

КМІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І  
МИСТЕЦТВ ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-  
МЕНЕДЖМЕНТУ

Кафедра культурології та міжкультурних комунікацій

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня «бакалавр»

на тему:

**ОБРАЗ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ В АМЕРИКАНСЬКОМУ  
КІНЕМАТОГРАФІ 1950-1970 РР. ПРОВІДНІ РИСИ ТРОПУ**

**Виконала:**

студентка 4 курсу, групи БКР-31-9  
спеціальності: 034 «Культурологія»  
Шилова Альона Василівна

**Науковий керівник:**

Професор, доктор філософських наук  
Сіверс Валерій Анатолійович

**Рецензент:**

кандидат культурології, доцент  
кафедри  
філософської антропології, філософії  
культури та культурології  
Українського державного  
університету імені Михайла  
Драгоманова  
Соболевська Світлана Олександрівна

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ \_\_\_ від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 р.

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_

(\_\_\_\_\_) \_\_\_\_\_

Київ-2023

## АНОТАЦІЯ

**Шилова А. В.**

**Образ фатальної жінки в американському кінематографі 1950-1970 рр.**

**Провідні риси тропу** — Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «бакалавр» за спеціальністю 034 «Культурологія». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023. Структура роботи: 3 розділи, 6 підрозділів, 55 джерел.

Дипломна робота присвячена дослідженню архетипу фатальної жінки, умовам набуття популярності образу, складовим художнього тропу. Проведено дослідження основних культурних тенденцій американського кіно 1950 – 1970 рр.. Охарактеризовані наукові підходи до аналітичної складової систем художніх образів. Зокрема, були проаналізовані такі розділи як вчення про семіотику, розподілення на літературну та кіно-семіотику, аналіз робіт та здобутків франкфуртської школи постструктуралізму, використання їхніх робіт у якості інструменту аналізу знаку, який створює своїми діями та існуванням фатальна жінка. В дослідженні виокремлюються базові характеристики «фатальної жінки», проведено порівняння із образом до обраних хронологічних рамок. Виокремлений набір якісних характеристик є якісно новим аналітичним інструментом, користування яким допоможе при подальшому дослідженні вже сучасних предметів кінематографу, аналізу систем образів, що вони містять.

**Ключові слова:** Фатальна жінка, фам фаталь, знак, семіотика кіно, жінка, жіночі права, кіномова, деконструкція, чоловік, володіння, смерть, насильство, культура, троп.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРОПУ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ. ....	7
1.1. До загальної генези класифікації систем образів у кінематографі. ....	7
1.2. Троп у кіно. Характеристики, витоки та особливості класифікації. ....	18
1.3. Архетип фатальної жінки. Дефініція, онтологія, характерні риси тропу. .....	29
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНИХ УМОВ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНО 1950-1970-Х РР. ....	38
2.1. Кінематограф Сполучених Штатів Америки середини ХХ ст. Передумови, контекст, характеристика. ....	38
2.2. Проблематика, жанрово-стильові особливості, головні риси художніх творів. ....	49
2.3. Жіночі архетипи у американському кінематографі 1950-1970-х рр. Система образів, еволюція, класифікація. ....	60
РОЗДІЛ 3. ПОСТАТЬ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ У АМЕРИКАНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1950-1970-Х РР. ....	61
3.1. Передумови появи образу фатальної жінки у американському кінематографі 1950-1970-х рр. ....	61
3.2. Аспекти тропи фатальної жінки. ....	65
3.3. Образ фатальної жінки в американському кінематографі 1950-1970 рр. Провідні риси тропу. ....	66
ВИСНОВКИ. ....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ. ....	74
ДОДАТКИ. ....	79

## ВСТУП

У контексті сучасного кінематографу ми починаємо все частіше спостерігати за тенденцією звернення сучасними митцями до форм, близьких за своїм звучанням з роботами у стилі нуар та нео-нуар. Одним із головних виражених образів у них є троп фатальної жінки. Він є невід'ємною частиною фільмів, які містять у собі елементи ризику, азарту, небезпеки. Образ фатальної жінки часто стає інструментом для рефлексії на тему тенденцій культури, які є прямим відображенням дискурсу суспільства. Для прикладу в останні роки ми дедалі частіше бачимо на екрані фам фаталь, яка вносить деструктив у життя іншої жінки, а не тільки чоловіка, як це прийнято вважати відповідно до класичних кінокартин. У якості прикладів ми можемо навести серіали «Помаранчевий – хіт сезону», «Проста послуга» (2018), «Аферистка» (2021). Характерним є те, що усі три вище згадані приклади також висвітлюють і ЛГБТ відносини між жінками. З цього ми можемо зробити висновок, що сучасні тенденції нашої культури (рух за права меншинств, репрезентація одностатевих стосунків) знаходять пряме відображення у моделі поведінки сучасної фам фаталь. Аспект емансипації за права жінок також часто висвітлюється саме у цьому тропі. Із прикладів можна назвати «Перспективну дівчину» (2021) та «М.Ф.А» (2017), де злочини головних героїнь є безпосередньою реакцією на несправедливість та утиснення, якого вони або їхні подруги зазнали, як жінки. Троп фатальної жінки починає також часто використовуватися для терапевтичного аналізу шлюбних стосунків. Прикладом може слугувати персонажка Емі Данн у виконанні Розамунд Пайк у трилері Девіда Фінчера «Загублена» (2014). Увесь фільм побудований на ефекті ненадійного оповідача, де двоє головних героїв – шлюбна пара Емі та Нік намагаються перетягнути глядача на свою сторону правди. «Загублена» представляє глядачеві абсолютно новий погляд на жанр, викликавши шквал жорстокої критики одночасно на підґрунті мізогінії та феміністичного маніфесту. Однак дана стрічка також подарувала нам одну із найбільш соціопатичних та найвідоміших героїнь у тропі фатальної жінки усіх часів. Емі Данн використовує свою сексуальність і всі ті

стереотипи, які суспільство покладає на жінок, і перевертає світ до стану повної деструкції. Мотиви Емі зумовлені боротьбою із патріархатом, системою, у якій чоловікам не потрібно дбати або навіть імітувати турботу про жінок. Системою, у якій навіть найдосвідченіші та найбільш здібні жінки змушені підлаштовуватися під образ чоловічої фантазії.

У пошуках паралелей проявів культури та її джерел ми також можемо бачити поновлення питань феміністичного дискурсу, проте на цей раз вони стосуються не культурної та соціальної форми насильства, які були притаманні скоріше кінцю XIX – початку XX століття, а насильству цілком фізичному. У медіапросторі все частіше ми можемо почути про випадки зґвалтувань, харасменту, посягання на тіло жінки. Разом із цим образ розширює простір своєї боротьби та вбачає у своїй сучасній альтерації протистояння іншим жіночим образам, механізованим об'єктам, тощо. Загалом, посилення жорсткості суспільства є однією з головних тем дискусії сучасного мистецтва, пошуки вирішення цієї проблеми та низки супутніх, таких як моральний релятивізм, імітування соціальної норми, категорії правди та брехні, які разом із розмиття інформаційного кордону стають неможливими до перевірки, тощо.

Ми вбачаємо **актуальність теми дослідження** у поширенні кола запропонованих обставин, притаманних для фільмів у нуарному та нео-нуарному стилі у сучасному суспільстві. Ми можемо бачити перетини між парадигмами різних історичних культур, які знову знаходять своє відлуння у сьогоденні. Разом із цим ми вважаємо важливим дослідження архетипу фатальної жінки через подвійний код образу: з зовнішньої, поверхневої частини, він є рупором боротьби за жіночі права та позиціонування жінки у суспільстві; з іншого він є напівмістичним архетипом із потойбічним корінням, який виникає у кожній епосі та є символом смерті. Питання поновлення цього архетипу у сучасному мистецтві є промовистим доказом поверненням потреб ідей, які цей троп містить у собі та транслює. Попередні теоретичні розвідки та відомі нам досягнення розглядають цей троп лише у обмеженому історичному контексті, не вдаючись

до систематичного аналізу символічних аспектів образу. Ми вбачаємо актуальним використання принципово відмінних методів підходу до аналізу художнього тропу та акцентуванні у першу чергу не на зовнішніх аспектах символу, а на внутрішніх, шляхом декодування ми зможемо визначити критерії, за якими можливо вдаватись до розбору та створення сучасних творів мистецтва.

**Метою роботи** є виокремлення провідних рис тропу фатальної жінки задля подальшої можливості використання цього знання у контексті сучасної культури та проведення дослідницьких паралелей із сучасною інкарнацією тропу фатальної жінки.

Згідно з метою були поставлені такі **завдання дослідження**:

- дослідити та переглянути поняття «кіномова» та «семіотика кіно»;
- дослідити підхід до художнього твору з точки зору філософії та культурології;
- проаналізувати хронологію розвитку американського кінематографу у період з 1950 по 1970 рр., з метою визначення панівних тенденцій;
- проаналізувати процес виникнення нових систем образів у творах мистецтва;
- охарактеризувати троп «фатальна жінка»;
- розкрити передумови появи тропу у дискурсі суспільства.

**Об'єктом нашого дослідження** ми визначаємо американський кінематограф 1950-1970 рр. Це зумовлене тим, що ці три десятиліття є головними для цього тропу, кількість робіт, у яких він зображується є найбільшою та найвиразнішою.

**Предметом нашого дослідження** є провідні риси тропу фатальної жінки.

**Практичне значення отриманих результатів** ми вбачаємо у використанні принципу роботи із декодуванням образних систем для подальшого аналізу конкретних епох та етапів розвитку мистецтва, використання тез, зазначених у роботі у власних дослідженнях.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРОПУ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ

#### 1.1. До загальної генези класифікації систем образів у кінематографі.

Для подальшого визначення важливості та практичного застосування, класифікації образних систем у кінематографі, ми вважаємо за потрібне проаналізувати загальні процеси об'єднання символічних явищ. Для цього ми маємо взяти до уваги теорії та системи вчень, що працюють зі знаком та символом як одиницею інформації.

Ми використовуємо та опираємось на дефініцію «тропу», описану у дослідженні М. Різзо: «The Art Direction Handbook for Film»: «універсально ідентифікований образ, просочений кількома шарами контекстуального значення, що створює нову візуальну метафору [38, с. 513]».

Досліджуючи етимологічне походження поняття «троп», ми можемо порівняти його з концепцією «літературного тропу». Користуючись дефініцією словника Меріам-Вебстер [50], ми можемо дізнатись, що «троп» входить до одного синонімічного ряду з поняттям «метафора». Порівнюючи два поняття, ми можемо знайти спільний образний знаменник. І троп, і метафора мають під собою перенесення властивостей одного об'єкту на інший. Проте троп вирізняється набагато більшою конкретизацією.

Кіномистецтво, як і будь який інший вид мистецтва, онтологічно складається з метафори. Усі існуючі специфічні засоби виразності, технічні аспекти створення та трансляції художнього образу глядачеві є лише певними екзистенційними умовами існування усіх існуючих видів мистецтва. Ми це обґрунтовуємо дефініцією метафори, зазначеною у «Літературознавчій енциклопедії» Ю. І. Коваліва [1, с. 35]. Для подальшого аналізу для нас важливим є розбір цього визначення. Мета полягає у заглибленні до теорії аналізу та класифікації символів у мистецтві, адже саме одним із таких символів виступає

троп фатальної жінки. Універсальна ідентифікація образу стає важливою засадою разом із вибудовуванням магістральної культури суспільства в цілому. Ми можемо стверджувати, що у історично-культурному зрізі народи, що формуються на схожому культурному підґрунті у схожий спосіб ідентифікують певні знаки. У контексті об'єкту дослідження ми можемо навести текст християнської системи віровчення як основного джерела образів більшості форм мистецтва на європейському континенті, а згодом — і на американському, разом із процесом колонізації. Для прикладу, одні з перших зародкових рис цього тропу прослідковуються ще у біблійних текстах (постаті Єви та Саломії). Єва є першою жінкою, яка спокусила чоловіка на ім'я Адам. Звертаючись до тексту ми можемо дізнатись про перших людей на землі, Адама та Єву. Спонукавши Адама з'їсти заборонений плід, Єва прирекла їх на вигнання з Едемського саду. Тут ми можемо навести цитати цитувати Джеймса Урсіні, який виявляє контр-тезу до класичної трактовки цього епізоду: «Так само, як історія про Адама та Єву та першородний гріх, чоловік звинувачує жінку у своїх нещастях, рідко усвідомлюючи, що в результаті він і є винуватцем власної загибелі [52, с. 14]». На цьому прикладі ми можемо втілити базовий принцип, закладений в універсальну образну систему поняття «тропу»: відтворюючи події сюжету у певній послідовності та виокремлюючи головні елементи, які створюють позначники, властиві саме цій події, ми можемо створити певну алюзію на біблійний епізод, який буде трактуватись у такий спосіб та буде сприйнятий реципієнтом, який має у своєму дискурсі Біблію як одне з джерел образної системи. У такому випадку ми можемо назвати сюжет «Вигнання з раю» художнім тропом, адже роблячи на нього посилання у своєму творі, ми виконуємо кожен з складових, визначених М. Різзо: Ми використовуємо образ, якому властиві певні атрибути (у випадку з наведеним прикладом це персонажі жіночої та чоловічої статі, заборонений для пізнання об'єкт та послідує руйнування світу), алюзія на які створює нові сенсові зв'язки та діалог між нашим твором та прообразом. За таким принципом працює не лише троп, адже



він є лише одним із видів класифікації знаків у мистецтві, а й такі поняття, як «знак», «символ», «архетип», та інші.

Ці концепції є результатом послідовного структурування інформації з художніх або технічних джерел. Потреба у структуруванні інформації виникає разом із моментом її створення та фіксування у будь-якому вигляді. Для прикладу, книга як об'єкт також є способом структурування інформації, адже вона є функціональним носієм системи знаків, які містять у собі певні відомості, за звичай класифіковані відповідно певного принципу. Разом із збільшенням кількості знаків, доступний для сприйняття, формуються вчення, що покликані до уніфікації та структуризації інформації, визначення принципу, структури, за якими вони об'єднуються та перегукуються з іншими одиницями.

Основна мета, яку ми ставимо перед собою зараз — формування теоретичного підґрунтя до аналізу комплексного та розгалуженого розділу філософії та культурології, який має назву семіотика кіно. Для прикладу ми можемо навести цитату одного з основоположників теоретичних розвідок у цьому напрямку Ч. Метза:

«Кінознавство – не зовсім кінематографічний факт – має три типи головних підходи: лінгвістичний; психоаналітичний; і безпосередньо соціально-економічний [10, с. 181]».

Ми у своєю чергу доповнюємо автора та сприймаємо лінгвістичну теорію як розгалужений блок соціології, що має назву семіотика та семіологію як відповідну науку. Вчення про семіотику, запропоноване американським філософом Чарльзом Пірсом у кінці XIX – початку XX століття сформувало довкола себе окремі суб-блоки семіотичних полей, які спеціалізуються на дослідження особливостей конкретно зазначених напрямів. Оскільки художній прийом тропу є одним із панівних елементів семіотики кінематографу, для компетентного дослідження нам варто узагальнити поле дослідження та визначити комплекс, що формує собою систему образів об'єкту дослідження та місце в ньому тропу фатальної жінки.

Як ми вже зазначали, етимологічно поняття тропу у кіно має своє джерело у літературному тропі. Причиною появи семіотики кіно, як ми вже зазначили, є стрімке збільшення образних систем, присутніх у кінострічках, що змушує дослідників та науковців вдатись до аналізу та виокремлення принципів розподілу подій, візуальних метафор та персонажів. При визначення інструментів аналізу ми використовуємо окремий підрозділ філософії, що має назву семіотика кіно. Способи його використання ми можемо розподілити до аналітичних та практичних. Аналітичний підхід відповідає сфері діяльності людей, що пов'язані з теорією кінематографу, до прикладу: кінознавців, кінокритиків, культурологів. З практичної сторони такі елементи як образи, архетипи та тропи є інструментами майстерності акторів, режисерів, операторів та інших професій, пов'язаних із безпосереднім виготовленням продукту. Вони дозволяють охопити одним узагальнюючим поняттям цілий спектр «стереотипів», себто атрибутів, властивих певному художньому задуму або образу. Переходячи до аналізу семіотики кіно, нам варто визначити ще декілька елементів семіотики як науки, на які ми будемо спиратись де-факто у подальшому, проте без попереднього зазначення ми не зможемо перейти до цих елементів. Ми визначаємо основні елементи знаків у наступному переліку: системність, референтність, матеріальність, міжзв'язоквість. Критерій системності є для нас важливим адже для того, щоб вважати одиницю інформації знаком, ми маємо створити умови, у якій конкретна одиниця інформації буде відповідати за конкретну трактовку. Саме для цього ми використовуємо поняття «референту». Оскільки знак є певною магістраллю до цілого масиву інформації, ми маємо сприймати його як дуалістичну пару, що складається з наступних елементів: «позначник» і «позначуване».

Загалом, система, запропонована американським філософом Ч. Пірсом й дотепер вважається однією з найточніших та найлогічніших класифікацій символів. Користуючись його збіркою його листувань до пані Велбі [32], ми можемо знайти підтвердження нашому положенню: поняття «символ» базується

на домовленості або у довільному зв'язку між знаком (позначуваним) та референтним об'єктом (позначником). [26, с. 64]. Сучасніші теорії знаходять альтернативну назву цим двом складовим, які розвивають їх саме у контексті семіотики кінематографу. У новітній практиці ми розрізняємо поняття конотації та денотації. Фільм транслює образ водночас і конотативно, і денотативно. Денотація твору полягає у першому, поверхневому етапі зчитування коду: сюжет, події, епоха, музично-візуальна складова, загалом, нескладний для розуміння продукт, орієнтований на широкого глядача. Непідготований або пересічний глядач зазвичай має можливість лише до денотації, в цьому полягає її сенс — створенні доступної історії, зрозумілої кожному. Проте в той самий час набір аудіовізуального ряду підлягає у конотації, методу, яким ми будемо користуватись під час детального розбору тропу фатальної жінки. Конотація полягає у закладенні сенсу, недоступного для поверхневого прочитання, вона працює на рівні несвідомого глядача. Оминаючи раціональну складову символ, а саме він є одиницею конотації, закладає у глядачеві прихований масив інформації, яку той містить, та виконує глибинну суть твору, закладену постановочною групою. За словами Крістіана Меца: «дослідження конотації наближає нас до поняття кіно як мистецтва («сьомого мистецтва») [30, с. 96]».

