

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступень – бакалавр

на тему: «**Модернізм, постмодернізм та метамодернізм на прикладі творчості
Йоргоса Лантімоса**»

Виконав: студент 4-го року навчання,
спеціальності

034 Культурологія

Ніорадзе Костянтин Малхазович

Керівник Собуцький М.А.

Рецензент ____ Т.К. Гуменюк _____

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою

Секретар ЕК _____

« ____ » _____ 20 ____ р.

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I Загальна характеристика понять модернізму, постмодернізму та метамодернізму, як культурно-естетичних течій.	7
I.1. Загальна характеристика модернізму.	7
I.2. Загальна характеристика постмодернізму.	9
I.3. Загальна характеристика модернізму.	19
РОЗДІЛ II Авторське кіно як феномен доби модернізму.	19
II. 1. Авторське кіно як явище.	18
II.2. Авторське кіно Йоргоса Лантімоса.	20
РОЗДІЛ III Модернізм в кіно Йоргоса Лантімоса.....	23
РОЗДІЛ IV Постмодернізм в кіно Йоргоса Лантімоса	25
IV.1. Кіно Йоргоса Лантімоса, як феномен Постмодернізму	25
IV.2. Біоплітика в фільмах Йоргоса Лантімоса	26
IV.3. Деконструкція в фільмах Йоргоса Лантімоса	29
РОЗДІЛ V Метамодернізм в кіно Йоргоса Лантімоса	34
ВИСНОВКИ.....	38
БІБЛІОГРАФІЯ.....	40

ВСТУП

Упродовж останніх століть культурна парадигма зазнала вагомих змін, що значно відобразилося на способі мислення людини та способі художньої репрезентації мислення в кожному з періодів. Йоргос Лантімос – сучасний грецький режисер з дуже неординарним світоглядом, а й відповідно – стилем оповіді, він є одним з реформаторів сучасного авторського кіно, перш за все, завдяки приналежності до культури “Грецької дивної хвилі”, яка піднімає актуальні суспільні теми, зокрема тема індивідуальності людини, тему її свободи в соціумі та контроль держави над нею, тему соціальних норм та правил . Завдяки своєму унікальному стилю оповіді та візуальній естетиці, фільми Лантімоса можуть бути вгадані , навіть без прямих відсилок до режисера. На прикладі таких його робіт як, “Вбивство священного оленя”, “Лобстер”, “Ікло”, “Бідолашні створіння” та інші, ми можемо бачити, що на творчість режисера значною мірою вплинули такі провідні постмодерні науковці, як Мішель Фуко, Джорджо Агамбен, адже кожен його фільм має філософічне наповнення, що черпає свій зміст у наукових концепціях ХХ-ХХІ ст. У своїх фільмах режисер значною мірою відтворює настрій кожної з культурних епох, за допомогою різноманітних стилістичних прийомів. Його фільми – яскравий приклад авторського кіно, яке є впізнаваним посеред інших авторів. Фільми грецького режисера вирізняються специфічною атмосферою, у якій специфічні персонажі діють за таким ж специфічними правилами. Насправді ж, у його фільмах неймовірно велика кількість символів та образів, завдяки яким він апелює до свободи, тілесності та людських взаємин. Звернення до творчості Йоргоса Лантімоса зумовлене потребою осмислення тих змін, що постійно та безперервно відбуваються в сучасній культурі.

Актуальність роботи. По-перше, розуміння понять модернізм, пост- та метамодернізм допомагає зрозуміти, як змінювалося мислення людини протягом

останніх двох століть. А саме, перехід від віри в розум, прогрес та силу людини до кризи віри в ці поняття та від кризи до намагання поєднати обидві позиції, віднайшовши баланс між щирістю та скепсисом. По-друге, розуміння цих понять, дає змогу аналізувати сучасну культурну свідомість. Розуміти, чому сучасний світ саме такий, який він є, адже саме на прикладі різних видів мистецтва, ми можемо відстежити логіку категоріями, якої мислить те чи інше суспільство, а без розуміння попередніх парадигм, важко інтерпретувати ці явища. По-третє, розуміння цих понять набуває вагомості в контексті сучасної цифрової епохи, де соціальні мережі, візуальні платформи, медіа постійно створюють нові способи репрезентації реальності, в яких поняття постмодернізму та метамодернізму грають ключову роль. Також, варто зазначити, що поняття метамодернізм доволі “молоде” відносно інших двох, тому робота, дає змогу уточнити значення цього терміна, і зробити свій внесок в дослідження цього поняття.

