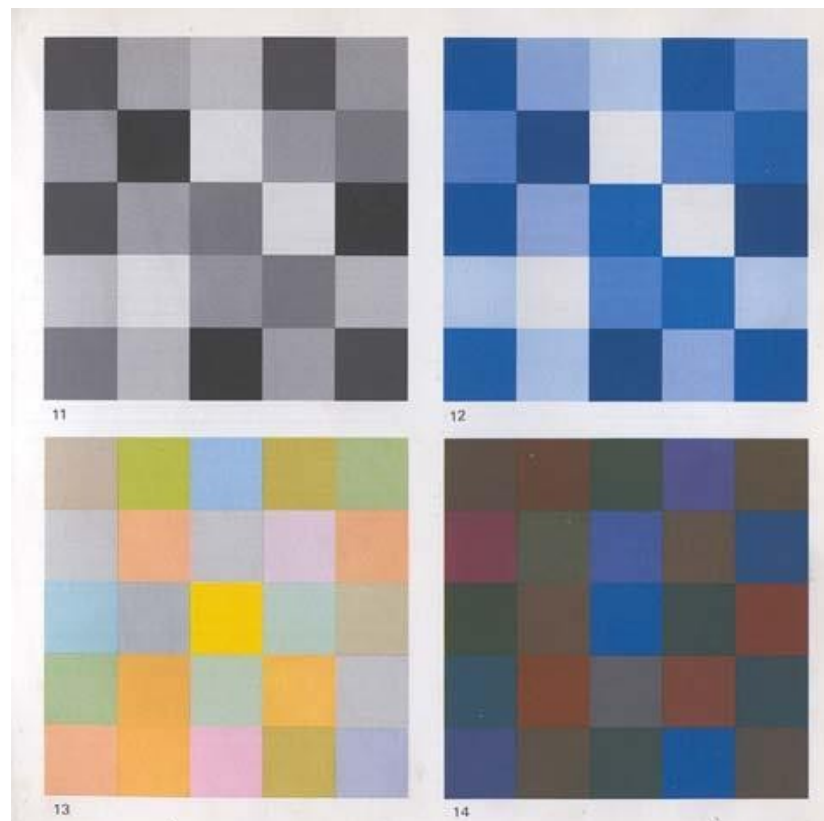
Тріадична модель знака Ч. Пирса [31].



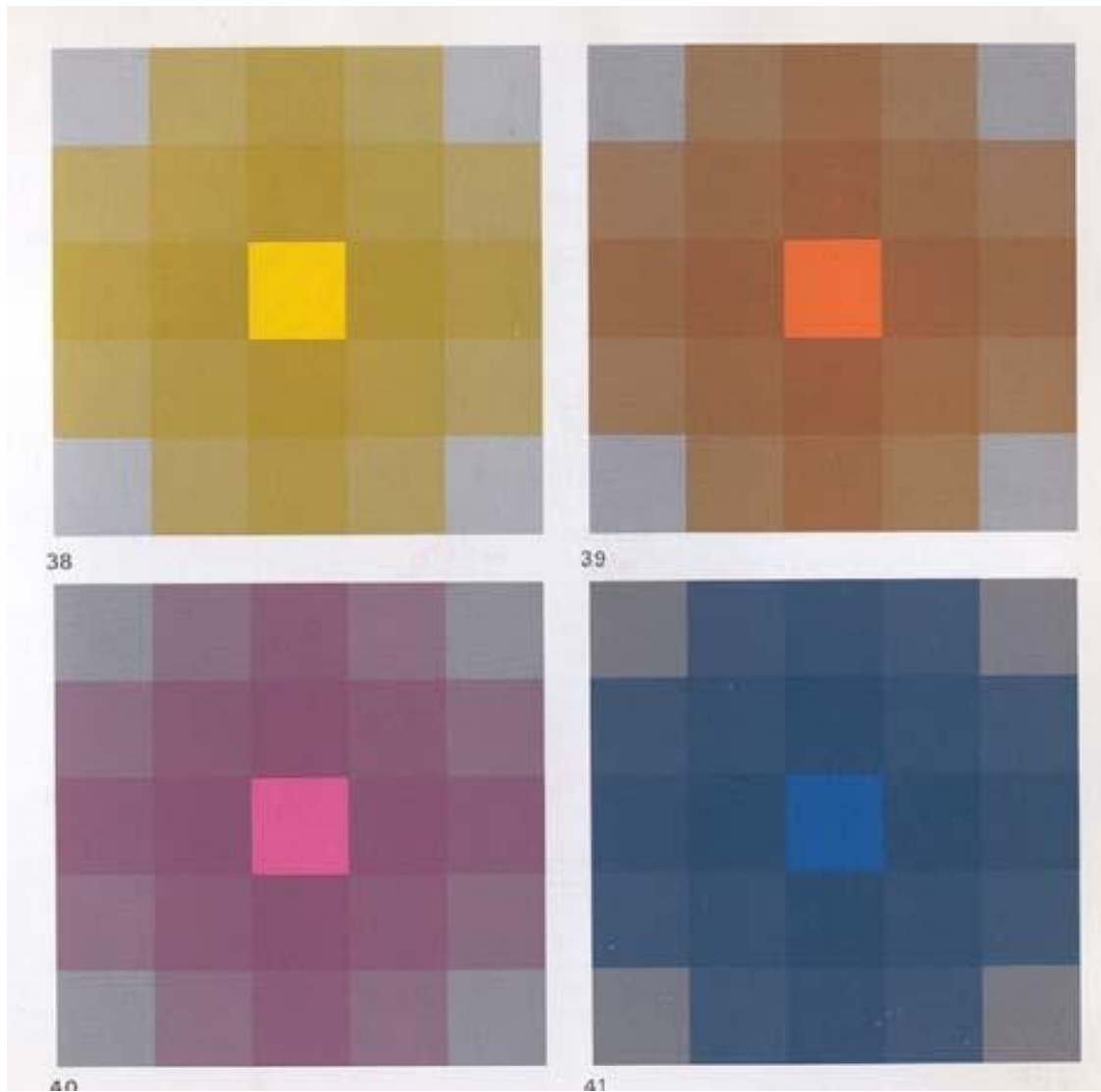
Кольорове коло Іттена [22, р. 35].