Власне, ми можемо висунути судження, що логіка прочитання кінотвору та літературного твору знаходяться у спільній площині, вони мають спільні ознаки, за якими вибудовується лінгвістика мистецтва. Виходячи з цієї тези, ми спостерігаємо спільні організаційні структури літературного та кінематографічного творів: підпорядкування творів законам естетичного впорядкування та обмеження, що з'являються поруч із цим — версифікація, композиція і тропи. Прямий зв'язок кінематографу та літератури у ствердній формі заявляли й інші дослідники семіотики. У своїй роботі «Як читати кіно» Дж. Монако описує зв'язок цих двох видів мистецтва наступним чином:

«Але кіно дуже схоже на мову.»; «Навчання квазімові фільму відкриває більший потенційний сенс для спостерігача, тому і є корисним використовувати метафору мови для опису явища кіно [33, с. 290]».

Кінематограф, та само як і література, має категорії динамічного твору мистецтва, дія якого об'єднана нарративом. Цей нарратив відповідно складається із певних символічних блоків, у випадку з тропами ми можемо охарактеризувати їх як «символи», якщо це нестандартне, парадоксальне поєднання позначника та позначуваного, або ж навпаки, типологічне, тоді ми можемо приписати йому категорію «штампу». Опираючись на теорію знаків та вплив досвіду на трактування фільму, ми можемо також визначити для нас методологічну користь у використанні цієї тези. Аргументуючи подальше використання елементів семіотики кіно та трактуючи троп у фільмі як «штамп», ми отримуємо певні чітко окреслені рамки, знаходячись у яких нам буде простіше проаналізувати більшу кількість матеріалу з метою створення цілісного та об'єктивного опису образу фатальної жінки у кінематографі. Зважаючи на те, що цей троп з'являється ще до існування кіно, ми можемо користуватись джерельною базою, яка досліджує літературний прототип фатальної жінки та знайти між ними суголосні складові, корисні для нашого подальшого аналізу.

Повертаючись до конотації, ми можемо звернутись до зазначеного вище дослідження К. Меца: «Що стосується конотації, яка відіграє головну роль у всіх естетичних мовах, її значенням є літературний чи кінематографічний «стиль», «жанр», «символ» або «поетична атмосфера» [30, с. 97]».

Проте варто також зазначити, що всередині складного поняття конотації існують проміжні етапи, які також беззаперечно впливають на створення образу, проте вони продиктовані не самим зображенням, а формою його подання. Для прикладу подібної тези Дж. Монако приводить знімок троянди [6, с. 305]. В залежності від того, у який саме спосіб сфотографувати, для прикладу, квітку, створюється абсолютно різні, подекуди протилежні значення та відчуття у глядача. Для прикладу ми можемо навести роботу з кутами зйомки. Об'єкти,

зняті знизу, візуально здаються більшими та домінантними, а зняті під високим кутом меншими та не такими важливими, тендітними, крихкими. Таке враження складається від роботи двох складових — людини, що сприймає інформацію, тобто отримувача інформації, та об'єкту, що транслюється, тобто відправника. Людська свідомість крізь часи картографує образи, запам'ятовує поведінку, стан, властивості об'єкту. Тому будь-яке порушення логічного, раціонального, відомого порядку речей справляє на глядача ефект. За таким принципом працюють деякі тропи або навіть цілі жанри кіно. Горрор як жанр існує частково через порушення раціонального сприйняття отримувача, ламаючи у реалістично відтворюваному світі певний елемент або надаючи йому інших якостей створюється ефект, який можна описати як «моторошний» або «дивний». Ще одним важливим елементом семіотики кіно є безпосередньо, розповідь. Надалі ми будемо оперувати англійським терміном «наратив». Один із найяскравіших представників теоретичного дослідження питання нративу та відповідної науки нарратології, К. Бремонд пропонує наступне визначення цьому терміну:

«Наратив складається з мовного акту, за допомогою якого відбувається послідовність подій, які залучають людей в єдність цієї самої дії за допомогою інтересу [8, с. 186]».

Одним із визначних етапів аналізу нративу в культурологічних науках є робота Міка Бала «Наратологія. Вступ до теорії нративу» [32], на яку ми також спираємось у аналізі нративу як явища. Причини, з яких ми розбираємо поняття історії, особливості та характерні риси нративів є важливим для подальшої дослідницької роботи, зокрема при визначенні місця конкретних тропів у творах різної епохи. Для кожного періоду притаманний свій стиль оповіді, характерні риси якого визначають наявність тих чи інших виражальних засобів у ньому, і тому без розуміння аспекту нративу в кінотворі нам буде складніше визначити конотацію стильових особливостей та передумови існування в них тропи фатальної жінки.

Користуючись визначенням К. Бремонта, ми можемо відмітити важливий елемент оповіді, який впливає також і на семіотику кіно. Наратив онтологічно складається з двох складових: безпосередньої історії, себто протоколу фактів, виражених у часових рамках та запропонованих обставинах, процесу оповідання цієї історії, та способу оповіді цієї історії. Друга складова стала одним із найбільших питань кіно в період другої половини ХХ століття. Цитуючи дослідження Р. Стема, Р. Бургойна та С. Літтерман-Льюїс «Новий вокабуляр у семіотиці кіно»:

«До кінця 1970-х років теорія кінооповіді все ще була заплутана в більшій семіотичній структурі, загалом відомий як текстовий аналіз [46, с. 85]».

У своїй роботі вони досліджують питання появи оповідача, яке було вирішено у літературній формі ще у період усної народної творчості, адже переказ твору між особами відбувався безпосередньо за допомогою глядача. Одним із шляхів виходу з цієї проблеми стало введенням терміну «точки зору». У кінооповіді «точка зору» розглядається через подвійну призму та відповідає на питання: «крізь який дискурс ми спостерігаємо цю історію?». Відповідь на це питання стала вкрай проривною для теорії та практики кіномистецтва. Оптика та дії персонажа можуть сприйматись імерсивно, себто ми де-факто спостерігаємо за історією крізь конкретно зазначеного персонажа, якого прийнято вважати головним героєм, або з точки зору автора, маючи можливість отримувати інформацію незалежно від дискурсу головного героя. Це питання доповнює семіотику кіно та розкриває її психологічно складову: дискурс суттєво накладає свій відбиток на протокол фактів, яким є історія. Увесь світ, створений у кінотворі, транслюється на глядача з характерним забарвленням, на яке впливає відповідь на питання «хто говорить?». Структура твору також напряму залежить від залученості оповідача. Специфіка, яка виникає при цьому має свою окрему назву: «наративний дискурс», вона розкриває у собі прийоми, за допомогою яких позначаються точки перетину з глядачем, відповідні сенсуальні структури, що створюються на різних рівнях. З точки зору технології оповіді наративу

визначення наративного дискурсу є одним із найважливіших та найвизначніших у складенні фінального ефекту впливу на глядача. В залежності від того, з якою конотацією подається подія, та спосіб, у який вона подається ми отримуємо різне ставлення до факту, адже сприймаємо його або суб'єктивно, переймаючи на себе дискурс персонажа, або об'єктивно, маючи змогу оцінити його дії не залежно від його ставлення. У своїй роботі «Точка зору у кінематографі» [7] Едвард Бреніган приходять до висновку, що автор, оповідач, персонаж і глядач мають кожний свою точку зору. І взаємодія цих точок зору створює між собою зв'язок, який і впливає на конотацію твору та суб'єктивне бінарне судження: «сподобалось – не сподобалось». Виходячи з цього, ми можемо ствердити й завдання, яке перед собою ставить теорія наративу у кінематографі: дослідження природнього зв'язку між позначниками та світом історії, у якому виникає унікальна система культурних відносин та асоціативних рядів, виражених у формі наративу. І зрештою останній елемент у теорії семіотики кіно, який ми маємо розглянути, це погляд на мистецтво з точки зору психоаналізу, філософського та наукового вчення, що так само як семіотика, почало свій активний розвиток разом із розвитком кіно та здобуло основну теоретичну фундаментацію у другій половині ХХ ст. Поступово зі збільшенням організованої та структурованої інформації теорія кінематографу збільшує зони свого впливу та джерела для досліджень та імплементації. Одним із таких джерел стає психологія, яка протягом ХХ століття захоплює усі галузі культурної діяльності та науки. Розвиток аналітичної медицини та розділу філософії, що орієнтується в першу чергу на внутрішні процеси людини, виражені у зовнішніх проявах стає неймовірно корисним інструментом для компетентного аналізу символічних систем. Це пояснюється тим, що щ точки зору семіології люди сприймає будь-яку інформацію шляхом декодування символів. Відповідний процес спілкування її з оточуючим світом також виражений через символи, проте вже з точки зору продукування. Мова, зображення та жести є символами, які позначають певні явища у наслідок суспільної домовленості. Про те, за яким принципом людина

сприймає певні образи та чому вона відповідно конкретні образи генерує, частково психологія, особливо зрілого періоду часу Лакана і є.

Теорія психоаналізу є радше розвитком, а не окремим відокремленням від семіотики кінематографу, ми можемо обґрунтувати це твердженням Метза: «і лінгвістичні дослідження, і психоаналітичні дослідження є науками про сам факт значення, позначення [10, с. 181].».

Сучасні теоретики кіно вбачають послідовний зв'язок між графічними зображеннями, з яких складається кіно і їхнього сприйняття суб'єктом, людською психікою. Таким чином ми можемо визначити покликання психоаналітичної теорії кіно у систематичному порівнянні структури фільму та її сприйняття соціально, психічно сформованою особистістю. Одним із базових дослідників, на роботах якого частково і ґрунтується теорія кіно є французький психоаналітик Жак Лакан, який переосмислює трактати та положення фрейдистської теорії. Причини цьому лежать у підході науковця: головний інструментом, яким він розставляє акцентацію стосовно проблематики є взаємозв'язок бажань суб'єкту та дискурсу. Саме тому ми виокремлюємо стиль творів об'єкту дослідження, адже стиль у нашому розумінні є сукупністю суспільної філософії, дискурсу, проблем, що виникають внаслідок історичного процесу. Проте поява такого поняття як «несвідоме» та оперування ним у категоріях кіномистецтва призводить до суттєвих змін у сприйнятті самого кіно як виду мистецтва. Проте також варто зазначити той факт що концепція «граматики у кіно» тільки зараз поступово поширюється за підтверджує право на своє існування; ще на початку століття, та другу половину попереднього, коли створювались засади, на які ми опираємось у більшості, теорія лінгвістики кіно створювала критичне та радикально заперечне враження. Це частково пояснюється тим, що критики та отримувачі цієї інформації не могли знайти перетини сенсу між їхньою мовою та мовою кіно. І справді, було б цілковитим позбавленням глузду вважати, що українська, англійська, або французька, загалом, «материнські» мови мають те саме значення, що й логіка візуального



зображення, яким і є кіно. Ми розглядаємо під мікроскопом мову як набір символів, що розмежовані знаками пунктуації та знаходяться у певному порядку, зчитуючи які, людина отримує інформацію. Саме за таким принципом працює і кіно. Ми не оперуємо у нашому дослідженні конкретною лінгвістикою та/або семіотикою, ми відштовхуємось від загальної системи вчення, ненормативної, аналітичної дисципліни соціологічних та філософських наук. Монако у своїй роботі підтверджує нашу тезу наступною цитатою:

«Діалог між кінотеоретиком і семіологом може розпочатися лише за межами таких ідіоматичних специфікацій чи таких обмежувальних приписів [30, с. 145]».

Дискурс кіно відрізняється від мовної теорії, хоча й у них є спільні перетини. Обидва поняття є предметами аналізу ширших синтагматичних категорій. Тому цей діалог між кінознавцем або кінотеоретиком та постструктуралістом, психологом або семіологом може існувати лише за умови зняття ідіом їхніх специфікацій.

Сприймаючи вчення про семіотику кіно як процес роботи з несвідомим глядача шляхом закладення образної системи, та створенням у першу чергу акту не зовнішнього, а внутрішнього, ми можемо стверджувати, що змінюється відношення до самого кінематографу. Якщо до цього символічного перевороту ми розглядали кіно як закінчену самодостатню форму, що має початок та кінець, окреслені наративом, то тепер ми маємо сприймати його як символічний процес. Цей процес полягає у дослідженні формування суб'єкта за допомогою інструменту впливу такого, як кіно. Підтвердження цій теорії ми можемо знайти у роботі «Новий вокабулярій у теорії кіно»:

«Для теорії кіно розгляд несвідомого означав заміну кіно як «об'єкта» на кіно як «процес», розглядаючи семіотичні та наративні кінодослідження у світлі загальної теорії формування суб'єкта [46, с. 125]».

Ми вважаємо важливим зазначити той факт, що суб'єкт у нашій термінології виступає не як людина, а як одиниця дискурсу, адже спосіб мислення та уявлення про світ людини залежать від цілої низки процесів, до яких входять зміни та розвиток у всіх процесах, які є предметами дослідження соціології: соціальні, політичні, ідеологічні, психологічні критерії.

Підбиваючи певний підсумок, ми можемо визначити подальший напрямок дослідницької та аналітичної роботи, пов'язаної з об'єктом дослідження. Теорія кіно є комплексним поняттям, і тому для всебічного огляду тропу фатальної жінки ми будемо розглядати умови та особливості її існування опираючись на наступний ряд особливостей, що формують семіотику кіно: психоаналіз з точки зору лаканівського відтинку, семіології, що ґрунтується на лінгвістичній моделі, яка є паралельною до кіномови, культурології та соціології як засобів для визначення провідних рис дискурсу, притаманному предмету дослідження.

## **1.2. Троп у кіно. Характеристики, витоки та особливості класифікації**

З минулого розділу ми дізналися, що теоретичні засади обраного нами виду мистецтва мають назву семіотика кіно. Метою, якою ми перед собою ставимо на даному етапі є визначення дефініції слова «троп» у семіотиці як такої та у семіотиці кіно. Ця розвідка є вкрай важливою зважаючи на те, що Більшість сучасних семіотиків вважають риторичну (або принаймні її аспекти) частиною семіотики [34, с. 338], а оскільки поняття тропу прийнято відносити до риторичних категорій та риторики як науки. Підтвердження цьому ми можемо знайти наприклад у дослідника Д. Чендлера:

«Занепокоєння певними ключовими тропами є настільки помітним у семіотичній теорії, що неможливо розпочати дослідження семіотики без певного розуміння цієї теми [7, с. 95].».

У процесі нашого дослідження ми віднайшли за неможливе аналізувати поняття тропу без попереднього ознайомлення з контекстом його існування у риторичній. Це зумовлене тим, що троп представляє собою не уніфіковане, а

сукупне поняття, себто троп як концепція узагальнює низку інших художніх елементів.

Інтерес до риторики яка як відомо, з'явилась ще у епоху Античності, поновився у період розквіту структуралізму та постструктуралізму як науки, для таких науковців, як Роман Якобсон, Жак Деріда, Жак Лакан та інших. Предмет зацікавленості для них полягав у наслідках певних окремих тропів, а також у когнітивних можливостях семантичного аналізу мови, подібним питанням займались у свою чергу Джордж Лакофф та Марк Джонсон [25].

Зміна у дискурсі академічних досліджень, яка починається у другій половині ХХ століття стає відчутною у багатьох дисциплінах філософії та соціології, можливо відстежити принципово інший підхід до аналізу та формулювання концепцій або структурування вже відомої інформації разом із зміною способу мислення. Цей процес прийнято називати «риторичним», або ж «дискурсивним поворотом». Сенс цього «повороту» полягає у принциповій відмові від здобутків та принципів роботи попередників, у прагненні кинути радикальний виклик прихильникам об'єктивізму, що має своє коріння починаючи з ХVІІ століття. Однією з причин подібного акту є ставлення об'єктивістів до мови, як до наукового інструменту, відокремленого від народу. Панівне положення філософів після «риторичного повороту» полягало у ствердженні тези про зв'язок дійсності та мови та взаємовплив одного до іншого. Для нас це є важливою інформацією, адже поява або реновація конкретних художніх тропів та образів залежить від тенденцій, продиктованих дискурсом. І тому працюючи над таким тропом, як постать фатальної жінки, яка вже за дефініцією та епітетом «фатальна» стверджує свою відмінність від загального номіналу «жінка», з'являється у конкретний час та продиктовується певними умовами появи та власним синтаксисом. Дискурс як загальне поняття позаяк є риторичним, і ми стверджуємо, що це судження є аксіоматичним. Пояснюючи детальніше, ми можемо стверджувати, що риторика як наука про мову та усі її

складові, є одним із перших проявів семіології в історії людства. Концепція Ідеї Платона також має свій зв'язок із риторичним, проте у дещо іншій формі.

Лінгвістична теорія виокремлює символи у всіх перцептивних рецепторах людини. Знаком може бути звук, жест, візуальне зображення, тощо. Відповідні приклади ми можемо побачити й у кіно. Транслюючи на глядача візуальне зображення абсолютно різних елементів, ми все одно на виході отримуємо знак, який глядач зорово або аудіально сприймає через плаский екран. Повертаючись до порівняння кіномови та лінгвістики, ми можемо побачити власну риторіку кіномови та простежити підтвердження теорії про домінацію риторики над дискурсом, адже будучи першоджерелом інформації, дискурс знаходить свої прояви тільки крізь риторіку. Підтвердження цьому ми можемо знайти у Д. Чендлера:

«Будь-який дискурс неминуче риторичний, хоча науковці, зокрема, рідко визнають і часто заперечують його присутність у своїх творах [7, с. 96]».