Ступінь наукової розробки теми. Феномен постмодернізму, та процес переходу від модернізму до постмодернізму був ґрунтовно досліджений завдяки роботі Джона Сторі “Теорія культури”; Метамодернізм та його витоки описав у своїй роботі “Метамодернізм як мистецький напрям” Василь Пахаренко та Олена Губернатор у своїй роботі “Метамодернізм як нова парадигма культурних практик”. Крім того, знання про аспекти модернізму та постмодернізму були взяті з робіт Жака Деріда “De la Grammatologie”, Жана Бодріяра “Simulacres et Simulation” та Мішеля Фуко “Surveiller et punir” і “L’Histoire de la sexualité”. Фільми Йоргоса Лантімоса було досліджено багатьма європейськими дослідниками, серед них: Onur AKŞİT “BIOPOWER PRACTICES IN THE CINEMA OF YORGOS LANTHIMOS”, де автор дослідив форми біополітичної влади в фільмах Йоргоса Ланімоса; Kevser Akyol Oktan “Immanence, Ethics and Dystopia in The Lobster by Yorgos Lanthimos”, присвячена темі трансцендентного пошуку у фільмі “The Lobster”; Timothy Laurie & Hannah Stark “The end of intimate politics in Yorgos Lanthimos The Lobster”, досліджує тему деконструкції стосунків та тіла; також велика робота про кіно Йоргоса Лантіома авторства Carlo Comanducci “The Biopolitics of Gesture in the Cinema of Yorgos Lanthimos”, прсвячена

великій кількості фільмів режисера і розкриває теми біовлади та деконструкції норм; Heidi Ka-Sin Lee “Resisting Neoliberal Biopolitics: Queer Desire in Yorgos Lanthimos’ The Favourite”, Ben Jorgenson “The Revolutionary Sexuality of Poor Things”, Carl Hagen Hernvig “Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos’ The Killing of a Sacred Deer”.

Об’єктом дослідження є фільми “Dogtooth” 2009, “The Lobster” 2015, “The Killing of a Sacred Deer” 2017, “The Favourite” 2018, “Poor Things” 2023, “Kinds of Kindness” 2024, “Boogonia” 2025.

Предметом дослідження є зображення модернізму, постмодернізму та метамодернізму у вищезгаданих фільмах.

Мета й завдання дослідження:

Мета – дослідити й проаналізувати вираження модернізму, постмодернізму та метамодернізму на прикладі творчості Йоргоса Лантімоса.

Завдання Дослідження

- Розглянути основні теоретичні характеристики модернізму, постмодернізму та метамодернізму в сучасному мистецтві та кінематографі.
- Проаналізувати специфіку естетики в авторському кіно Йоргоса Лантімоса та як ця специфіка впливає на існування персонажів та побудови просторів.
- Дослідити перехід між модерними та постмодерними естетичними рисами у фільмах режисера.
- Охарактеризувати феномен біовлади в концепції Йоргоса Лантімоса.
- Дослідити деконструкцію усталених наративів в світогляді Йоргоса Лантімоса
- Визначити особливість метамодерної чутливості та віднайти її у пізніх фільмах Йоргоса Лантімоса.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, першого розділу з трьома підрозділами, другого розділа з двома підрозділами, третього розділу, четвертого розділу з трьома підрозділами, п'ятого розділу і висновків.

РОЗДІЛ I. Загальна характеристика понять модернізму, постмодернізму та метамодернізму, як культурно-естетичних течій.

1.1 Загальна характеристика модернізму

Важливо розуміти, що дуже складно надавати конкретного визначення усім “-ізмам”, особливо, якщо говорити про це поняття в сенсі культурно-естетичного формування суспільства, адже воно набуває дуже широких форм. Якщо ж, брати окрему галузь, найпростішим буде взяти за приклад мистецтво – літературне, чи образотворче, то задача полегшується за рахунок наявності конкретних рис кожного з “-ізмів” в цьому мистецтві. Тобто якщо, сучасній людині показати по одній картині доби модерну, модернізму, постмодернізму та метамодерну, то вона з великою ймовірністю ідентифікує хоча б декілька з них, за рахунок певних стильових характеристик притаманних кожній добі. На мою думку, річ у тім, що мистецтво – це найпростіший приклад впливу різноманітних течій, що проходять повз суспільство, і на прикладі мистецтва найлегше помітити ці зміни. Отже, на думку А. Тойнбі, епоха модерну триває з 1475 до 1875 року, тобто від доби ренесансу до доби романтизму, проте історик згадує саме про першу виставку імпресіоністів 1875 року, що відбулася в Парижі (Denysova, Tamara 2009, 118). Зважаючи на складність аналізу модернізму, в контексті побутового життя суспільства, варто звернутися до історико-культурного контексту в якому модернізм виникає. Справа в тому, що в добу вищезгаданого модерну, в суспільстві сформувалися чіткі уявлення людини про себе, як про автономний центр пізнання і діяльності, в якому світ мислить категоріями впорядкованої системи, де є чітка структура, усталені століттями цінності та правила, які довгий час лишалися непохитними. Філософія модерну, характеризується вірою в силу людського розуму, у можливість повного раціонального пізнання світу, прагненням до системності, універсальності та однозначності знання, а також утвердженням ідеї прогресу як базового принципу розвитку культури і суспільства. Однак ХІХ століття вносить свої ремарки, – починають розростатися міста та промисловість, які нерозривно пов'язані між собою, адже вони разом постають проти села, витісняючи у такий спосіб традиційну форму праці, та більш осілий спосіб життя. Люди цього періоду опиняються у по-новому запропонованій реальності, де відбувається різкий відхід від традиційних цінностей. Актуальні колись системи