Види контрастів [22, р. 36].



Контраст світлого і темного [22, р. 41].



Контраст насиченості [22, р. 46].



«Червона пустеля» (Red Desert) — кінофільм
Мікеланджело Антоніоні [6].



«Китайянка» (La Chinoise) — кiнофiльм Жана-Люка Годара [8].



«Червона пустеля» (Deserto Rosso) — кінофільм Мікеланджело Антоніоні [6].



«Фотозбільшення» (Blowup) — кінофільм Мікеланджело Антоніоні [7].



Портрет Веса Андерсона за матеріалами платформи 180 STUDIOS [40].



Авторський колаж промо-постерів за матеріалами платформи LetterBoxd [25].



Авторський колаж за кадрами фільму «Готель «Гранд Будапешт» [2].



Авторський колаж за кадрами фільму «Готель «Гранд Будапешт» [2].



Авторський колаж за кадрами фільму «Готель «Гранд Будапешт» [2].



Авторський колаж за кадрами фільму «Готель «Гранд Будапешт» [2].



Авторський колаж за кадрами фільму «Сімейка Тененбаум» [1].



Авторський колаж за кадрами фільму «Сімейка Тененбаум» [1].



Авторський колаж за кадрами фільму «Водне життя зі Стівом Зіссу» [3].