Сучасна тенденція порівняння риторичної форми та формування реальності неминуча зокрема через вплив мови на існування суспільства. Риторика у даному випадку це не просто спосіб представлення думок, а ще й сам по собі прямий інструмент впливу на спосіб мислення, що заслуговує на окрему увагу. Поняття тропу у такій системі виконує певну тлумачну, пояснювальну функцію. Ми можемо описати усі прийоми, з яких складається це визначення відповідно до схеми: «це (або/як) це». Дуже часто тропи порівнюють з метафорою, формулу якої багато літературознавців визначає як «перенесення ознак одного предмету на інший». Проте метафора є лише одним складовим елементом тропу, адже під егідою одного тропу можуть бути різні метафоричні значення та прийоми, які в залежності від контексту проявляють себе у різний спосіб. Ми називаємо тропи тлумачним засобом зокрема через те, що першочергово створений символ не має жодного зв'язку з сприйняттям конкретних суб'єктів. На прикладі тропу фатальної жінки, вона набуває у нашій глядацькій свідомості свого атрибуту тільки тоді, коли ми отримуємо позначник

цієї «фатальності». Які саме існують позначники даного атрибуту ми будемо аналізувати далі у процесі роботи. Загалом, троп як інструмент аналізу та/або створення об'єкту мистецтва або функціонування мови працює у суспільстві як місток між знайомим та незнайомим поняттям. У який би спосіб троп не використовувався, він є елементом створення свого особливого коду, який бере своє джерело у дискурсі. Саме тому таким важливим є попереднє розуміння контексту твору для грамотного та глибшого його сприйняття, у випадку, коли дискурси суттєво відрізняються, як наприклад культурний контекст Азії та Європи, рівень конотації коливається в залежності від суб'єкта, що його сприймає. Таким фільмом, темою якого є зустріч двох принципово протилежних дискурсів є робота Шудзі Тераями «Викидайте свої книжки, виходьте на вулиці» (1971). Зорові образи цієї картини транслюють на нас перші прояви західного дискурсу у традиційному та консервативному дискурсі Японії та наслідки, що ці зміни за собою ведуть. Але й такому випадку запропонована обставина «зустріч дискурсів» є тропом, адже це процес, який ми можемо побачити у багатьох творах мистецтва, особливо виражений у стилі постмодернізму, базова філософія котрого полягає у деконструкції ідей внаслідок насильницької зустрічі двох дискурсів. Сформована внаслідок двох Світових воєн мораль та суспільна свідомість описується у сентенції «Ідея це насильство». Саме тому такий троп, як «зустріч дискурсів» є доволі традиційним для мистецтва, особливо кінематографу, з процесом формування він отримує власні характерні. Цікавим для нашого дослідження також є особливість риторики: форма подання. Ця наука займається питання подачі інформації, а не її створення. Звідси й виходить формула тропу «це (як/або) це». Д. Чендлер стверджує наступне:

«Більшу частину часу — поза «поетичним» контекстом — ми використовуємо або зустрічаємо багато фігур мови, насправді не помічаючи їх — вони відступають до «прозорості» [7, с. 96]».

Він зокрема аргументує це розвідкою Лакоффа, який у своїй роботі доводить, ця «прозорість» береться саме з культури, адже кожен культурний код

має певну кількість власних тропів, які й формують наш спосіб мислення у конкретному суспільстві [25]. Тропи створюють «образи» з конотаціями понад будь-яке «буквальне» значення. Як тільки ми використовуємо троп, наше висловлювання стає частиною набагато більшої системи асоціацій, яка знаходиться поза нашим контролем. Відповідно до «Семіотики для початківців» Д. Чендлера [7, с. 97] згідно з працями Романа Якобсона метафора та метонімія є двома основними способами передачі значення у тропі. Згідно з Джорджем Лакоффом і Марком Джонсоном, основою більшої частини нашого розуміння в повсякденному житті [20]; [25].

Ролан Барт проголошував, що «щойно форму побачать, вона повинна щось нагадувати: людство, здається, приречене на аналогію», ця теза цитується в роботі Д. Сільверманна та Б. Тодоре [41, с. 248].

Тотальну присутність тропів у візуальних, та у словесних формах сприймається нами як відображення нашого рівня розуміння реальності та способу мислення людини, як істоти. Людина сприймає категорію «реальне» саме через систему. Вона полягає у аналогіях. З точки зору антропології, саме образність мислення та здатність знаходити систему в оточуючих нас речах стала одним із провідних елементів виживання людства як виду, та стрімкої його еволюції. На допомогу у цьому нам приходять аналогії, які ми можемо провести між двома будь-якими елементами. Як і у випадку з парадигмою та дискурсом, тропи «організують взаємодію означуваних і означуваних» у дискурсі [42, с. 87]. Тому кожний троп, такий як метафора, синекдоха, метонімія ми можемо розглядати як концептуально однаковий, але якісно різний та відмінний, а тому й новий знак. Цей принцип працює за логікою зміни адресата знака та зміни елемента сприйняття. Оскільки одна й та сама інформація буде створювати у людей різних епох та поглядів відмінні зв'язки, троп як засіб художньої мови постійно еволюціонує, зберігаючи при цьому один і той самий позначник або створюючи новий.

Найвищого рівня у роботі з лінгвістикою досягають постструктуралісти, в основному говорячи про них, ми маємо на увазі французку школу, до якої входять Ж. Лакан, Ж. Дельоз, Р. Барт та інші. Їхній концептуальний підхід до мови перетворює її на суто метафоричну одиницю, і саме вони вводять категорії, якими ми оперуємо у нашій роботі. Також варто відзначити до особливостей дискурсу та епохи як джерела, що роки їхньої роботи припадають саме на 1950-1970 рр. XX століття, та продовжуються у інших альтераціях до початку XXI ст. Інструменти, розроблені цими філософами з метою аналізу структур, стануть нам у нагоді при аналізі тропу фатальної жінки саме через пошук особливостей поза межами денотації, також використання цього тропу може нас наштовхнути на відповідні тематичні рамки, характерні для робіт, у яких цей троп наявний. Загалом, М. Фуко у своїх роботах «Археологія знання» стверджує, що практика пошуку, виокремлення та аналізу дискурсу зазвичай зводиться до:

«сукупності анонімних історичних правил, завжди визначених часом і простором, які визначили даний період, і для даної соціальної, економічної, географічної чи мовної області [18, с. 117]».

Він наголошує на тому, що програмний аналіз дискурсу можна визначати точніше, або навіть метафоричніше. Він відокремлює поняття суб'єкту від дискурсу, визначаючи його загальним історично-соціальним контекстом:

«Його не слід плутати з експресивною операцією, за допомогою якої індивід формулює ідею, бажання, образ; ні з «компетентністю» суб'єкта, що говорить, коли він будує граматичні речення [18, с. 117]».

Оскільки кіномистецтво приречене на певну натуралізацію метафор, адже доволі часто ми обмежені у технічних та фізичних можливостях об'єктивної дійсності, існує практика використання умисного зміщення акцентів та відведення уваги від прямого позначуваного, що описує у своїй роботі Б. Стерн. Він стверджує, що метафора настільки поширена у вжитку, що подекуди її використовують як узагальнюючий термін, або вживаючи це слово у зневажливій конотації. І саме тому деякі митці умисно вдаються до заплутування

глядацького сприйняття, порушуючи пряму когнітивну логіку та змушуючи замислюватись над природою явища, зображеного на екрані. Як стверджує сам Стерн:

«Навмисне використання нетрадиційних тропів іноді може допомогти денатуралізувати сприйняті як належне погляди на явища [ 22, с. 165]».

Лакофф і Джонсон у своїй роботі звертають на інший аспект метафоричності та розуміння цього терміну у суспільстві. Фокусуючись на матеріальній культурі, вони проголошують, що ідея метафори полягає в «розумінні та переживанні одних речей через інші» [25, с. 5]. У пошуках найточніший визначень подекуди можна прийти до тез, що метафора включає в себе одне позначуване, що діє як позначник, що посилається на інше означуване. Проте така ідея почасти може заплутувати самих філософів або авторів, тому подібні, найбільш радикальні теорії ми не вважаємо за потрібне розглядати детально.

Підбиваючи проміжні результати та починаючи аналіз безпосередньо складових тропу, ми можемо прийти до висновку, що одними з найважливіших елементів аналізу провідних рис тропу фатальної жінки у нашому випадку є детальний огляд культурного та дискурсивного положення американського суспільства середини століття, причини, що сформували передумови до появи такого образу, як фатальна жінка у масовій практиці. Для нас предметом розбору наразі виступають метафора та метонімія. Принципова відмінність цих двох елементів полягає у тому, що метафора є функцією, у якій позначуване ніяким чином не перетинається з позначником. Метафоричність утворюється саме у цій дистанції. Метонімія у свою чергу виключає незв'язність метафори та пропонує заміну одного позначуваного іншим позначуваний, близьким або синонімічним за сенсом до першого. Наглядним прикладом метонімії є акторський або візуальний підтекст. З художньої точки зору, акторська фізична дія або репліка та позначуване цієї репліки ніколи не перетинаються, оскільки тавтологія знімає художність з цієї. Це відбувається через асиміляцію двох складових символу, при



зникненні одного з яких він, символ, зникає. Жан Бодріяр у своїй роботі «Симулякри і симуляції» детально описує процес втрати позначуваного і ми можемо використати цей термін для обґрунтування неминучого існування метонімії у кожній дії. Точне визначення метонімії ми можемо знайти у праці Е. Віддена:

«Воно полягає у використанні для назви речі або відношення атрибута, передбачуваного сенсу або чогось тісно пов'язаного, такого як наслідок для причини... приписуваний зв'язок є суміжністю [54, с. 198].».

Користуючись працею Д. Чендлера у якості джерела [7, с. 101] ми можемо знайти список елементів, які може замінити собою метонімія. В основному, більша частина списку знаходиться у вертикальній структурі. Предмет або явище означає підлеглисть до його володаря або явища вищого за структурою. За таким принципом ми можемо побачити особливість нашої мови та мови кіно: зображуючи річ, яка є у нашій голові синонімом до іншого поняття, себто метонімію, ми можемо не зображувати той об'єкт чи фразу, на яку посилаємось. Для прикладу корона може використовуватись для позначення монарха, «Жовтень» для кінотеатру, а «Голівуд» для американської індустрії кіно; «Шевченко» може означати самі його твори («я читав Шевченка»), відповідне вбрання та предмети можуть символізувати епоху. Ще один, третій елемент тропу це синекдоха. Як стверджує М. Абрамс:

«У синекдосі частина чогось використовується для позначення цілого або (рідше) ціле використовується для позначення частини [3, с. 98-99]».

Наприклад, кажучи «сто ротів» ми маємо на увазі сто голодних людей, «тачка» для позначення автомобілю, «п'ятсот вітрил» для великої корабельної армади. Для прикладу ми можемо також використати універсально зрозуміле зображення троянди. Коли ми зображуємо троянду, маючи на меті зображення троянди, значення її залишається суто денотативним, не створюючи позначуваного, метонімічного підтексту, ми вводимо глядача в певну оману, адже він звик бачити символ, створений з певною, бодай і не найочевиднішою

метою. У такому випадку троянда стає перетворюється на симулякр. Такий приклад ми можемо підкріпити подібною аналогією Д. Монако:

«Ми спочатку маємо лише іконічне або символічне денотативне значення, яке є статичним [33, с. 329-330]».

Проте у випадку, коли троянда є позначником, який дає нам своїм існування якусь інформацію, її значення розширюється та стає багатшим та важливішим для глядача. Як таким, безпосередньо аналіз фільму є статичним процесом, адже ми зазвичай розглядаємо процес його створення, та власне картину, з точки зору втілення згідно з законами подібних творів. Проте вводячи поняття тропу ми починаємо розглядати його з динамічної позиції, беручи до уваги в першу чергу процеси, а не факти. Ми можемо знайти підтвердження тому, що кінематограф є одним із найбільш синтетичних видів мистецтва. Це пояснюється його здатністю до безкінечного запозичення та відтворення інших мистецтв. Повертаючись до прикладу з трояндою, на початку ми маємо лише її голий позначник, саму троянду, яка нічого нам не каже. Проте застосовуючи троп, ми можемо моментально змінити це становище. За допомогою контексту інших кадрів, контексту, звукового супроводу кадр із трояндою може стати символом небезпеки, величності, крихкості, самотності. Продовжуючи аналізу складових тропу, ми знаходимо найбільш радикальний елемент, присутній у більшості творів мистецтва. За словами Д. Чендлера:

«Іронія є найрадикальнішим із чотирьох основних тропів [7, с. 104]».

За подібним принципом до метафори, іронічний позначник справляє враження позбавленого сенсу, проте ми, як спостерігач цього тропу маємо розуміння, що позначуване скероване на створення підтексту або образи, докору адресату. Іронія зазвичай створюється як противага, реакція на зовнішню дію чи процес, ми можемо розглядати варіанти заміни позначуваного на протилежне, перебільшене або ж навпаки, применшене. Іронія окрім вербальної також може бути візуальною або аудіальною. У таких випадках для нас важливий не стільки контекст іронії, як самої ситуації або зовнішніх проявів. До таких маркерів ми

можемо віднести відповідну інтонацію, жестикуляцію, мімічний вираз обличчя, візуально втілений коментар ситуації. Шукаючи додатковий матеріал, що б розкривав поняття тропу для подальшої роботи з ним, ми також можемо знайти елемент, на якому не наголошує сучасна наукова думка. Слово походить з давньогрецького терміну, що означає «поворот» або «скручування [37, с. 428]».

Цей факт говорить нам про аспект тропу у композиції всього твору. Особливо у контексті тропу фатальної жінки, ми можемо помітити, що кожен троп є запропонованою обставиною, що безповоротно впливає на сюжет та розстановку сил і творі. Ці зміни відображаються за допомогою зміни акторських пристосувань, темпоритму твору, атмосфери, тощо. Головні складові тропи, або ж, я стверджує критик К. Берк, «чотири головні тропи» [37, с. 428] це метафора, метонімія, синекдоха та іронія. Саме вони допомагають формулювати людську думку, і відповідно, є онтологічним елементом риторики.

Таким чином троп як інструмент-перекладач дозволяє нам зрозуміти прямий сенс фільму та оцінити винахідливість режисерів ранніх етапів розвитку кіно, для яких цей прийом набував особливо значення та відкривався у найбільш неприхований спосіб. Одним із таких митців є Карл Дреєр [14, с. 165]. Окрім поняття тропу, для нас важливим також є код, ідею якого сформував Дж. Монако. Як він сам пише у своїй роботі:

«Коди — це важливі конструкції — системи логічних взаємозв'язків — отримані після факту фільму [33, с. 342]».

На відміну від тропу, коди непідвладні до контролю. В першу чергу продиктовані дискурсом, коди використовують усі можливі елементи сприйняття для того, щоб пробудити у глядача перцептивну пам'ять, або ж навпаки — її відсутність від досвіду переглянутого кадру. Це не попередні теоретичні закони, яких дотримується режисер та постановочна група. Існують також і культурні коди — до таких відносяться явища, існуючі у нашому світі, та які відтворюються у максимально реалістичний спосіб. До такого культурного коду, що бере свій початок у тропі є наприклад епізоди у фаст-фудах. Народжені

вони саме з культурного контексту, ці епізоди передають діапазон можливостей реальної ситуації у американській (для прикладу) забігайлівці. Та за таким принципом вони користуються певним міфом, властивим усіх «забігайлівкам». Апелюючи суспільною фантазією про ресторан швидкого харчування як про місце зустрічі персонажів, певний нейтральний, безпечний простір або ж надійне прикриття, режисери умисно маніпулюють цим образом для того, щоб створити додатковий сенс. Для прикладу логіки ресторану швидкого харчування притримується режисер Девід Лінч, у фільмах та кіносеріалах якого місце кафе отримує конотацію «безпеки», «відновлення». Таку логіку порушує інший американський режисер Квентін Тарантіно, який у свою чергу користується кодом забігайлівки як безпеки, яку він свідомо порушує. Іноді у використанні коду кіно перетинається з іншими видами мистецтва, особливо часто це відбувається з театральним мистецтвом, у якому код жесту часто має подібність. Існують суто характерні для кіно коди, такі, як наприклад монтаж як такий та/або специфічний монтаж. Ще одним таким яскравим прикладом є код ванної кімнати, універсальний для всіх просторових видів мистецтва. У багатьох фільмах ванна напряму звертається до колективного її сприйняття у символічному значенні: дуже часто ванна використовується для передачі самотності, втоми або спокою, що зчитується глядачем, який цей код і створює. І за таким самим принципом, як ресторан фаст-фуду, режисери такі як Альфред Гічкок порушують цей код умисне, створюючи відповідне враження у глядача.

Отже підсумовуючи проаналізоване ми бачимо, що семіотика кіно як наука безпосередньо пов'язана із іншими суміжними науками, що досліджують знаки та їх сукупності, взаємодії з глядачами. Науками, що нас зацікавили стали риторика, як система, яка містить у собі поняття тропу, та семіотика, що вивчає знаки, які ми бачимо у оточуючому нас світі. Разом із появою розділу семіотики кіно, процес трактовки та аналізу художнього фільму зазнає суттєвих змін. Окрім формування особливого ставлення ми тепер маємо можливість розбирати

символічні системи, які пропонує нам фільм, по окремої, та завдяки цьому формувати все нові й нові відкриття.

### **1.3. Архетип фатальної жінки. Дефініція, онтологія, характерні риси тропу**

Образ фатальної жінки існує з моменту початку формування того дискурсу, у наслідках якого ми живемо. Культура дуальності жіночого архетипування, яке ми будемо аналізувати у цій частині дослідження, покликане визначити онтологічні риси, притаманні цьому тропу та підготувати певний загальний набір рис, властивий тропу, щоб простежити його провідну особливість у предметі дослідження.

Першими образами фатальної жінки виявляються персонажки давньогрецької міфологеми, такі як Афродіта, Сирена, Сфінкс, Емпуса, Ламія, Єлена Троянська та Клітемнестра. З цього пантеону особливої уваги ми можемо надати образу сирени та визначити, за рахунок яких якостей ми можемо назвати її такою. Словник античної міфології надає нам інформацію, що перші згадки ми можемо знайти у «Одісеї», згодом у «Аргонавтиці», у якій вони постають: «вродливими дівчатами з чарівливими голосами; своїми піснями вони присипляли подорожніх, а потім роздирали їх на частини й пожирали [2, с. 183]». Тут ми можемо помітити два базових аспекти «фатальності», які згодом будуть проявляться у загальному враженні від образу: поєднання рушійного та чарівливого начала. Прикладом також може слугувати слугувати Цирцея, яка перетворила людей Одиссея на свиней, та сирени, чия краса та приваблива пісня привабили його моряків у книзі. Одиссей перемагає у першому випадку за допомогою магічного кореня від Гермеса, а у другому, заклеюючи вуха своїх людей воском. Необхідність позалюдської допомоги в протистоянні сексуальній спокусі фатальної жінки є давньою рисою архетипу; дотримання «кодексу» виконує цю роль й у сучасному нуарному романі [28].

Ми можемо помітити подібність із концепціями двох давньогрецьких богів Танатоса, бога смерті, та Гіпноса, бога сновидінь та марень. Згодом, ці два начала Зигмунт Фройд концептуалізує у людині як категорії «Еросу» і «Танатосу». Загалом, складається враження про бінарність понять «руйнування» та «створення», які стоять за цими концепціями. Саме це одночасне ствердження двох понять і буде провідним у нашому дослідженні. Із реальних історичних постатей до даного тропу можна віднести Клеопатру, королеву Єгипту, яка була відома своєю здатністю спокушати могутніх чоловіків Риму. Саме римська пропаганда закріпила за Клеопатрою образ фатальної жінки, і в результаті вона стала легендарним прикладом архетипу, який асоціювався із небезпекою та сексуальністю, які були так притаманні фатальній жінці. На її прикладі ми також можемо чітко побачити поєднання двох понять.