мислення та світосприйняття, не можуть більше пояснити реальність. Розвиток науки і техніки, що першопочатково сприймалися, як доказ сили людського розуму, поступово виявляє свою амбівалентність. Технократична налаштованість суспільства, спричиняє обставини у яких людина стає додатком до механізму (Denysova, Tamara 2009, 118-119). Весь процес індустріалізації, яка форсованими темпами проноситься, крізь суспільство, супроводжується занепадом тих, інтелектуальних та духовних опор, що сторіччями панувала та утримувала культуру в суспільстві, в силу цього критичних змін набуває уявлення про життя. Саме в таких передумовах і виникає модернізм. Перш за все, як реакція на сформовану в суспільстві кризу уявлень про світ і людину. Однією з ключових ознак цієї кризи стає трансформація уявлення про суб'єкта. Людина перестає сприйматись, як цілісна, гармонійна, одним словом - ідеальна сутність, натомість постає людина з по-новому сформованим типом мислення. Сама-по-собі "нова людина" це конфліктна сутність, що втратила віру в стабільність. В силу цього, модерністське мистецтво характеризується інтенсивним пошуком нових форм вираження. Воно відходить від лінійної оповіді, руйнує усталені композиційні моделі, експериментує з часом, простором, кольором тощо. Тут можна також згадати про появу нових форм виразності на кшталт символізму, авангардизму, супрематизму тощо. Важливою прогресивною ідеєю модернізму, є звернення до внутрішнього досвіду, до почуття, до потоку свідомості як способу виявлення причинно-наслідкового зв'язку. У теоретичному осмисленні, модерністське мистецтво, вважається тим, що Гарольд Розенберг називає «традицією нового». Воно є експериментальним, формально складним, еліптичним, містить елементи декреації так само, як і творення, і схильне пов'язувати ідеї свободи митця від реалізму, матеріалізму, традиційного жанру та форми з уявленнями про культурний апокаліпсис і катастрофу. (Childs, Peter 2017, 2).

1.2. Загальна характеристика постмодернізму

Термін постмодернізму виник в 50-тих роках, попри те, що в культурний обіг увійшов в 70-тих. Поняття Постмодернізму почало своє існування на припущені, що після війни в західному мистецтві з'явилися нові тенденції, що не пасують рамкам модернізму, а отже, години модернізму минули (Gashenko 2018, 48-51). Модерністські діячі прагнули до радикальної новизни, до чистого мистецтва, до прориву в майбутнє, вони вірили в усталені наративи і в те, що мистецтво здатне змінити людину, а людина, в свою чергу, може змінити світ (Liotar, Jean-François 1995, 16-20). Але ХХ століття з його війнами, масовою культурою, ідеологічними катастрофами та бурхливим розвитком медіа зруйнувало цю віру, і зумовило нове бачення дійсності, спричинивши появу нових тенденцій. Як вже зазначалося вище, найпростіший спосіб відстежити зміни у культурно-естетичному формуванні суспільства –проаналізувати мистецтво цього суспільства. Серед основних тенденцій мистецтва постмодернізму К.І Гашенко виділяє такі аспекти, як, повернення до класичних канонів мистецтва, переймання давніших стилів для перенесення їх на нові форми мистецтва. Постмодернізм іронізує над класичним мистецтвом, від ніби надає йому комічної інтонації, експериментуючи з ним, постмодернізм перемішує фактографічність з гротеском, раціональне з іраціональним, він забирає в “класичного” мистецтва його серйозність, виставляючи його, як щось жартівливе (Кроруvко 2020, 21-22). Хорошим прикладом цього є робота Енді Воргола 1963 року “Кольорова Мона Ліза”, тут автор взяв роботу, якій на той момент було близько 450 років, та відтворив її в простих кольорах, що значно полегшує смислове навантаження, яке вклав Леонардо Да Вінчі в свій оригінал. Отже, мистецтво постмодернізму заперечує істину, яку проповідує мистецтво в його традиційному розумінні, проте постмодернізм не заперечує мистецтво, він лиш відкидає всі усталені художні канони в ньому, адже це рамки, які заважають руху свободи пошуку, натомість постмодернізм проектує мистецтво на сучасний лад, шукаючи в ньому новизну. Постмодернізм відмовляється наслідувати одну з провідних “архаїчних” ідей мистецтва, а саме проектування дійсності на полотні, тобто мистецтво більше не