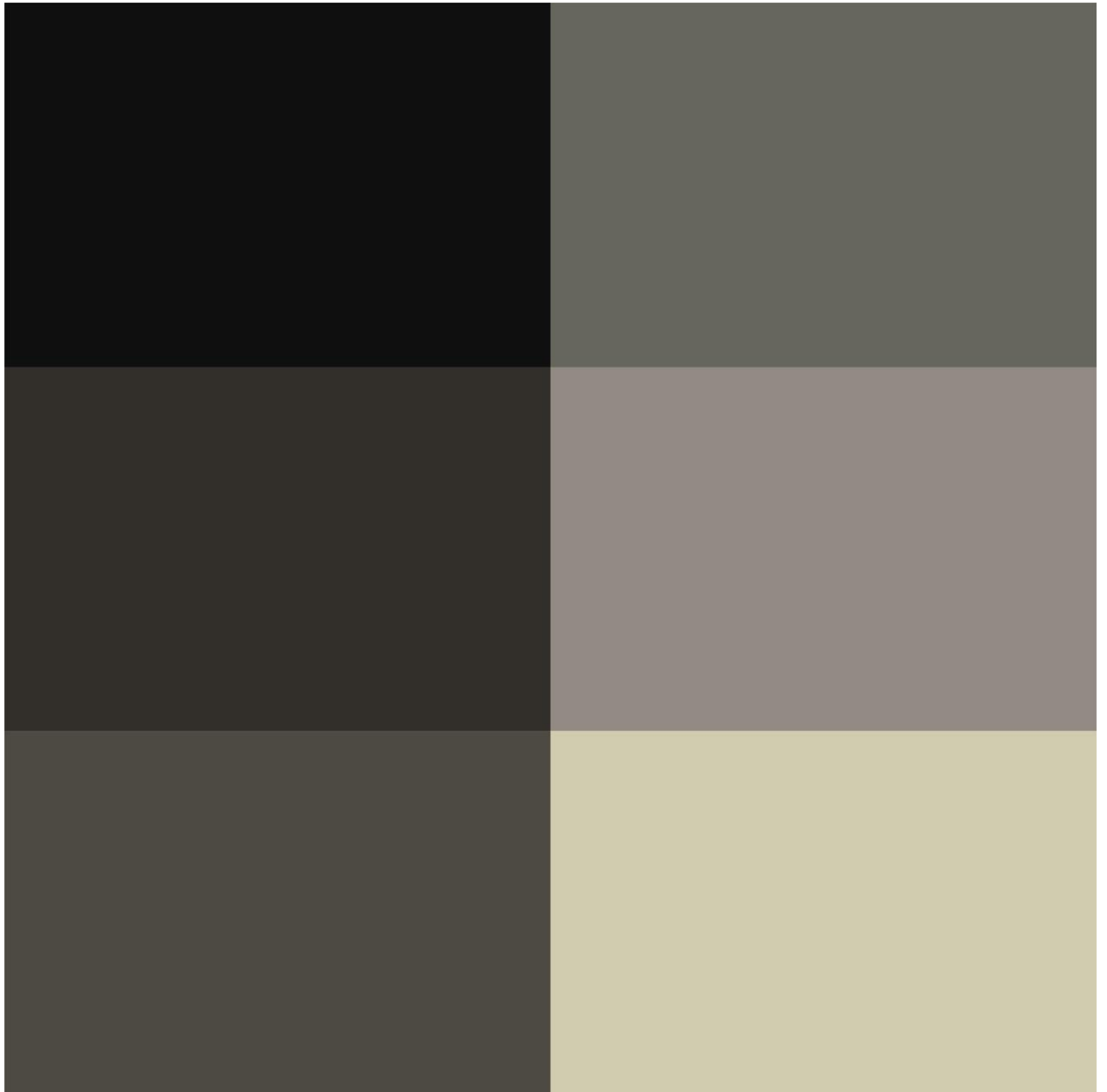
Авторський колаж за кадрами фільму «Водне життя зі Стівом Зіссу» [3].



Авторський колаж за кадрами фільму «Астероїд-Сіті» [4].



Хроматична палітра за мотивами фільму «Астероїд-Сіті» [4].



Ахроматична палітра за мотивами фільму «Астероїд-Сіті» [4].



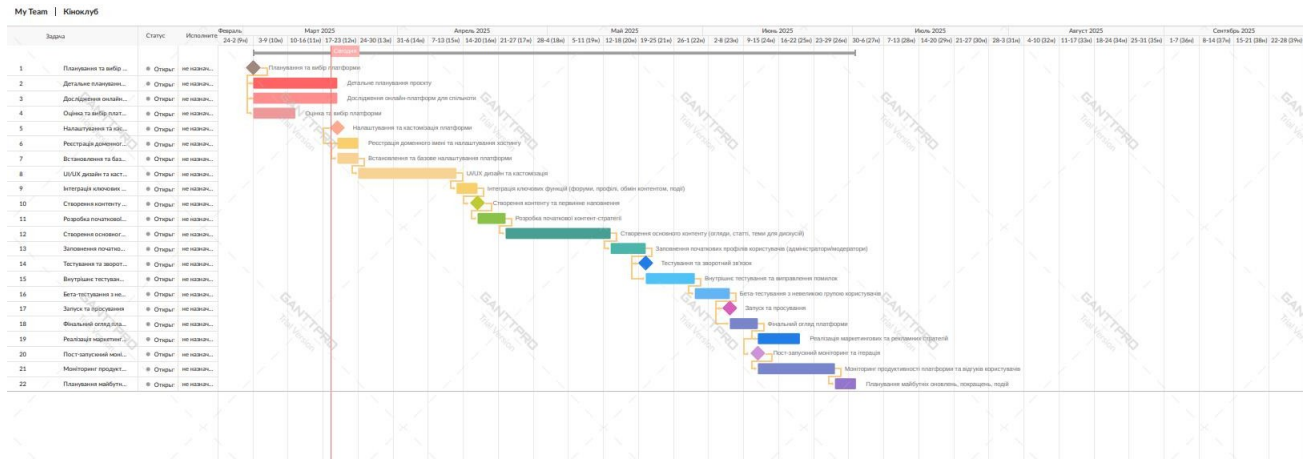
Колаж за кадрами фільму «Незрівнянний містер Фокс» [5].



Кадр стрічки «Незрівнянний містер Фокс» [5].



Колаж інтерпретацій кольору в контексті кінооповіді Веса Андерсона.



Діаграма GanttPRO до проєкту «КіноКлуб» [17].