У середні віки християнство переформулювало цей архетип як диявола, якого назвали суккубом. Як показав Вільям Марлінг, роман, який згодом буде називатись нуарним, спирається на цю концепцію жіночого сексуального духу, який відвідує чоловіків уві сні та вступає з ними в статеві зносини [28]. Вважалося, що суккуби маскуються під жінок і їх можна впізнати за такими ознаками, як маленькі гострі зуби, гострі вуха та гострі носи. На відміну від суккуба, середньовічні романи про Грааль розвинули кілька більш благородних типів: жаліслива королева, *La belle dame sans Merci* (якщо модернізувати, «серцеїдка») і жінка — втілення концепції «чистого кохання». Важливою рисою героя стало його вміння розрізняти типи жінок і відповідним чином реагувати, відрізняти «хороших жінок» від поганих. Феміністська літературна критика рішуче засудила фатальну жінку як женоненависницьку, хоча в більшості (і особливо в сучасному) твердому оповіді читач більш схильний знаходити сучасних жіночих персонажів з деякими архетиповими рисами та жіночих персонажів, які взагалі не пов'язані з архетипом.

Етимологічно, термін походить з французької мови, та має дослівний переклад "смертельна жінка". У суспільному культурному коді основними

характеристиками персонажок-носіїв образу є аспект магнетизму та відчуття небезпеки чи то пак небезпечності, у поєднанні з чуттєвістю та фемінністю. С. Сімкін у своїй роботі «Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox» описує цей троп наступним чином:

«З одного боку, вона викликає почуття бажання у гетеросексуального чоловіка; з іншого боку, вона збуджує страх, але дуже часто її еротичний заряд значно посилюється саме через загрозливий потенціал, який вона несе в собі [40, с. 19]».

З іншого джерела ми можемо побачити доповнення загальної картини цього образу. Як пише автор книги «Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies» Джеймс Урсіні,

«Фатальна жінка радше використає отруту, а не ніж, а її розум та сексуальність стають не просто привабливими рисами, а її найголовнішою зброєю [52, с. 10]».

Аналізуючи причини звернення та актуалізації цього образу у мистецтві протягом ХХ століття, ми звертаємось до стилів, які виникають у епоху модерну, історичний кінець якої припадає на початок Світових воєн. Одним із наших об'єктів зацікавленості постають жанри, які можна узагальнити під рисою «авантюрний роман». Досліджуючи цю тему, ми знаходимо підказку у вигляді наукової роботи британської дослідниці

Проте ми також хочемо звернутись до базової формули неоромантизму, запропоновану дослідницею І. Качане «Базові категорії нео-романтизму у 19 ст.» [23, с. 113-127]. На прикладі двох найвідоміший та найважливіших творів британського неоромантизму в літературі, «Острові скарбів» та «Копальнях царя Соломона», авторка виокремлює категорії літературного неоромантизму, як стилю:

1. «Я» (Его) (у контексті статті: «Британська Імперія»)

(Дослідниця ототожнює категорії «Его» і «Британська Імперія», враховуючи колоніальну тогочасну імперську політику тогочасної Британії [37, с. 118].)

2. «Відправляюсь на пошуки» (подорож і динаміка)
3. «море-земля» (подорож з, або на екзотичну територію)
4. «заради багатства» (матерія, як цінність)

Одним із найголовніший джерел впливу на стиль неоромантизму на нашу думку є філософський доробок Ф. Ніцше. Про-матеріальний дискурс, авантюризм та зняття категорії «добра» та «зла» є метою його робіт, таких як «Поза межами добра і зла», яка критикувала моралістичні засади класицизму та суспільства загалом, вважаючи «моральні цінності» девіацією, яка виникла внаслідок спроби унормовування людської свідомості. Опираючись на цей матеріал, можна робити припущення, що неоромантизм базується на світі у контексті «світу поза мораллю». Звідси ми можемо зробити висновок, що авантюрний герой, який часто з'являється у творах, зо містять у собі елемент небезпеки, є неоромантичним героєм. Одним із таких втілень є поновлений образ фатальної жінки, яка часто постає перед нами саме у світлі аморальності, скерованою до власного матеріального збагачення. Опираючись на це судження, ми можемо припустити, що елементи неоромантизму та його структури також будуть присутні і у провідних систематизованих рисах цього тропу. Процес формування образу у літературі починається у новий спосіб протягом ХІХ ст.; У романах та поемах ми можемо помітити часто фігурують персонажок, характерною рисою яких є магнетична сексуальність, що зволікає добрих чоловіків до повного самознищення. Гарним прикладом можна вважати загадкову фею у баладі Джона Кітса "La Belle Dame Sans Merci", яка захоплює чоловіків у "полон", заманюючи їх у свої обійми. Тут ми бачимо чітку паралель із образом сирени, який виступає для нас як один із ейдосів образу фатальної жінки. Як пише Патрік Бейд у «Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women» у часи Байрона вампіри зазвичай змальовувалися як особи чоловічої



статі, і тільки починаючи із середини XIX століття даний образ був перенесений на жінок, які неодмінно зображувалися як ті, «хто висмоктує життя» із своїх жертв [5, с. 13].

Даному тропу загалом притаманний цинічний погляд на світ та прагнення матеріальних цінностей. Неможливо буде уникнення від порівняння з іншими жіночими образами у мистецтві, які також мають власний архетипічний розподіл. Починаючи пошук відмінностей, ми бачимо, що вона не зацікавлена у материнстві та догляді за будинком, беручи до уваги символ еротизму, який вона транслює крізь свій образ, вона все одно залишається емоційно холодною та закритою до зовнішнього світу. Дані характеристики є результатом тривоги суспільства (у якому домінують чоловіки) стосовно незалежності жінок та можливостей їхньої самореалізації. Не зважаючи на те, що своєї основної популярності цей троп набув у сорокові та п'ятдесяті роки, коли голлівудські стрічки почали масово транслювати постать фатальної спокусниці, образ фам фаталь існував у культурі ще задовго до появи кінематографу. Аналізуючи книгу Джанет Штайгер «Bad women: Regulating Sexuality in Early American Cinema» ми можемо простежити взаємовплив дискурсу, який формує запит на образи, та втілення цього колективного бажання у творах мистецтва: «Психологізуючи персонажів та створюючи перед ними відповідні цілі, які дотримувались соціальної та моральної етики на основі вибору персонажів, можна вивчати «поганих жінок» та сексуальність [47, с. 181]».

Також, продовжуючи не менш важливу лінію порівняння інших жіночих архетипів із нашим предметом, ми бачимо спільні риси, притаманні загальному гендерному стереотипу та пануванню жінки у кіно як об'єкту бажання. Це втілюється крізь більшу частину літературного спадку європейської та американської літератури та є одним із ключових понять для нашої роботи. Цей узагальнюючий знаменник у своїй теоретичній розвідці описує Р. Даєр:

«Білі жінки зображуються як апофеоз бажаності, усе, що може захотіти чоловік, але водночас і те, чого він не може отримати, і те, чим жінка просто не може стати [15, с. 44]».

Ця цитата наводить нас на судження про інтенції чоловічого суспільства до захоплення ідеалу, який є універсальним та найважливішим позначуваним протягом розвитку пре-модерного та модерного суспільства. Ми висуваємо судження, що жінка уподібнюється до об'єкту та отримує суто символічне значення, стаючи в один ряд з іншими символами влади, за які йде боротьба у чоловічому суспільстві: корона, меч, престол, багатство, скриня, земля, жінка. Це приблизний перелік синонімічного ряду з точки зору дискурсу модерного чоловіка. Для нас важливим також є порівняння жінки як символу та землі, території, оскільки конотаційний символічний ряд, взятий за одним принципом має в собі певну логіку: у такому та подібному сприйнятті жінка постає як втілення «еросу», елементу продовження роду, та відповідно відтермінування смерті, такими самими проявами є й інші символи влади. Відповідно до цієї концепції всі елементи, можуть відтворити модель та стати певною системою, є об'єктами збоченого бажання чоловіка, для якого основним рушійним елементом є страх Танатосу, інстинкт виживання, що пробивається у поведінковий механізм.

З цього ми можемо побачити базовий переворот, запропонований концепцією фатальної жінки. Цей переворот полягає у деконструкції одиниці «жінка» як символу володіння, оскільки вона постає на рівних умовах із чоловіком та більше не представляє для нього символічного багатства, за яке він конкурує з іншими чоловіками. Фатальна жінка уподібнюється до чоловічої моделі волі до влади, проте водночас репрезентує смерть, що згідно концепції Фрейда потягу до смерті. Дуалістична концепція, запропонована Сабіною Шпільрейн та введена у практику Фрейдом лише підтверджує наше припущення. Ідея полягає у інтенції до наближення власної смерті, яка входить у конфлікт та протиставляється протиставлявся бажання володіти життям, пояснене

сексуальним аспектом та інстинктом самозбереження. У даному випадку, фатальна жінка прагне самозбереження, представляючи у парадигмі чоловіка небезпеку, яка створюється внаслідок когнітивного зламу очікування звичної моделі. Оскільки така поведінкова модель образу зазвичай є проявом невідомого для консервативного, засвоєного чоловічого погляду, вона асоціюється через його призму із страхом смерті та є яскравим його втіленням.

Це підкреслюється наведеним вище спостереженням, що для класичної фатальної жінки є характерними відмова від материнства та бажання завести родину. Така ознака тропу першочергово пов'язана із витокami небезпеки, яку цей образ представляє для чоловіка. У даному випадку це страх чоловіка перед сексуальною свободою жінки. Вірджинія М. Аллен стверджує, що жінка, яка не виношує дитину чоловіка, є: «крайньою формою знищення чоловіка: позбавляючи його нащадків, вона позбавляє його безсмертя» і що дана риса фатальної жінки виходить із суміші "страху та бажання, які відчують чоловіки, стикаючись із жінками, які... заперечують право чоловіків контролювати жіночу сексуальність". Аналізуючи безліч прикладів кінострічок, у яких фігурує образ фам фаталь, ми можемо бачити певні патерни та закономірності у зображенні шляху таких героїнь. Тому особливої уваги вартують фінали фільмів, та основний меседж, який закладений у них. Класичними фіналами лінії фатальної жінки існує прийнято вважати два напрямки. У першому вона «спокутує свої гріхи», або ж насправді виявляється, що вона ніколи не була поганою, і, відповідно вона відмовляється від свого образу фатальної жінки та змінює його на звичайніший для світу, у якому панує чоловіко-орієнтований дискурс. Фільм «Гільда» також оголяє іще один нерв складової образу класичного прикладу нашого архетипу – занепокоєння чоловіка стосовно вірності жінки та бажання контролювати її сексуальне життя. Аналізуючи фінали фільмів за участю фатальних жінок, Мері Енн Доан у своїй книзі «Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis» пише що, не зважаючи на те, що фатальна жінка вважається злом (і, теоретично, її смерть є закономірною карою) саме знищення

фам фаталь є підтвердженням відчайдушного бажання контролю із боку чоловіка. «Вона не є предметом фемінізму, але є симптомом чоловічих страхів перед фемінізмом [13, с. 8]» пише Доан, із чого ми можемо зробити висновки, що у смерть фатальної жінки вкладається не тільки бажання «відновлення справедливості» і ідея того, що «зло» має бути покаране, а й наглядне відображення того, наскільки її впевненість та сексуальна свобода лякають чоловіка і ставлять під загрозу його спокій. Ми не можемо оминати варіанту підходу до аналізу архетипу без залучення психологічного аспекту. З точки зору психоаналізу сама жіночність є для нас категорією, породженою у першу чергу соціально, а не фізично. Це пояснюється тим, що ми сприймаємо жінку як узагальнений образ, а не як суб'єктивний набір біологічних чи анатомічних показників. З цього ми можемо зробити висновок, що принциповим на вплив аспекту «жіночності» протягом усього існування такого поняття були соціальні зв'язки жіночої та чоловічої статей, та певне упереджене, пригнічувальне ставлення з боку останніх. Нам відоме таке відносно новітнє поняття як «об'єктивізація», яким зазвичай користуються, щоб пояснити упереджене ставлення до жіночого тіла як до певного стандарту, що має викликати бажання у чоловічої статі. В цьому плані ми можемо й простежити хронологію зміни терміну «жіночність», адже з кожною епохою змінювались і уявлення про упереджене володіння. Загалом, таке поняття також зустрічається й у Фрейда. З його погляду, жіноча стать характеризується як «темний континент», статі як «темного континенту», проте доволі часто його теза сприймається не зовсім відповідно до оригіналу. Сам Фройд дуже чітко говорить про це у одній зі своїх робіт: «Згідно зі своєю особливою природою, психоаналіз не намагається описати, що таке жінка — це було б завдання, яке він навряд чи міг би виконати, — а береться за запитання, як вона виникає [37, с. 116]».

Як пояснює Жаклін Роуз, як місце, на яке проектується недолік і через яке він одночасно заперечується, Жінка для чоловіка – «симптом». Визначена як така, зведена до нічого іншого, як до цього фантастичного місця, жінка не існує.

[46, с. 139] При цьому важливо розуміти, що навіть аспект фізичної привабливості та магнетичної сексуальності нашого предмету дослідження не є чимось, що дається їй просто так. Як пише Кетрін Фаррімонд у своїй книзі «The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema» у стрічках, де фігурує фатальна жінка наявність фізичної привабливості функціонує не тільки як потенційний інструмент впливу, але і як джерело тривоги для самої жінки, оскільки це інструмент, який використовується для виживання, а не як атрибут розширення можливостей [16, с. 83]. Однак, якщо відкинути емоційне забарвлення, у сухому залишку така закономірність все одно повертає нас, як глядачів, до думки, що єдиним виходом для фам фаталь є смерть (і не важливо, чи у формі покарання чи у формі розплати). Образ фам фаталь часто стає інструментом для рефлексії на тему тих чи інших тенденцій нашої культури. Аспект емансипації за права жінок (який, як вже було зазначено раніше, є характерною рисою тропу) також часто висвітлюється у образі сучасної фам фаталь.

Отже, проводячи певну лінію, ми можемо спостерігати, що образ фатальної жінки був невід'ємною частиною нашої культури з самого початку її існування, починаючи із біблійських постатей і закінчуючи реальними історичними особами. Усі головні риси фам фаталь (такі як: відмова від материнства, емоційна відстороненість, прагнення незалежності, неприхована сексуальність, любов до матеріальних цінностей тощо) є прямим відображенням страху чоловіків стосовно жіночої свободи. Характерно, що за довгі роки свого існування фатальна жінка пережила цілу низку трансформацій. Вона еволюціонувала разом із технологіями і її постать досі суттєво присутня у сучасному кіно. Насправді вона насправді ніколи не зникала. Схоже, що єдиним незмінним фактором характеристики тропу фам фаталь є сам чоловік, який неодноразово любить піддаватися спокушанню жінки. І не має значення, у якому образі існує жінка, якщо вона є привабливою. Дане твердження відсилає нас до висновку, що історія фам фаталь циклічна.

## РОЗДІЛ 2

### АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНИХ УМОВ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНО 1950-1970-Х РР.

#### 2.1. Кінематограф Сполучених Штатів Америки середини ХХ ст. Передумови, контекст, характеристика

Оскільки об'єктом нашого дослідження є американський кінематограф періоду 1950 — 1970 -х рр. , нам варто оглянути кожне десятиліття по окремоті, адже друга половина ХХ століття стрімко рухається у технічному та культурному плані, і тому ці три часові відрізки суттєво відрізняються один від одного.. Проте також вони мають і спільні риси, заради яких ми й проводимо конкретний аналіз.

Десятиліття 50-х років є перехідним етапом найбільш насиченого століття за всю новітню історію людства. Головним рушійним інструментом, який докорінно змінює звичний плін речей у абсолютно новий вимір це Друга Світова Війна. Головною відмінністю наслідків для США та її країн-союзників на європейському континенті стала не тільки програма ленд-лізу, що дозволила багатьом країнам, в особливості Британії, не зазнати нищівного матеріального дефіциту, але й цілковита перемога на економічному ринку у всьому світі. За 5 років війни країна не тільки не зазнала економічного збитку, а ще й збагатилась за рахунок постачання різного виду матеріальної цінності у весь світ. Орієнтовно її прибутки оцінюють у 70 млрд. доларів. Це дозволило країні стати безперечним лідером на світовій арені та диктувати свою політику, розподіляти зони контролю та впливу під її керівництвом. Долар стає міжнародною валютою що впритул до сьогоднішнього дня є нерушійною аксіомою світової економіки. Остаточо закріплює це положення перше практичне випробування атомної бомби на території Японії у 1945. Америка стає тіньовим гегемоном планети.

Проте разом із цим нарощуються новітні соціальні проблеми усередині самої держави. Армія, що сягала 12 з половиною млн. чоловік скорочується у десять разів та сягає планки у 1.5 млн. за 3 роки по офіційному закінченню

бойових дій. Застосовуються нові закони, що в основному регулюються палатою республіканців, та Америка продовжує консервативний підхід до розвитку суспільства усередині держави. Разом із цим процедурно можна спостерігати збільшення видів атракціонування населення, покращення норм та стандартів комфорту, розквіт робітничого та військово класу як головної виробничої потужності американської економіки. Поширюється у масовому потоці телебачення — небачений винахід для того часу, який згодом стане головним гравцем у сфері виробництва кіно. За відомістю інтернет-видавництва «Encyclopedia.com»: «Літні глядачі були схильні залишатися вдома і дивитися телевизор (приблизно 10,5 мільйонів будинків у США мали телевизор у 1950 році) [49]». Однією з проблем, яка починає підійматись у стрічках післявоєнної реабілітації суспільства є експлуатація теми жіночої зради. Це було безпосередньо пов'язано із після-воєнним культурним простором, у якому жіноцтво опинилося в умовах збільшення свободи до самовираження, існування та перебування у суспільстві як одного із класів. «Домогосподарство» більше не є кодом, безпосередньо репрезентуючим жіночу частину суспільства, і в умовах поновлення питання про рівність у правах та у боротьбі за виживання у чоловіцтва з'являються страхи, пов'язані зі стрімким зростанням самодостатності та незалежності своїх партнерок. Як пише Річард Лінгеман у «The Noir Forties: The American People From Victory to Cold War»: «Ріст популярності фатальної жінки у фільмах жанру "нуар" відображав чоловічу амбівалентність і тривогу з приводу тих розв'язаних війною амазонок, які працювали на чоловічих роботах, займалися сексом із ким хотіли, та відмовлялися від дому та материнства [27, с. 240]».

Схожу думку висловлює і Джулі Гроссман у своїй книзі «Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up», де авторка зазначає, що фільми жанру нуар схильні висловити симпатію до чоловічої кризи ідентичності після дестабілізації гендерних ролей, (яка відбулася в Америці під час Другої світової війни). Однак ці ж фільми і заганяють жінок у пастку, нав'язуючи

глядачам думку, що жіноча краса та сила є "чоловічою слабкістю". Із цього випливає, що жінки, які мають ці риси майже одразу вважають потенційно оманливими та небезпечними, ще до того, як вони проявлять будь-які інші свої сторони [19, с. 43]. Одним із найбільш наглядних для нас у цьому аспекті є проривний для свого часу фільм «Гільда», що описується як приклад прояву цих ідей багатьма теоретиками кіно. Параноїдальна одержимість жіночою невірністю закладена у наратив «Гільди», з чого ми можемо побачити одразу два культурних референти. Перший повертає нас до загальної характеристики тропу, у якій ми бачимо позиціонування жінки у модерному дискурсі як об'єкту бажання/володіння. Посягання на цей об'єкт, що зумовлене репресивною маскуліною експансією влади протягом усієї історії людства й породжує відповідний страх, адже така дія, як власний вибір, порушує заскорублу чоловічу парадигму. Другий референт ми бачимо у п'єсах в основному епохи класицизму, таких як наприклад «Слуга двох панів», «Гартюф», «Севільський цирульник» та інших. У них жінка представлена як хитра самодостатня одиниця, якій вдається заволодіти бажаним всупереч чоловічому егоїзму та прагненню до володіння. Так само й у «Гільді», персонажка Ріти Гейворт прагне змусити її колишнього Джоні ревнувати, і через це демонстративно фліртує із іншими чоловіками. Повертаючись у хронології трохи назад, ми можемо відмітити, що у період після Другої світової війни більша частина фільмів репрезентують нам чоловіків та жінок як ідеальний, ретельно вивіреним соціальний образ, об'єктивний по відношенню до обох статей. Це порушує питання зміни дискурсу, яке підхоплює молодь.

«Голлівуд відповів на вимоги глядачів – наприкінці 1940-х і 1950-х роках спостерігався підйом антигероя – такими зірками, як Джеймс Дін, Пол Ньюман та Марлон Брандо, замінивши більш належних [49]».

Разом із цим «ліберальним бунтом» формується новий підлітковий ринок, орієнтований на молодь, яка хоче бачити не ідеальний приклад для наслідування, а складнішого, проблемнішого героя, у діях його можна засумніватися або



взагалі піддати критиці: 50-ті роки відповідають традиціоналізму новою хвилею, яку в основному виражає принципово новий стиль музики, рок-н-рол. Цей жанр захоплює ринок підлітків за своїм брутально-бунтарським підтекстом. Підхоплюючи цю хвилю, американські кити індустрії запускають ринок підлітково-орієнтованих фільмів, таких як *Rock Around the Clock* (1956), в якому брали участь диск-жокей Алан Фрід і група Білл Хейлі та його комети та багато інших (наприклад, *Platters*, Фредді Белл і *The Bell Boys*) - це був перший фільм, повністю присвячений рок-н-ролу. За ним швидко послідували ще два подібні фільми за участю Алана Фріда у ролі камео. Один з них отримує назву «Не стукай скелю» (1956) а другий — «Рок, кач, кач» (1956). Обидва фільми стверджували, що рок-н-рол — це новий, веселий і корисний тип музики. Проте варто зазначити, що старше покоління продовжувало у відкритій та неприхованій формі виражати своє незадоволення молоддю та їхніми смаками. Ми можемо побачити у цьому такий самий мотив, як і фільмі «Гільда», який можемо описати, як ксенофобський. Цей прояв також наглядно зображено у в екранізації п'єси Максвелла Андерсона «Погане насіння» (1956). Трилер продемонстрував, що «зло може жити в молодій симпатичній серійній вбивці, роль якої зіграла Петті Маккормак.» [49]. На нашу думку, стрічка є ще одним наглядним джерелом архетипу фатальної жінки. Окрім цього, масове кіно створює поновлює й інші архитопові образи, що більшою або меншою мірою звичні для «загального сприйняття». Одним із таких є фільм Френка Ташліна «Дівчина нічого не може допомогти» (1956). У ньому ми можемо бачити жінку як протилежний, ледь не опозиційний до фаталь образ: пишногруду неосвічену білявку. Разом із фільм також відзначається тим, що його вперше з моменту початку на «нову аудиторію» сприймають як повноцінний твір мистецтва, та він містить у собі 17 пісень, що є суттєвою кількістю на 99 хв. хронометражу. Вже під кінець десятиліття «бунтарське» нове покоління починає експлуатуватись на повну силу, що ми можемо побачити у фільмі Арнольда «Конфіденційно, у старшій школі» (1958). Ця картина є яскравим прикладом вираження оцінкового судження про нове покоління, яка під егідою

«нонкомформізму» веде боротьбу із його придушенням. Денотаційно, у творі показаний розквіт наркотичного бізнесу у середній школі, накроманії, сленг 50-х рр., та один із класичних нуарних тропів, що тільки поступово пробурався на великі екрани: роль поліцейського під прикриттям. Цей фільм є щирим експлуатуванням масової культури та коду того часу, у ньому ми можемо побачити «бої на лезах», перегони, персонажку, що для нашого сприйняття є особливо цікавою. Ми можемо віднести її до третього типу образів, у який зображується жіноцтво, а саме «німфоманка». Загалом, продукт є одним із найбільш наглядних зрізів популярної культури та враження про популярну культуру того часу та є доволі іронічним у своєму вигляді. Також варто відмітити появу масового явища, пов'язаного із поступовим зменшенням ціни на виробництво фільму. Кінокартини категорії «Б» являють собою явища, створене для чіткої цільової аудиторії та виконують конкретний запит. Такі роботи, як «Атака монстрів-крабів» (1957), «Лялька-підліток» (1957), «Не з цієї землі» (1957) робились для молоді, яка прагнула отримати екзотичне відчуття від перегляду робіт.

Як ми вже зазначали, однією з важливих подій у кіноіндустрії стало поширення телебачення. «Голлівуд, очевидно, боявся появи телебачення на початку 1950-х років. Дійсно, студії взагалі забороняли своїм фільмам і зіркам з'являтися на маленькому екрані [49]».

Цей процес також зафіксований у кіноенциклопедії: «Відвідування фільмів стрімко впало, оскільки безкоштовний перегляд телепередач (і зростання популярності фільмів іноземними мовами) вторгся в бізнес розваг [49]».

З позитивних для великого кіно ефектів телебачення стало майданчиком для символічного дорослішання та пошуку стилю багатьох режисерів, які згодом переходили у повний формат. Прикладами можуть бути Артур Пенн («Бонні і Клайд» (1967)), Роберт Малліган («Вбити пересмішника» (1962)), Джон Франкехаймер («Маньчжурський кандидат» (1962)).

Епоха 1960-х стала своєрідною «буферною зоною» американської культури. У ній поєдналися два абсолютно протилежні процеси: пік підліткового бунту, закладений у 50-х, та максимальне загострення Холодною Війни між США та Радянським Союзом. Через цей дуалізм культура перетворилась на еклектичне та химерне поєднання болю від поствоєнного періоду та небаченого творчого прориву. Соціальні зміни, які потім отримують назву «Сексуальна революція», що відбувались в першу чергу у Франції та у Америці, закладуть фундамент для якісно нового сприйняття та створення культури. Шістдесяті стають перехідним етапом і для боротьби між телебаченням та великими студіями, у якому невпинно отримує перемогу телебачення. 1963 рік стає найгіршим для американського кіновиробництва за попередні 50 років, кількість закордонних фільмів стає більшою за роботи власного виробництва. Великі студії переживають кризовий етап, адже все, чим вони до цього володіли ексклюзивно починає зникати. З'являються компактні камери, недорогі монтажні студії, студії звукозапису. Китаю індустрії все частіше доводиться фінансувати та розповсюджувати незалежно створені картини. А до середини десятиліття телевізійні фільми стали частиною мережевих програм, що з точки зору старого дискурсу є повним провалом та перемогою телевізора.

«До середини десятиліття середня ціна квитка становила менше долара, а середній бюджет фільму трохи перевищував півтора мільйона доларів [49]».

Наприкінці 60-х виробництво опинилося на найнижчій планці, вибиратися з якої доведеться наступні 25 років. Зникає поняття «контрактної» професії. Виробники кіно так званої старої школи переходять на пенсію або помирають. Деяким зі студій доводиться взагалі продавати свої ділянки під торгівельні центри, які теж починають ширитись країною. Тим часом професіонали, що не почали пристосовуватись під нові умови починають тікати до передмість, що означало смерть кінотеатру у звичному вигляді.

«У середині та наприкінці 60-х великих конгломератів, які інвестували та торгували в студіях і мережах, спостерігався ажіотаж купівлі/продажу [49]».

У 1966 році компанія Paramount, що була на межі банкрутства, переходить до рук нового власника. Він віддає рішення про призначення Роберта Еванса керівником виробництва студії; З-під його руки компанія перероджується та створює такі роботи як «Дитина Розмарі» (1968) та «Хрещений батько» (1970), які є одними з найвизначніших фільмів ХХ-го ст. Проте «Дитина Розмарі» породжує ще один процес, який стане ледь не гучнішим за саму стрічку. За рік після виходу фільму, у 1969 р. відбувається жорстоке та ритуальне вбивство 26-річної актриси Шерон Тейт, «культовою» родиною хіпі Чарлі Менсона. Цей вчинок зупиняє рух молоді, що вийшла з-під контролю та починає процес серйозного перегляду системи цінностей у суспільстві. Шістдесяті запам'ятовують також ще одним суттєвим крахом. Фільм «Клеопатра», знятий в Римі, об'єднав одну з провідних акторок того часу Елізабет Тейлор у ролі королеви Єгипту та її майбутнього чоловіка Річарда Бертон в ролі Марка Антонія. Як ми можемо дізнатися з того самого джерела, «Це виявилось величезною фінансовою катастрофою для 20th Century Fox, яку очолює Дарріл Занук.» [49]. Фільм став фінансовим крахом для компанії через екстравагантні запити усієї виробничої групи та неймовірного хронометражу фільму: 4 з половиною години. Ці та інші події змусили усю індустрію шукати виходу у незвичних та нових інструментах, до яких вони ще не вдавалися. У цьому їм стала у нагоді нова хвиля британського кінематографу. У зв'язку з високою вартістю виробництва та створення фільмів у Голлівуді та зменшенням розміру студії багато студій скоротили своє внутрішнє виробництво та збільшили виробництво фільмів за межами країни, переважно у Великобританії, оскільки країна продовжувала остаточно відновлюватись, і тому виробнича база на їхній території була суттєво вигідною. Однією з таких робіт, цікавою для нашого розгляду, стала картина «Доктор Живаго» (1965). Ця робота презентує нам четвертий образ жінки, популярний у обраному проміжку часу: чуттєву та безневинну коханку Лару у виконанні Джулі Крісті. Її образ був продиктованих відмовою від гротескових прийомів зображення жінок, уже звичному для масованого виробничого процесу. Яскравими прикладами епохи можна назвати

релігійну епопею Джона Г'юстона «Біблія: На початку» (1966), яка не знайшла своїх прихильників та стала певним лакмусовим папірцем свого часу. Невідповідність критерії витрат, попиту та відгуків глядачів стали достатньою мірою вагомими. Це був прямий сигнал, що екстравагантні, екзотичні фільми такого роду стали занадто дорогими. Цей фільм відноситься до нового масового захоплення виробників фільмів — історичних епопей, що були відносно недорогими у виробництві, проте завойовували глядацькі симпатії через принципи, які вже сформувались у серіалах. Разом із Британією, як новим плацдармом для виробництва фільмів, до Америки потрапляє нова хвиля британського кіно, яка отримує символічну назву «Брудна раковина». Ці фільми суттєво відрізнялись від звичного американцям стилю. Похмурий, невігаданий соціальний реалізм, який переносив лінію наративу на плечі простим, знайомим суспільству героям робітничого класу, які напряду зіткнулись із усіма проблемами повоєнного стану. Фільми цієї хвилі також описали як роботи «сердитих молодих людей»: будучи неймовірно досвідченими у режисурі та акторській майстерності як на театральних, так і на сценічних майданчиках, вони зосереджувались на економічних та соціальних проблемах. Їхнім новим героєм став розчарований у світі герой-чоловік, що шукав забуття та втечі від соціуму за допомогою алкоголю, спорту, грошей, сексу. Їхнім провідним обличчям стала молодь Англії, відверта, травмована та енергійна. Звертаючи ж увагу на продовження певних загальновідомих образів, глядацькі симпатії також завойовує фільму 1966 року «Мільйон років до нашої ери», у якому роль Ракель Велч перетворює її на секс-символом у хутрянному бікіні з двох частин, що символізує ілюзорний достаток та бажання до володіння.

Межа 60-х та 70-х рр. стала справжнім депресивним епізодом для Голлівуду. Виробництво опинилося у кризі ідей та фінансів. Проте разом із цим, за наступні десять років індустрії вдається переродитися та стати тим, що згодом назвуть «новою голівудською хвилею». Перш за все, послаблюються обмеження щодо мови, контенту для дорослих, сексуальності та насильства. Це стало

наслідком руху хіпі, руху за громадянські та соціальні права, боротьби жінок та темношкірих за рівність у суспільстві. Контркультура того часу змусила Голлівуд бути вільнішим, більше ризикувати та експериментувати з альтернативними, молодими кінематографістами, оскільки старі голлівудські професіонали та магнати старого стилю вимирали та з'являлося нове покоління кінематографістів. Світ кіно переродився та визнав власні помилки та бажання рухати всупереч, а не разом із часом. Також суттєвого впливу завдала «нова хвиля» французького кіно, яка змінила парадигму сприйняття та створення кіно як мистецтва, фактично перевинайшовши його наново.

«Молоді глядачі та режисери, які відмовилися йти на компроміс із посередніми пропозиціями фільмів, підтримали розширення кордонів і традиційних стандартів кіно ще більше в цьому десятилітті [49]».

Проблеми цієї декади ставали все серйознішими, та час ставав усе бурхливішим. Поразка на війні, масові убивства, неконтрольований зріст криміналу суттєво відобразились на роботах, та залишили свою відмітку. Основним лейтмотивом того часу стає недовіра до уряду. Поширення теорій змови, параної та масові психози поширювались разом із полегшенням інформації до отримувача. Скандал із фільмом «Strawberry» лише закріпив тезу необхідних змін. Глядач відмовився сприймати другий потім молодіжних фільмів, експлуатації теми протестів та масових заворушень.

Проте разом із тим відбувається сплеск касово-успішних фільмів, які стають своєрідними маніфестами хіпі-культури. До таких ми можемо «Будучи струнким» (1970) про ветерана з В'єтнаму, який повернувся до мирного життя та стає учасником заворушення в університетському містечку; «Забріські Пойнт» (1970) про бунт молоді, «Джо» (1970) малобюджетна, насильницька міська драма, яка сформувала гасло покоління: «Збережи Америку красивою». Ця робота зображує у критичному світлі головного героя-консерватора, реакціонізм якого перегукується з поглядами незадоволеного робітничого класу того часу. У цьому фільмі також є яскрава представниця нової генерації жіночого образу:

наркозалежної квіткарки-хіпі з Грінвіч-Віллідж, яка була донькою багатого менеджера з реклами; незадоволений станом речей Джо незабаром товаришує з її знайомими та родичами, та зрештою убиває саму хіпарку. Соціальна активність 1960-х років часто перетворювалася на внутрішній нарцисизм, і все ж ця невизначена епоха породила деякі з найкращих, найсміливіших і найуспішніших у комерційному відношенні фільмів, які будь-коли створювали (частково завдяки більшому досвіду роботи з маркетингом і рекламою), таких як миттєвий оскароносний блокбастер «Хрещений батько» (1972) від практично неперевіреного режисера, класичний фільм жахів Вільяма Фрідкіна «Екзорцист» (1973), «Щелепи» Спілберга (1975) і «Близькі зустрічі третього роду» (1977), а також «Зоряні війни» Лукаса (1977).

У фільмах 70-х років було дивовижне розмаїття тем: від молодіжних контркультурних фільмів до кримінальних драм, до фільмів про експлуатацію жіночого тіла, антивоєнних фільмів, чорних комедій, феміністичних маніфестів звільнення, бойовиків про східні бойові мистецтва та усього іншого форми синтезу. На цей раз серйозні проблеми виникають у телевізійних мереж. Разом із появою кабельного зв'язку, незалежних станцій та кінотеатрів звичні форми телебачення почали вживати регуляційних запобіжних заходів. Проте повноформатним результатом процесу переродження сфери американського кіно стає фільм Стівена Спілберга «Щелепи» 1975. Це перший у своєму форматі блокбастер, високобюджетний масовий продукт, у який інвестувалась більша частина активів студії. Головним, нечуваним проривом стають спецефекти, які захоплюють глядачів «Щелеп» та у черговий раз рятують індустрію від краху. Другим таким злетом стає перший фільм саги «Зоряних воєн» Джорджа Лукаса 1977 року. Обидва фільми виявляють найвищу сучасну техніку майстерності зйомки та задають стандарти якості до послідувачих фільмів, що орієнтуються на масштабні касові збори. Його другий фільм, у співавторстві як сценарист та режисер, малобюджетне «Американське графіті» (1973) стає чуттєвою в першу чергу для самого режисера стрічкою про низку каліфорнійських підлітків на

початку 60-х років, які безглуздо мандрували головною смугою свого маленького містечка. Слоган фільму мусив пробивати ровесників Лукаса на ностальгію: «Де ти був у 62-му?» Підліткові архетипи включали правопорушника, який любить швидкі машини, розумного студента, стереотипного красунчика і ботаніка. Увагу на себе також привернула режисерська постать Карпентера привернули увагу, особливо після його надзвичайно успішного малобюджетного слешеру «Гелловін» 1978 р. для нас він особливо цікавий за своїм жанром, адже слешер вміщує в себе цілу низку клішованих образів, серед яких ми можемо віднайти також популярні на той час жіночі, підліткові архетипи. Головними у даному випадку є дві протилежні ідеологічно фігури-образи: спокуслива і не дуже розумна, та зважена, сильна протагоністка. Конотуючи фільм, ми можемо бачити закладений феміністичний переворот, у якому жінка вбиває чоловічу постать, яка є проявом маніакального невідомого, джерелом страху. Символічна смерть Майлза Майерза, маніяка з фільму, закріплює за ним статус першого касово успішного злодія фільмів жахів якісно іншого відтинку. З часом все дедалі більше культових персонажів будуть долучатись до цього пантеону, і ми будемо бачити фіксування образів (героїня, що виживає/маскулінний спортсмен/жартівник/вболівальниця секс-символ старшої школи).

Узагальнюючи усі три декади кіноіндустрії Америки, ми можемо побачити цілу низку спільних моментів та виокремити з них найголовніше. Після подій двох Світових Воєн Америка не пережила зміни парадигми, як це відбулось із Європою, яка мусила буквально збирати нове життя із руїн. Країна, що знаходилась у більш-менш звичному становищі речей продовжує масове виробництво стрічок, що досі орієнтуються на модернічного маскулінно-чоловічого глядача. Зміни починаються разом із появою телебачення, що відповідно своєму децентралізованому принципу підриває авторитет великого кіно, через що те мусить змінювати свої вектори та розширювати сфери впливу. Разом із цим на екранах з'являються нові герої, підклітки-неформали, що живуть



у принципово іншому світі та мислять відмінними від своїх батьків категоріями. Разом із їхнім зростом, у галузі починаються суттєві проблеми. Оскільки кіно є дорогим у виробництві, воно не встигає за новими стандартами, що набирають обертів. Це ми можемо найяскравіше побачити у період 60-х рр., коли мистецтво у звичному нам форматі перебуває на межі виживання. Через полегшення виробництва, у кіно починають пробиратись нові ідеї, що не поєднуються зі старими звичками митців. Разом із цим, приймаючи нові «правила гри», кіномистецтво переживає другу хвилю народження разом із голлівудською «новою хвилею», фільмами, які змінюються у підході та меті створення.

## **2.2. Проблематика, жанрово-стильові особливості, головні риси художніх творів**

У даному розділі ми ставимо собі за мету використати наш аналіз трьох декад американського кінематографу з метою визначення головних проблем, які він підіймає, та визначити у подальшому місце фатальної жінки з-посеред цих наративів.

Фільми п'ятдесятих років, як ми вже могли простежити, базуються на головних страхах та рефлексіях часу: повоєнна реабілітація, початок принципово нової форми протистояння двох найбільших світових держав та двох ідеологій, зміна дискурсу в наслідок воєн, переосмислення місця концепції смерті в житті людини. Явище, яке ми називаємо «бейбі-бумом», доволі характерне для повоєнного стану більшості країн та цілком природнім процесом. Разом із загостренням питання смертності людини та появи цього явища у неконтрольованій кількості у соціокультурному полі, починають загострюватись інстинкти виживання. Одним із таких інстинктів є бажання продовження свого роду, яке у середовищі суспільної моралі є цілком раціональним шляхом вирішення проблеми масового вимирання людства. Нове покоління, що сформувалось під час та після війни, не може містити у собі звичного для своїх попередників ціннісного багажу. Ми це можемо простежити разом із іншими віяннями культури та суспільної філософії. Оскільки ми описуємо суспільство,

яке на нашу думку, пережило крах епохи Модерну, вирішальним та символічним актом якого стало завершення Другої Світової Війни, нове, постмодерне покоління починає ставити питання, відповіді на які вже не є для них очевидними. Разом із цим вони спостерігають за наглядними доказами систем цінностей їхніх батьків, які в основному полягали у ціннісному матеріалізмі. Війна стала результатом знищення ідеї успіху у звичному розумінні, поняття, що згодом будуть названі «бінарними опозиціями», починають свій етап деконструкції саме у цю епоху.

У якості доказів ми можемо використати появу принципово нового способу передачі зображення, який раніше був вирішений тільки аудіально. Телебачення дійсно змінює звичний стан речей, та рушить удавано непохитну машину великої кінематографічної індустрії. Оскільки одним із наших наукових методів є підхід до інформації з точок зору семіології, філософій структуралізму та постструктуралізму, ми вважаємо доцільним поглянути на суть проблеми з інакшої точки зору. Для цього ми застосуємо порівняльну модель двох ідеологічно різних концептів, запропонованих Жилем Делезом та Феліксом Гватарі у роботі «Тисяча плато». Один із провідних концептів, запропонованих конкретною роботою є концепт ризоми. Наводячи пряму цитату:

«Ризома це анти-генеологія [11, с. 11]». Ця сентенція потребує додаткового роз'яснення, проте вона чітко відповідає на питання початку занепаду традиційного кінематографу.

Ризома зустрічається в першу чергу у біології, одним із прикладів є грибний міцелій. Особливість таких форм організмів полягає у тому, що вони принципово не залежать від одного конкретного елемента та здатні розвиватись при наявності будь-якої форми зв'язку. Цій концепції Ж. Делез протиставляє концепцію дерева, яка завжди має початок — коріння. Переходячи на територію філософії, ми бачимо дві протилежні ідеї існування, які створюють дихотомію. Принцип дерева це принцип ієрархії, чітко укладеної системи, яка функціонує лише за умови дотримання всіх чітко пробудованих ланок. У нашому випадку

концепції дерева ідеально відповідає суспільство епохи Модерну, яке побудоване за відповідним принципом, та найяскравіший вид мистецтва, що його унаочнює, кінематограф. Класична модель кіностудії до 1950-х рр. мала у собі велику виробничу машину, яка працювала як один злагоджений механізм за принципом коріння, себто центру виробничого процесу, та отримувала наступні розгалуження. За таким самим способом відбувалось і розповсюдження кінематографічних творів: до кінотеатру картини надходили централізовано із одного конкретного джерела, та люди могли спостерігати за ними лише у відповідному місці. Телебачення пропонує альтернативу у вигляді зменшеної форми кінотеатру у домі. Існує телебачення за принципом телемережі, у самому цьому слові ми вже можемо бачити складову «мережа», що натякає нам на децентралізованість. І цей концепт суттєво перемагає архаїчне кіновиробництво, адже студії стають незалежними від одного конкретного центру, разом із засобами їхнього розповсюдження.

Фактично, саме у ці три десятиліття відбувається повний цикл американського кіномистецтва: занепад звичної форми у 50-х, смерть у 60-х, відродження, втілене у «новій голлівудській хвилі» 70-х. Першою причиною цього й стає безпосереднє падіння звичних для модерну, проте неприйнятних для постмодерну принципів існування.

Друга причина полягає у споживачі та його дискурсі. Тут варто повернутись до вже сталого розподілу на епохи, адже вони суттєво відрізняються між собою. Епоха 50-х, як ми вже зазначили, породжує «нове покоління», яке виражене у першу чергу через новітній музичний жанр рок-н-ролу. Такі фільми як «Історія Глена Міллера» (1954), «Історія Бенні Гудмана» (1956), «Рок, рок, рок» (1956) та інші є яскравим тому прикладом. Головною дискурсивною проблемою, висвітленою у цих творах є відмова від конформізму попередніх поколінь. Тут ми додати слово «ризик», або ж «пошук ризику», яке конотує з цією темою, та знадобиться нам у майбутньому. Уся ця низка фільмів є неприхованим протестом проти звичного способу життя та бажання чогось

нестабільного, ірраціонального, ризикованого, що й виражається у музиці. Окрім цього, падіння модернічного концепту проявляється не тільки у драйвових м'юзиклах та підліткових, юнацьких фільмах. Абсолютним тематичним протиставленням є розквіт фільму у жанрі/стилі нуар. У якості прикладу ми можемо навести такі картини, як «12 розлючених чоловіків» (1957), «Задне вікно» (1950), «Бульвар заходу сонця» (1950), «Свідок обвинувачення» (1958), «Запаморочення» (1958). Причина появи жанру нуар на американських екранах криється не у соціальному, а у суспільно-політичному середовищі. Повоєнний настрій породжує зустріч чоловічої свідомості, упереджено орієнтованої на домінацію в усіх життєвих сферах із появою нового аспекту, який примушує їх вдаватись до ревнощів та інших форм взаємодії, які відкрито транслюють страх перед новими невідомими запропонованими обставинами, у яких вони опиняються. Чудовим прикладом може слугувати фільм «Запаморочення», який буквально ілюструє вищеописану тезу: офіцер поліції у відставці опиняється в заручниках у жінки, за якою він має стежити відповідно свого завдання. Аспект взаємодії чоловіків та жінок у кіно ми будемо безпосередньо розглядати вже під час роботи над конкретно окресленим пунктом дослідження. Також важливим впливовим фактором є початок Холодної Війни. Перегони озброєнь, інформаційне та культурне протистояння суттєво впливають на настрої суспільства, поновлюється інтерес до теми тіньового шпіонажу, розвідувальної, детективної діяльності. Усе це ми також можемо описати поняттям «ризик», як і у випадку з молодіжними стрічками. Цей факт підтверджує одну з передумов, на яку нам варто буде зважати під час детальнішого аналізу тропу фатальної жінки. Зупинимось детальніше на ранньому періоду творчості А. Хічкока, оскільки його роботи великою частиною сформували впізнаваний стиль американської нуарної традиції, та палітра образів, що представлені у його фільмах, є класичними для цього жанру. Зі слів дослідниці І. Тавісс, розбираючи його фільм «На північ через північний захід» ми можемо побачити, що:

«Післявоєнне відчуження є результатом «недуги, а не повстання» [51, с. 54]».

І справді, у цій кінокартині ми є свідками апатичного післявоєнного суспільства, «яке використовує споживацтво та своє нове багатство, щоб замаскувати свої страхи холодної війни [4, с. 15]». Для статних за матеріальним показником верств суспільства, себто для вищого та значною мірою середнього класу 50-ті роки стають «золотою добою», під час якої вони, ці дві верстви, проходять етап вдосконалення і укорінення своїх позицій у суспільстві. Тому «новітнім героєм» стає рекламник, оскільки бізнес, в який починають вкладатись усі тямущі громадяни, стає надзвичайно конкурентною галуззю. Головний герой стрічки, Роджер Торнхілл, є прямим уособленням архетипового «успішного американця»: людини, зовнішнє багатство якої маскує внутрішню бідність. Цей образ стане поступово культовим, та до нього будуть звертатись вже як до предмету рефлексії «американської мрії», яка виявилась втіленою саме у такому штибі людей.

«Як людину в сірому фланелевому костюмі, Торнхілла ніколи не бачать у його власному домі; він завжди в бігах: пересаджений — все ще носить той самий костюм... [43, с. 304]».

Успіх Роджера залежить від того, що він проводить нескінченні години в офісі, і, зрештою, робота одночасно поглинає та визначає його. Ірен Тавісс зазначає, що проблеми ідентичності, пов'язані з вибором професії, виникають лише в 1950-х роках. Роджер живе дуже комфортним, розкладним, стрімким життям, «... жодної хвилини... нудьги» [43, с. 311]. Нудьга може спонукати до роздумів, а роздуми можуть призвести до зіткнення з поверховістю його існування. Роджер є персонажем, що з точки зору увібрав у себе всю біль модерну. З його постаті ми можемо побачити тінь екзистенціалізму, неоромантизму, реалізму. Він — самотня людина в хаотичному міському суспільстві, і він вірить, що будь-які страхи, які він може відчувати, можна заспокоїти, уникаючи будь-якої значної людської взаємодії. Спото стверджує,

що Хічкок мав дивовижну здатність розкривати оману та хворобу, яка лежить просто під поверхнею ввічливого суспільства [44, с. 10]. Відчуття саспенсу, що притаманне фільмам Хічкока та стане згодом фішкою нуарного кінематографу, передчуття краху, катастрофи є відкритою метафорою на його відчуття суспільства. Американське суспільство 50-х проходить крізь два одночасних етапи. Перший етап — спроби реформування моделі суспільної моралі та забуття у безтурботній музиці. Це покоління «бебі-буму», юнаки та юнки, прихильники рок-н-ролу, швидких автівок та власноруч створеної небезпеки. Друга частина суспільства, умовно доросла та економічно орієнтована, відчуває крах своєї моделі існування. Це відбувається через пост-воєнний синдром, у якому американцям доводиться боротись у першу чергу із внутрішніми, а не зовнішньо вираженими руйнаціями.

«Руйнація порядку... виражена у фільмах Хічкока... призводить до раптового спалаху хаосу та безладу в життя, яке є очевидно безпечним, і викликає психологічні та емоційні реакції [44, с. 38]».

Саме це примушує сумніватись у звичній патріархальній моделі та всьому, що їй притаманне. Для Хічкока як для нікого іншого ця система втілюється у жіноцтві. Матір буде присутня та матиме вплив на режисера протягом усього його життя, що буде позначатись також на його фільмах. Це також може бути тонким посиланням на той факт, що і він, і Роджер, головний герой фільму шанують обов'язок перед матерями за рахунок справжнього кохання; Роджер двічі розлучений, [44, с. 19] Хічкок, незважаючи на довгий шлюб, завжди прагнув невловимої любові білявих красунь, яку він знімав у своїх фільмах, «... невгамовний пошук ідеальної жінки, якій варто поклонятися [44, с. 9]».

Питання майбутнього виживання американського народу, зустріч двох концептуально відмінних дискурсів досягає свого апогею у 1960-ті. Як ми зазначали у аналізі безпосередньо історії розвитку кіномистецтва, 60-ті стають кульмінацією, яка за декаду призводить старі моделі, як культурну, так і кіновиробничу до занепаду. Продовжуючи дослідження репрезентації «темної

сторони» Америки у фільмах Хічкока, ми можемо розглянути його фільм «Марні» (1964). Головна героїня фільму, Маргарет «Марні» Едгар є типовою авантюристкою та ідеально підпадає під класичний опис тропу фатальної жінки. Зваблюючи чоловіків з метою власної наживи, вона проходить шлях втрачання глузду. Розвиток взаємовідносин Марні та Марка, двох головних героїв фільму, є шляхом адаптації «невідомого», себто «чистого породження зла та джерела небезпеки» з точки зору чоловічого сприйняття невідомої інформації, та трансформації головної героїні від нахабної крадійки до втраченої та спокутої жінки, яка символічно перероджується крізь шлях невпинного насильства. Як пишуть про цей фільм дослідники Омарі та Бані-Хаїр:

«Цей фільм добре відображає психологічні та психічні проблеми епохи, особливо жіночі страждання, які викликали у них багато психологічних проблем [36, с. 267]».

Ключем до аналізу складного психологічного портрету персонажки стає її важке дитинство. Цю інформацію ми отримуємо вже наприкінці фільму, режисер змушує триматись нас невідомості її мотивів до останнього. Розкриваючи таємницю Марні та розуміючи причинно-наслідковий зв'язок її дій, ми можемо пов'язати цю картину з іншими прикладами робіт тогочасної епохи. Більша частина фільмів у стилі, нуар, у яких розглядається жінка як головна героїня, що проходить (або не проходить) низку трансформацій, обов'язково пов'язаних із жорстокістю та матеріальним аспектом, є джерелом для розголосу моральної дилеми, з якою зустрічається тогочасна жінка. На перший погляд безпідставний страх червоного кольору, фобія Марні, насправді є символом актів насильства, що відбуваються усе життя по відношенню до неї, а також до усього жіноцтва загалом. Дослідник В. Джонсон описує це наступним чином:

«Фобія Марні відображає панівні соціальні проблеми 1960-х років, особливо насильство та жорстоке поводження з жінками, чи то сексуальне, фізичне чи словесне насильство [22, с. 38-42]».

Проблеми володіння силою та відповідного бажання влади каталізуються саме у цю епоху. Чоловіча гегемонія намагається стримувати будь-яку жіночу інтенцію до влади або свободи, понять, які неможливі без сили, фізичної або моральної. Суспільство захищається від новітнього образу жінки, воно протистоїть йому у формах насильства та жорстокості. І це можна стверджувати не тільки за фільмами Хічкока, а наприклад, ще за такими роботами як «Бонні та Клайд». Головна причина переходження жінки на сторону насильства полягає саме у чоловічій провокації.

«Ексцентрична соціальна та психологічна поведінка Марні відображає залишки та наслідки війни та насильства як для сімейної структури, так і для соціальних стосунків, які можна описати як хиткі та ненадійні [39, с. 1-17]».

Головним прикладом, на якому ми розглянемо цю епоху, стане її ж символічна стрічка-маніфест, «Опівнічний ковбой» (1969). Фільм розповідає про людину на ім'я Джо Бак, який працює посудомийником у техаському ресторані. Він уявляє себе у ролі надзвичайно красивого ковбоя, який може заводити любовні стосунки з багатими жінками. Переконаючи себе, що усі мрії можуть здійснитися, він прагне відправитись до Нью-Йорку і відмовитися від традиційного сільського життя. Поки герой фільму намагається знайти своє місце в новому суспільстві, яке прагне змін ми можемо прочитати справжню мету фільму — висвітлити головну проблему тогочасної американської культури:

«Зміщення ідентичності є однією з тем, які корелюють із цим питанням, оскільки воно передбачає ступінь успіху у встановленні його старої ідентичності в новому відкритому, мультикультурному місці [31, с. 266-277]».

«Опівнічний ковбой» використовує код мандрівки як процесу безповоротних змін. У образі Джо, який відмовляється від свого звичного життя заради ефемерної фантазії легко можна прочитати американську парадигму. Його спроби Джо вижити в місті — це прийняття нового життя, яке передвіщає зовсім інший спосіб існування. З точки зору дослідників, причина, чому режисер



протиставляє ковбоя міському життю, полягає в тому, що міське життя постає як якась більша свобода, яка несе в собі мрії та прагнення людей. Ось чому цей фільм чітко відображає ідею самої американської мрії, яка була сильнішою наприкінці 1960-х років, після того, як війна значною мірою виснажила дух епохи, на додаток до політичних і соціальних потрясінь, які взяли місце в той час. Подібно до «автобусної сцени», коли Джо розмовляє з жінкою з дитиною, жінка з дитиною дає гарне уявлення про сучасну, цивілізовану жінку, яка є достатньо освіченою, щоб замовкнути та перебити Джо, коли той не припиняв говорити. Жінка отримує сильніший голос, який підкріплюється активізацією феміністичного руху 60-х років. Фемінна постать у культурі поновлює своє значення: її голос вдається до критики, переговорів та дискусій, заперечуючи та відмовляючись від домінуючого зображення «зручної жінки», втілений у всій масовій культурі аж до середини століття.

Проте у 70-ті роки часи та ідеї знову змінюються. Як зазначає П. Новік: «Кошмарне бачення Дона Сігеля міського життя початку сімдесятих у фільмі «Брудний Гаррі» викликало достатньо критики у новій ліберальній голлівудській культурі, щоб вважати фільм ідеологічною загрозою [35, с. 514]». Таким чином ми можемо почати спостереження за відродженням нової американської моделі культури, що принципово відрізняється від своєї попередниці. Жорстокість, що була провідним больовим елементом 50-60-х рр., вироджується і стає символічним ворогом. Субкультура хіпі є чудовим тому прикладом та доказом: ми наводимо приклад перемоги над жорстокістю та формами авторитаризму стрічку «Забріські Пойнт». Вона зображає контраст любові та болю, а фінальна сцена є формалістичним маніфестом хіпі-руху.

«На відміну від агресивних «Бонні і Клайда» чи самоаналізу «Випускника», «Брудний Гаррі» не міг нести прапора нового покоління непокірної молоді [35, с. 514]».

Проте концепти, закладені у «Ковбої» та «Наїзднику» продовжують розвиватись. Внаслідок неуспішної політики урбанізації мегаполіси Америки

починають опускатись до епітетів «ті, що прогнили, корумповані, непотрібні». Багатомільйонні міста, що уособлювали собою «Американську мрію», виявились оманливими та викликали в населення таке саме розчарування, як і ця «мрія». Жан-Філіп Маті описує «Брудного Гарі» наступним чином:

«Незважаючи на прекрасні початкові краєвиди на початку та в кінці фільму, більша частина фільму насправді відбувається вночі, де хулігани, виродки та соціопати змішуються з «надсексуальними масами» [29, с. 59]».

Початок сімдесятих років разуче зображує стан країни, у якому вона опиняється. Моральний релятивізм та декаданс є наслідками розчарування та втрати чіткого ідеалу, що слугував для народу єдиним пов'язуючим елементом та колективним надзавданням, стримуючим фактором. Проте у появі цього фільму та у подіях, що турбують країну є зв'язок набагато глибший.

Це третя війна за останні три десятиліття, яку переживає американське суспільство. Події у В'єтнамі змушують не тільки розчаруватись у своїй країні, а ще й викликають нечуваний рівень недовіри до влади, з'являються теорії змов та конспірологія. Насильство, що існує на території вулиць Сан-Франциско, тепер має подвійний характер, адже воно базується у першу чергу на расовому чиннику. Персонаж Каллагена є концептуальною відповіддю розчаруванню ідеалістів 50-60-х рр. Поновлення у своїх силах потужностей консерваторів, яке за звичай стає наслідком поразки ідей лібералів, вкладається у систему цінностей початку десятиліття. Потреба у «наведенні порядку» та пошуку виходу зі знищеного світу стає рішенням правого крила політики. Персонаж Каллагена:

«Але ось Гаррі стоїть найближче, як бачить глядач, до звичайного американського чоловіка, не бере участі, а просто «підглядає» [35, с. 519]».

Ми бачимо наскрізний код фільмів, сюжетний троп яких отримує згодом навіть певну клішованість. Мистецтво повертається до проблеми епохи романтизму та неоромантизму. Це ми можемо стверджувати через головну тезу романтиків: «Втечі від хворого світу». Цей «хворий світ» унаочнюється разом із

розчаруванням у ідеалах, які в ньому будувались. Разом із цим ми бачимо появу горорів, таких як «Геловін». Ідея цього класичного слешеру полягає в тому, що саме суспільство створює та утримує героїв, які бажають це суспільство знищити. Знакова сцена, що відкриває фільм, а саме перше вбивство Майлза Майерса своєї рідні ще у дитячому віці продовжує цю ідею.

Тому суспільство митців розділяється навпіл. Перше крило, яке ми вже описали, стверджує, що єдиним виходом втечі від хворого суспільства може стати смерть. Не має жодного сенсу боротись із тим, що зрештою тебе поглине. Інша частина митців пропонує парадоксальне вирішення проблеми, що характерне саме для романтичної та неоромантичної течії. Саме за таких умов створюються блокбастери. Відчуття, які дарують фільми на кшталт «Щелеп» та «Зоряних воєн» змушують глядача поринати в уявний світ, дослідженням якого можна зайнятись замість споглядання руйнації ідеалів. Проект «нової хвилі голівуду» не міг існувати в жоден з інших часів, адже саме блокбастерів, себто великих, масштабних робіт, сповнених спецефектів та фантастичних світів відволікає увагу глядачів від буденності та створює фінансове диво, яке рятує цілу кіно індустрію.. Разом із цим нам варто визначитись які системи образів зазвичай використовувались у кінематографі. Нам це важливо для порівняння основних рис інших тропів із предметом нашого дослідження, тропом фатальної жінки.

### **2.3. Жіночі архетипи у американському кінематографі 1950-1970-х рр. Система образів, еволюція, класифікація**

Ми проаналізували фільми трьох десятиліть розвитку американського кіно і можемо прийти до висновку, що більшість з них належить до перехідного етапу між стилями постмодернізму та модернізму. Оскільки одним із наших методів є семіотика та основи структуралізму, постструктуралізму, ми вважаємо за доцільним розглядати супутні поняття, властиві для цих напрямків філософії. Одним із інструментів структуралізму бінарна опозиція. Це пара символів, ідеї яких є антагоністичними. Для прикладу «добро» та «зло», «плюс» та «мінус»,

«світло» і «темрява». Однією з головних таких пар для ХХ століття загалом є «свобода» та «рабство». Політичні та соціальні процеси, які трансформували Америку за 100 років, невід’ємно пов’язані саме із цією парою. У попередніх блоках роботи ми виходили на розуміння, що жінка у модернічному чоловічому патріархальному розумінні є символом влади, здебільшого носила суто символічне або функціональне значення. Проте разом із феміністичним переворотом та проявом ірраціональних страхів чоловічої свідомості на сцену виходить повна протилежність тій жінці, яка позиціонувалась як «багатство». Вона стає повною прирівнюватись до життєвої небезпеки, та ставати символом смерті та фатальності, що й виливається у назву архетипу. Отож, ми можемо розподілити усю систему художніх образів цього періоду на дві масштабні категорії:

Жінка – символ рабства: є предметом суперництва, винагородою за здобутки, ненав’язливою супутницею. У кінематографі представлена більшістю жіночих образів: об’єктивізовані жінки, позбавлені розуму, бажань.

Жінка – символ свободи: є предметом зустрічі з ірреальним, магічним, паранормальним, сюрреалістичним. Представлена зазвичай у тропі фатальної жінки, бунтарки або революціонерки.

Існує також транс-кодифікований образ, що не відноситься до жодної з цим пар. Під егідою материнського архетипу стоїть постать матері, божественної сутності, яка має в собі початок світобудови. У подальшій роботі ми будемо розглядати саме жінку – символ свободи відповідно цієї бінарної опозиції, та на прикладі художнього фільму знайдемо приклади, які повністю описують існуючий троп та допоможуть у створенні компетентного аналізу.

## РОЗДІЛ 3

### ПОСТАТЬ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ У АМЕРИКАНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1950-1970-Х РР.

#### 3.1. Передумови появи образу фатальної жінки у американському кінематографі 1950-1970-х рр.

Цей образ починає з'являтися у американському кіно ще наприкінці 20-х рр. І першою у цьому амплуа прийнято вважати акторки Теду Бару. Саме вона стала першим секс-символом для масового глядача, транслюючи образ грішної жінки. Однією із її візуальних фішок стають темно підмальовані очі. Сюжетна складова фільмів: «Гріх» (1915), «Знищення» (1915), «Лисиця» (1916), «Кривава троянда» (1917) містить у собі один і той самий прийом: персонажка Теди зваблює чоловіка та змушує його покинути свою дружину. Цей мотив відсилає нас до ейдосу образу, античних Сирен. Однак на момент піку її кар'єри Теду Бару ще не називали класичною фатальною жінкою. Замість цього їй дали прізвисько «vamp» (скорочено від vampire (вампірка); відсилаючи до відомої поеми Редьярда Кіплінга «Вампір»). Ця концепція закріпилася за нею після виходу на екрани фільму «То був дурень» (1915), де акторка зіграла фатальну спокусницю, яка володіє надприродними силами. Це пояснюється людським прагненням до раціоналізації інформації, і відповідного звернення до надприродних сил, міфології як ультимативного джерела інформації. Протягом наступних років своєї кар'єри Теда Бара тільки ще більше підкріплювала свій екранний містично-сексуальний образ, приймаючи участь у фотосесіях із зміями, черепами, кришталевими кулями та розкішними багатствами. Цей образ був створений акторкою з єврейським походженням Теодосією Гудман. Голова кіностудії «Фокс» під час проб акторки вирішив створити їй принципово новий імідж, відмінний від звичного та характерного на той час. Теда Бара (Theda Bara), це анаграма слів «Арабська смерть» (Arab Death). Агенти поширювали міф, що Теда була дочкою французького художника та єгипетської наложниці, народилася у пустелі Сахара та володіла надприродними здібностями. Сама ж акторка навіть

почала розмовляти із гострим фальшивим іноземним акцентом, щоб відповідати образу, який для неї створила студія. Із подачі агентів і виник термін «vamp», і він був придуманий саме для опису Теди Бари. Характерно, що першочергово сам образ вампіра належав чоловікові. Як пише Патрік Бейд у «Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women»:

«У часи Байрона вампіри зазвичай змальовувалися як особи чоловічої статі, і тільки починаючи із середини ХІХ століття даний образ був перенесений на жінок, які неодмінно зображувалися як ті, «хто висмоктує життя» із своїх жертв [29, с. 59]».

Для витоків образу рокової жінки фільм «То був дурень» є достатньо впливовим, саме він укладає деякі обов'язкові прийоми, які ми зможемо побачити у подальшому та остаточно сформованому образі. У фільмі ми бачимо долю двох «жертв» персонажки Теди Бари, обидва чоловіки, перший із яких стає безпритульним і намагається попередити своє оточення про небезпеку, яку несе Бара; інший – безпорадний алкоголік, який закінчує життя самогубством. Нещастя та смерть і у цьому випадку є чітко окреслюваним атрибутом вампірки, у подальшому — фатальної жінки. Пояснюючи ріст популярності образу vamp Кім Крізан у своїй книзі «Original Sins: Trade Secrets of the Femme Fatale» віднаходить одну із причин появи цього образу на екранах Америки 1920-х. Цей рух має чітку паралель із здобуттям жінками виборчого права. До прикладу наводимо цитату:

«Незабаром довге волосся було обрізане. Чи може це означати, що жінки, що скидають свою гордість і славу, так само як і увесь бруд? Згодом жінки почали палити, вкорочувати спідниці та носити макіяж [24, с. 27]».

Проте образ не залишається статичним та зазнає доповнень, змін разом із акторками, які переймають амплу на себе. Акторка Луїза Глаум здобуває свою популярність завдяки перетворенню екзотичного образу вампірки на побутовий. Він, образ, у її трактовці створює додаткову мотивацію персонажки, що також стане характерним згодом. Вампірка або ж фатальна жінка може бути не тільки

інфернальною істотою, а й цілком прагматичною. Згідно Луїзі Глаум, вампірка також може хотіти стати нареченою, а не тільки коханкою, та при цьому залишається її мета у збільшенні свого матеріального статусу, перевершенні чоловіка у азартній та небезпечній грі, яку вона веде. Прикладів може бути безліч, але, як ми бачимо, вже починаючи із витоків зображення тропу фем фаталь на кіноекрані вимальовується чітка парадигма: акторки задля створення певного нового, екзотичного образу перетворюють на вампірку або ж на фатальну жінку, для яких є характерними підкреслена сексуальність, містицизм та внутрішнє відчуття небезпеки.

Переходячи безпосередньо до об'єкту, ми вже можемо позичити підсумування аналітичної частини з минулих блоків. Для нас достатньо обґрунтованим є той факт, що троп фатальної жінки проявляється у американському кіно 50-х внаслідок пост-воєнного процесу трансформації дискурсу та суспільної моралі. У першу чергу ці тривоги виражені на постаті, домінуючій у кінематографі того часу. Дуже часто чоловік ж головним героєм стрічки, не залежно від стилю або жанру. Це зумовлено обмеженнями жіночих свобод та прав у той період, зміни у цьому порядку якраз найяскравішим чином проглядаються саме на тропі фем фаталь. Ми можемо назвати цілу низку найяскравіший фільмів із даним тропом:

- «Запаморочення» (1958)
- «Бульвар Сансет» (1950)
- «Вбивство» (1956)
- «Поцілуй мене смертельно» (1955)
- «Обличчя янгола» (1952)

З робіт 60-х ми виокремлюємо:

- «Клодель Інгліш» (1961)
- «Єва» (1962)
- «Запах меду, ковток розсолу» (1966)
- «Одного разу ти поцілуєш незнайомця» (1969)

- «Сирена з Міссісіпі» (1969)

У свою чергу з 70-х:

- «Зіграй для мене Місті» (1971)
- «Китайський квартал» (1974)
- «Фатальна жінка» (1976)
- «Коффі» (1973)

Загалом, ми, опрацювавши базу фільмів, у яких присутній цей троп ми бачимо найбільший сплеск у проміжок 40-50-тих рр. Це ще раз слугує підтвердження нашій гіпотезі про походження постаті у культурі. Також варто зазначити, що її епітет «фатальність» чуже часто асоціюється із такими як «смертельна», «небезпечна». Усе це дає нам інформацію про підвищення попиту на фільми та персонажів, що асоціюються із смертю, як знайома система образів для повоєнного часу. Небезпека, навіть штучно створена та виражена у художньому фільмі, допомагає людям поступово приймати її та інтегрувати свої повоєнні переживання, прийти до тями, оговтатись. Саме детективні, нуарні твори насичені яскравими психологічними аспектами, зазвичай ми можемо провести навіть лінію конотації до тваринних інстинктів, які пробуджує у нас небезпека. Це одна із відповідей на питання, чому фатальна жінка стає знову популярною через стільки часу забуття. Очевидна та відома небезпека, візуально виражена у персонажці, пробуджує потяг не еротичний, а й деструктивний. Оголоючи дві сторони чуттєвого ряду, смерть та пристрасть, вона здатна маніпулювати чоловіками, що линуть на ці почуття. Адже саме базові інстинкти виживання стають наново чуттєвими після проходження етапу війни. Історичним прикладом тому може слугувати епоха «бебі-буму», яка настає у 50-ті. Бажання народжувати велику кількість дітей зазвичай виникає при поновленні страху небезпеки за своє життя та життя свого роду, суто племінні, біологічно закладені у нас речі. І тому ми не можемо уявити фатальну жінку в жодну епоху, окрім епохи небезпеки та масового травматичного досвіду, вона є



символічним репрезентатором цього досвіду та інтегрує його у художній формі кримінального твору.

### 3.2. Аспекти тропи фатальної жінки

У цій частині ми виокремлюємо риси, притаманні фатальній жінці загалом та фатальній жінці, що є предметом нашого дослідження для подальшого використання підсумованої інформації у порівняльних цілях. Ми вже аналізували раніше загальний аспект фатальної жінки у світовій культурі. Тепер, порівнюючи здобуток із предметом дослідження, ми можемо знайти символічні перетини та відмінності.

Для загального, «класичного» тропу фатальної жінки характерними є наступні категорії:

- Містичне походження; містицизм; ірраціональність.
- Символ смерті по відношенню до оточуючої протилежної статі.
- Глибоко магнетичний еротизм, який приваблює чоловічків-жертв.

Ці три категорії використовуються також у прото-образі фатальної жінки, «вампірці». Ми можемо усі аспекти до трьох категорій, адже у будь-якому з існуючих випадків ми бачимо риторичну фабулу, притаманну їм:

«Жінка невідомого походження зваблює чоловіків із метою їхнього вбивства».

Ця сентенція ідеально підходить і для античної Сирени, і для середньовічно-барокового Суккуба, і для Вампірки. Осмислюючи предмет дослідження ми бачимо власний синтаксис, який проглядається у системі образів «нової», нуарної фатальної жінки та «старої», містичної. Класична тріада елементів визначеним нами, доповнюється новими обов'язковими аспектами нового часу, а й відповідно і нового дискурсу. Ми можемо додати до цієї системи наступні поняття:

- Матеріальне багатство як предмет конфлікту;

- Відмова від материнства;
- Боротьба за свободу.

Ми проаналізуємо ці три складові як еволюційний елемент у наступному розділі, адже він невідривно пов'язаний із дискурсом, у якому знаходяться персонажки.

### **3.3. Образ фатальної жінки в американському кінематографі 1950-1970 рр. Провідні риси тропу**

Ми проаналізували етапи розвитку кіно та базову фільмографію на території США у проміжку 1950-70 рр. З цього ми можемо віднайти певні спільні риси, які проглядаються у жанрі нуар, який містить у собі троп фатальної жінки. Персонажка, що почасти має примарне походження, стає учасником кримінальної справи різного характеру, згодом глядач дізнається про її мотивацію, і вона відходить до одного з таборів: живих або мертвих. Така структура продовжується у багатьох стрічках та є у певному сенсі сюжетним кліше, передбачуваним із самого початку, проте зі своїми альтераціями. Порівнюючи із «класичним» символом-прообразом кінематографічної фатальної жінки, її історична родичка має суттєву відмінність. Вона на рівні сприйняття не позиціонується як істота з одного із іншими героями світу. Особливий акцент завжди робиться на її міфологічному походженні, що дає універсальне виправдання її бажанням та діям. Герой-чоловік боїться та протистоїть фатальним жінкам усю історію людства. Культура патріархальної системи диктує своє бачення жіночої парадигми, дуже часто вирішує за неї рівень свободи, а отже вона перебуває у категорії «рабства». У її бік скоюється насильство. І цей образ стає відрадою, що вивільняє на волю помсту диктатурній репресивній машині чоловіцтва. Доки він залишається ірраціональним, він є зрозумілим для населення. Оскільки дії фатальної жінки були б неприпустимими у реальному суспільстві з точки зору колективних норм моралі, або принаймні тих норм моралі, які диктувала влада, виражена у державі або церкві. І тому демонічне походження цього образу слугує способом його прийняття,

раціоналізації та пояснення. У момент «феміністичного повороту», коли жінка нарешті отримує виборче право, світ починає кардинально змінюватись. Дискурс, що вибудовується роками, продовжує свій рух до самознищення, який він почав разом із початком Першої Світової Війни. Персонажка «vamp» є перехідним етапом, у якому продовжується ірраціональна традиція, проте вже образ є наочним; роль фатальної вампірки виконує реальна жінка. Це унаочнення є одним із найважливіших моментів, які варто розуміти при описі провідних рис тропу фем фаталь. Разом із переходом до стилю нуар, образ позбувається відкритого міфічного коріння. Жінка-символ досі може мати його риси, такі як непояснювана поява, надприродні якості або можливості, паранормальні властивості, міфічна історія походження тощо. Проте головним аспектом, який перетворює вампірку, сирену та суккуба на фем фаталь стає вторгнення у раціональну складову реципієнта. І у цьому світлі для нас важливим моментом є категорія багатства. Ми неодноразово порівнювали ставлення до жінки як до символу влади, багатства, достатку. І тепер, беру до уваги, що більша частина фатальних жінок, що зображуються у фільмах-нуар прагнуть володіти матеріальним благополуччям відкриває перед нами можливість стверджувати, що це багатство продовжує залишатись символічним. Ми починаємо ставитись до грошей як до символу свободи та влади — та ставлення є логічним для пост-імперіалістичних країн та країн, у якій присутня активно розвинута модель капіталізму. Сама ж ідея «Американської мрії», та концепція Америки просякнута спільністю понять «гроші» — «влада». Тому у цьому випадку гроші не є самоціллю фатальної жінки. Для прикладу ми можемо привести два фільми Хічкока: «Запаморочення» та «Марні». Сюжет обидвох фільмів оповідає конфлікт за владу над свободою. У випадку «Запаморочення» категорія «Свободи» розглядається у лінії стосунків Джона, приватного детектива, та Медлін, яка стає предметом його одержимості. Медлін є класичним образом фатальної жінки та ми можемо побачити в ній цілий ряд паралелей між її паранормальним першоджерелом образу та тим, як її репрезентує режисер. Стрічка «Марні» розповідає нам історію шахрайки, яка намагається заволодіти

грішми та потрапляє у любовну інтригу з однією із своїх жертв та зрештою знаходить свій спокій у шлюбі. Ці фільми є чудовим прикладом для ще однієї риси тропу, яка згодом буде проявлятися у інших варіаціях. Вона звучить як: *«Травма як причина пошуку помсти.»*. Фатальна жінка у повоєнному, постмодерному світі не має під собою демонічного або паранормального аспекту. Проте концептуально, вона залишається втіленням зла та жорсткості. Причиною цьому стає біль та бажання помсти. Джерелом цим болей є модерне патріархальне суспільство та загальний дискурс, який травмує її та перетворює на напівдемонічну істоту. Формуючи цю тезу у коротку формулу, ми можемо сказати наступне:

У премодерну та модерну епохи *«фатальною жінкою народжуються»*;

У постмодерну епоху *«фатальною жінкою стають»*.

У цих двох реченнях ми можемо побачити глибинну відмінність, яка з'являється у американському кіно 50-70-х. До прикладу ми можемо розглянути одну з найбільш впливових для цього образу акторок 70-х рр. Пем Грієр. Вона набула статусу культової фігури лише за два роки (1973–1975), знявшись у трьох стрічках: *«Коффі»* (1973), *«Фоксі Браун»* (1974) та *«Красуня Шіба»* (1975). Перша стрічка із цієї серії *«Коффі»* (1973), найбільше відповідає стилістично та жанрово нуарним традиціям кінематографу. Фільм розповідає нам історію про Коффі (у виконанні Пем Грієр), яка знищує кримінальну гілку наркомафії. Її спонукає на ці дії особиста травма, госпіталізація її сестри через передозування. У другому фільмі серії, *«Фоксі Браун»* (1974), ми бачимо еволюцію образу до більш класичного тону, у якому після помсти героїня продовжує чинити правосуддя, проте вже не опираючись на власну трагедію. *«Красуня Шіба»* (1975), що замикає трилогію повертає нас до ейдосу фатальної жінки. Персонажка Грієр отримує свободу у цьому світі, стаючи приватною детективкою. Проте на цей раз вона має відстоювати свободу інших людей, рідних їй: батько просить її повернутися додому, щоб боротися з рекетирами, які погрожують його вбити.

Ми бачимо на прикладі трилогії усі етапи становлення фатальної жінки: травма, що дає поштовх до становлення образу, безпосередній процес перетворення та кінцевий успіх цієї моделі, свобода, яка символічно втілена у останньому фільмі. «Красуня Шіба» завершується від'їздом до аеропорту, символічним проявом незалежності та успіху персонажки. За подібним принципом працює й вищезгадана «Марні», аспект перетворення якої на фатальну жінку є саме у переживанні травматичного досвіду. Характерно, що за довгі роки свого існування фатальна жінка пережила цілу низку трансформацій. Вона еволюціонувала разом із технологіями і її постать досі суттєво присутня у сучасному кіно. Насправді вона ніколи не зникала. Схоже, що єдиним незмінним фактором характеристики тропу фам фаталь є сам чоловік, який неодноразово любить піддаватися спокушанню жінки. Однак у цьому і полягає злий жарт архетипів: варто нам подумати, що вони залишилися у далекому минулому, як нові аспекти культури та мистецтва винаходять їх наново.

Це нашою нас на осмислення образу з точки зору філософії постмодернізму, до якого зрештою троп і переходить у американському кіно. Базовою категорією, яку ми зачіпали раніше та розглянемо саме у аспекті тропи фатальної жінки є «свобода», яка протистоїть «рабству». Ми можемо простежити дуже багато схожостей цієї бінарної пари на принципі жіночих та чоловічих відносин. Спочатку чоловік постає як колонізатор, який поневолює жіночу свободу та завдає їй шкоди. Це передумови появи «травми», помсти за яку буде досягати жінка. Потім жінка проходить трансформацію у стан завойовниці: за допомогою образу фатальної жінки вона створює ілюзорність самості, залишаючи відому чоловіку критерію «бажання», проте використовуючи її як приманку для оволодіння його свободою. Категорія багатства обертається проти самого світу, що репрезентується чоловіками, і вони знаходяться в умовах пост-імперіалістичної епохи. Де-факто володіючи статком (зазвичай саме у таких запропонованих обставинах починаються фільми з класичним тропом фам фаталь), вони зіштовхуються з містичною у їхньому розумінні силою, яка

використовує їхні прийоми супроти них; з цього моменту виявляється наступний, найбільш глобальний аспект риси тропу фатальної жінки. Вона починає свою боротьбу не проти обраного чоловіка або іншого суб'єкта, він є лише репрезентацією моделі світу — цілого суспільства. Ведучи свою боротьбу, фатальна жінка бореться насправді з усім дискурсом епохи Модерну, негативні конотації якого полягають у таких речах як сексизм, об'єктивізація, домінантність, тощо. Відповідно до класичних елементів образу, фатальна жінка має приректи свою жертву на смерть. Це може бути смерть символічна, як наприклад економічний крах, падіння соціальною драбиною, себто смерть символічна, або ж у прямому розумінні цього терміну, що означатиме смерть цілком фізичну. У будь-якому випадку смерть так чи інакше є супутницею цього тропу. Оскільки фатальна жінка протистоїть усьому світу, себто модерному дискурсу, кожного разу знищуючи його, вона декларує смерть старих ідей. А процес одруження, або примирення із світом, який іноді є елементом сюжету, є цілком виправданим. Після закінчення процесу символічного вбивства світу, троп перестає існувати, «справжня фам фаталь» проявляється тільки тоді, коли вона оголошувати вирок Старому світові. Концепція Смерті як персонажа фольклору та міфології має тенденцію вживатись у жіночому відмінку. Це також може служити додатковою паралеллю.

Отже, підбиваючи підсумок цього розділу, ми можемо визначити провідні риси тропу фатальної жінки у американському кінематографі 50-70-х. рр.

- Травма, яка стає рушієм звернення до тропу;
- Використання стереотипно чоловічих прийомів проти них самих;
- Зваблення як елемент маніпуляції собою як символом;
- Смерть, що символічну закінчує епоху;
- Матеріальне багатство як предмет конфлікту;
- Відмова від материнства;
- Боротьба за свободу.

## ВИСНОВКИ

Першим елементом нашої роботи стало залучення теорії семіотики кіно до нашого аналізу. У подальшому за допомогою цього інструменту ми знайшли головний процес, що стоїть за об'єктом нашого дослідження. Зумовлений пост-воєнним періодом, страхами суспільства перед початком нової війни та пошуком нового покоління нової форми мислення та функціонування у суспільстві, кінематограф починає переживати етап символічної смерті. Це відображається у розділенні фільмографії навпіл, одна з яких намагається задовільнити потреби нового покоління, інша — старого. Разом із появою телебачення очевидним стає факт майбутніх змін, які приходять разом із технологіями. «Класична» форма кіно перестає функціонувати. Яскраво ми можемо це побачити на прикладі 60-х рр., коли кіноіндустрія переживає свій найгірший етап за можливо усю свою історію. Будучи у передсмертному стані, у 70-х вона створює принципово нову формулу, яка швидко стає успішною, та пішовши на ризик, сфера кіномистецтва залишається на плаву та генерує «нову голівудську хвилю». Увесь цей час у стрічках фігурує постать фатальної жінки, яка ні до, ні після у такій активній формі не використовувалась. Першим чином це зумовлено популяризацією стилю/жанру нуар. Своєю гостросюжетністю жорстокістю він пробуджує у людей глядацький азарт на рівні денотації та отримання непідкупного пробудження інстинкту самозбереження на рівні конотації. Така потреба пояснюється повоєнними та воєнними настроями суспільства, це чудова форма ненав'язливої колективної терапії та проживання емоцій, пов'язаних із смертю та небезпекою у симуляції, яку пропонує художня стрічка. Фатальна жінка є у першу чергу не тропом, а архетипом. Вона бере своє коріння з давніх часів, проявляється у формі образу vamp у 20-ті та перероджується у загальновідому фам фаталь у кінці сорокових – початку 50-х рр. Базовою відмінністю від своїх родичок-попередниць є той факт, що вона позбавлена майже жодного прояву містицизму та є цілком реальною. Ця невелика запропонована обставина на рівні дискурсу є дуже важливою, адже до цього їй «все сходило з рук» адже саме через її позаземне походження, і тому у монархічному, консервативному суспільстві

було можливим обговорення подібної персонажки. Разом із процесом «уреальнювання» образу, у свідомості чоловіків, які є головними антагоністами фатальних жінок, починається когнітивна незв'язка. Вона зумовлена ставленням суспільства до жінки у епоху Модерну, яка з нашої точки зору починається одразу після епохи Середньовіччя та закінчується після Другої Світової Війни. Жінка у цей період є лише символом достатку чоловіка та суб'єктом, що сприяє виконанню побутових, природничих функцій. Фатальна жінка стає пророкинею нової епохи. Смерть, яку вона за собою несе є символічною. Це помста за травму, що їй завдало суспільство. І знищення дискурсу, що їй цю травму може завдати. Після виконання свого завдання, троп фатальної жінки нібито зникає при тому, що персонажка може залишатись на екрані, та її дії можуть напряду суперечити тропу або ж закінчитись смертю самої героїні. Говорячи про троп як про елемент риторичний, ми можемо виокремити особливості, закладені у ньому. На нашу думку кожна поява фатальної жінки на екрані є приріканням світ, у якому вона існує на смерть та подальше переродження. Метонімія образу полягає у феміністичному перевороті чоловічого уявлення про жінку шляхом маніпуляцій його інстинктами. Синекдоха, у нашому випадку скоріше гіпербола образу полягає у перебільшеній сексуалізації, моментами пафосності або ж «смертельності», для підкреслення потрібного ефекту. Іронія образу полягає у висвітленні чоловічого упередженого ставлення до жінки та відповідно його покарання за це. Останнім часом ми можемо побачити повернення нео-нуару на світові кіноекрани. Разом із цим, з кожним роком з'являється все більше й більше фільмів із тропом «фатальної жінки». Це може означати тільки одне — що нас чекають невідворотні зміни та вона буде їхнім знаменням.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Ю. І. Ковалів. – Київ: В.Ц. "Академія", 2007. – 625 с.
2. Козовик І. Я. Словник античної міфології / І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2006. – 312 с.
3. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. – Boston: Heinle & Heinle, 1999. – 386 с. – (7th. ed.).
4. Baker S. Films of the 1950s: T Films of the 1950s: Two Perspectives on Post-War America / Stephanie Baker., 2013. – 61 с.
5. Bade P. Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women / Smith Pub, 1979. — 89 с.
6. Bal Mieke. Narratology. Introduction to the theory of narrative. / Mieke Bal. – Toronto: Univerisity of Toronto press, 2017. – 228 с. – (4th ed.).
7. Branigan E. Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film / Edward Dernigan. – Berlin: Mouton Publishers, 1984. – 246 с.
8. Bremond C. Logique du récit. / Claude Bremond. – Paris: Editions du Seuil, 1973.
9. Chandler D. Semiotics for beginners / Daniel Chandler.. – 244 с.
10. Converations with Christian Metz / S. Flitterman, B. Guynn, R. Mueller, J. Suter. – Amsterdam: Amsterdam University Press. – 309 с.
11. Deleuze G. A Thousand Plateaus. / G. Deleuze, F. Guattari. – London: University of Minnesota Press., 1987. – 629 с.
12. Derrida J. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy / Jacques Derrida. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974. – 71 с. – (New Literary History.; 1).
13. Doane M. A., Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis / Routledge, New York, 1991. — 531 с.

14. Dudley A. *Concepts in Film Theory* / Andrew Dudley. – Melbourne: Oxford University Press, 1984. – 254 с.
15. Dyer R. *White / Screen*, Volume 29, Issue 4, Autumn, 1988. — стр. 44–65.
16. Farrimond K. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema* / Routledge, New York, 2018. — 201 с.
17. Freud S. *New Introductory Lectures* / Sigmund Freud. – New York: Norton, 1965. – 202 с.
18. Foucault M. *The Archaeology of Knowledge* / Michel Foucault. – London, 1974. – 254 с.
19. Grossman J. *Rethinking the Femme Fatale: Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* / CPI Antony Rowe, Great Britain, 2009. — 189 с.
20. Halle M. *Fundamentals of Language*. / M. Halle, R. Jakobson. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1956. – 96 с. – (Janua linguarum).
21. *Ipersignificato: Umberto Eco and Film* [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.nga.gov/features/ipersignificato-umberto-eco-and-film.html>
22. Johnson W. *Marnie by Alfred Hitchcock* / William Johnson. // *Film Quarterly* 18. – 1964. – С. 38–42.
23. Kacane I. *The basic categories of neo-romanticism in the 19th century british literature* / Ilza Kacane. – Daugavpils: Daugavpils University, 2018. – 14 с.
24. Krizan K. *Original Sins: Trade Secrets of the Femme Fatale / Total Global Domination of the Whole World* / K. Krizan., 2013. – 280 с.
25. Lakoff G. *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.
26. *Letter of 12 October from Pierce to Lady Welby. Semiotics and Significs. The correspondence between Charles S. Pierce and Victoria. Lady Welby* [ed. Charles S. Hardwick]. Bloomington, 1977. P. 22–36.
27. Lingeman R. *The Noir Forties: The American People From Victory to Cold War* / Bold Type Books, New York, 2014. — 403 с.

28. Marling W. Characteristics of Hard-Boiled Fiction: The Femme Fatale [Электронный ресурс] / William Marling – Режим доступа до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20110726204432/http://www.detnovel.com/FemmeFatale.html>
29. Mathy J. Extreme-occident: French Intellectuals and America. / Jean-Philippe Mathy. – Chicago: University of Chicago Press inc., 1993. – 318 с.
30. Metz C. Film language: A semiotics of the Cinema / Christian Metz. – Chicago: Oxford University Press inc., 1975. – 284 с.
31. Mickier J. Dickens discovers America, Dickens discovers Dickens: The first visit reconsidered. / J. Mickier. // The Modern Language Review. – 1984. – №79. – С. 266–277.
32. Mieke B. Narratology. Introduction to the theory of narrative. / Bal Mieke. – Toronto: University of Toronto press, 2017. – 228 с. – (4th ed.).
33. Monaco J. How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: language, history, theory. / James Monaco. – New York: Oxford University Press inc., 2000. – 1355 с. – (4th ed.).
34. Nöth W. Handbook of semiotics / Winfried Nöth. – Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – 577 с.
35. Novick P. Silent Majority, Violent Majority: The Counter-Revolution in 70s Cinema / Peter Novick. // Enthymema. – 2012. – С. 513–527.
36. Omari K. A. Critical and Ideological Analysis of 1960s American Films / K. A. Omari, B. K. Bani-Khair. // Utopía Y Praxis Latinoamericana. – 2021. – №26. – С. 266–274.
37. Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms, Second Edition / Edward Quinn. – New York: Facts On File, Inc, 2006. – 480 с.
38. Rizzo M. The Art Direction Handbook for Film / Michael Rizzo. – Massachusetts: Focal Press, 2014. – 544 с. – (2nd. ed.).
39. Schwanebeck W. Introducing the Hitchcock Touch / Wieland Schwanebeck // Reassessing the Hitchcock Touch / Wieland Schwanebeck., 2017. – С. 1–17.

40. Simkin S. Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox / University of Winchester, UK, 2015. — 245 с.
41. Silverman D. The Material Word: Some Theories of Language and its Limits. / D. Silverman, B. Todore. – London, 1980.
42. Silverman K. The subject of semiotics. / Kaja Silverman. – New York: Oxford University Press inc., 1983. – 317 с.
43. Spoto D. The Art of Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures / Donald Spoto. – New York: Anchor Books, 1992.
44. Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. / Donal Spoto. – Boston: Little, Brown, 1983.
45. Stallion R. Explorations in Film Theory: Selected Essays from Cine-tracts / Ron Stallion. – Bloomington: Indiana University Press, 1991. – 207 с.
46. Stam R. New Vocabularies in Film Semiotics / R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis. – London, 2005. – 262 с.
47. Staiger J. Bad women: Regulating Sexuality in Early American Cinema / University of Minnesota Pr, United States, 1995. — 246 с.
48. Stern B. Representing Consumers: Voices, Views and Visions. / Babara Stern. – London, 1998. – 57 с.
49. The American Film Industry In The Early 1950s. [Электронный ресурс] // Cengage. – 2023. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>.
50. Trope [Электронный ресурс] // Merriam-Webster dictionary – Режим доступа до ресурсу: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trope>.
51. Taviss I. Changes in the Form of Alienation: The 1900's vs. The 1950's / Irene Taviss. // American Sociological Review. – 1969. – С. 46–57.
52. Ursini J., Mainon D. Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal
53. Wolf M. The Medium of the Video Game / Mark J. P. Wolf. – Austin: University of Texas Press, 2001. – 332 с.

54. Wilden A. *The Rules Are No Game: The Strategy of Communication.* / Anthony Wilden. – London, 1987.
55. Žižek S. *The Pervert's Guide to Cinema* / Slavoj Žižek. – London: The MIT Press, 2006. – 241 c.

**ДОДАТКИ**