повинно бути копією реальності. Навпаки, постмодернізм використовує мистецтво, як інструмент для створення власної реальності, який може анітрохи не відобразити дійсну реальність. (Корувко 2020, 22-25) У такий спосіб постмодернізм започаткував новий напрям мистецтва, розширюючи його, створюючи нові види та жанри, серед яких можна виокремити ленд арт, хепенінг, перформанс, відео арт, інсталяція, виникає тенденція, яка дозволяє імітувати класичне мистецтво – Пастіш. Постмодернізм значною мірою впливає на театр, що вже перестає бути просто драматичним, переймаючи на себе амплуа после драматичного театру. На думку Джона Сторі, постмодернізм виник як реакція на домінування позитивізму та на відчуття, що старі культурні форми більше не відображають складність сучасності. Постмодернізм можна вважати протестом проти модернізму, через незадоволення тим, що модернізм втратив свою властивість шокувати, набувши певної богемності. Тобто замість здатності дратувати та хвилювати середній клас, модернізм обертається на буржуазну культуру (Storey, John 2005, 238-239). Фредерік Джеймсон вважає, що постмодернізм народжується внаслідок перетворення модернізму від опозиціонера до гегемона, завоювавши різні гілки культури, і якщо, раніше, модернізм сприймався середнім класом, як щось непристойне і недоречне, то з часом він успішно закріпився і суспільство не просто асимілювалося - воно нормалізувало його цінності. За тим самим принципом, як модернізм нападає на колись актуальний модерний спосіб сприйняття культури запропонований Метью Арнольдом – постмодернізм прагне скинути модернізм, через його «зарозумілість», що ділить культуру на «високу» і «низьку». (Storey, John 2005, 240). На появу постмодернізму великою мірою вплинула капіталістичність модернізму, як приклад: виникнення нових товарів, поява ЗМІ, зростання рівня життя. По суті засвоєння нових культурних звичаїв та способів життя, що сформувалися внаслідок виникнення «нового» і є постмодернізмом. Відтак з 80тих років табір постмодернізму розколовся на дві групи людей, авангардистів та консерваторів, які апелювали до занепаду традиції, що її спричиняє «масовість» постмодернізму. Важливим аспектом постмодернізму є його прагнення стерти межу між масовою та високою культурою, що дасть змогу створення комерційного потенціалу для поп-арту (Storey, John 2005,

241). Таким чином Енді Ворхол заперечує різницю між комерційними і некомерційним мистецтвом, і сприймає комерційне мистецтво, як справжнє, а справжнє як комерційне. За словами Ворхола «справжність мистецтва визначена смаком певного панівного класу та його платоспроможністю» (Storey, John 2005, 241-242). Після перетину постмодернізмом океану, і його поширенням Францією, Німеччиною, Італією та іншими розвиненими країнами, європейські дослідники взяли в опрацювання феномен цього поняття. Таким чином Жан Франсуа Ліотар висловлюється про постмодернізм як про кризу знання західного суспільства, для французького дослідника, істотне послаблення ваги науки в житті людини, Спричиняє деградацію суспільства у вигляді постмодернізму. Ліотар вважає, що якщо раніше людина прагнула до науки, до відкриття нових істин та розумінь, то після 60тих років система прагне нав'язати людині універсальну істину про політику, лібералізм, релігію, мистецтво тощо. Ліотар вважає, що така обмеженість загання людину в рамки, придушує і нейтралізує інакомислення (Storey, John 2005, 243-245). Ліотар посилається до ідеалу, який він бачить в епосі просвітництва, де людина тягнулася до нового пізнання і протиставляє цьому постмодернізм, відстежуючи деградацію суспільства. Цікавим феноменом є те, що на думку Ліотара, набуття людиною знання більше не розцінюється як необхідність для того, аби людина розвивала свій ідеал, а скоріше для того, аби досягнути за допомогою знання якоїсь іншої мети (Storey, John 2005, 244-245). Тобто у постмодерної людини виникає певна корислива мета задля вивчення науки, яка більше не засновується на спразі до знань, а скоріше на прагненні до заробітку. Таким чином постмодерна освіта прагне виховати людину, яка буде спроможна конвертувати знання в гроші, адже знання заради знань втрачають свою необхідність. Доволі авторитетним дослідником царини постмодернізму слід вважати Жана Бодрієра з його фундаментальними працями доби постмодернізму, а саме “Товариство споживання” 1970 року та “Симулякри і Симуляція” 1981 року. Для Французького дослідника, постмодернізм характеризується, як культура гіперреальності, де в реальність людини інтегрувалася симуляція, замінюючи реальність (Storey, John 2005, 249). Все цінне раніше: Бог, природа, наука втрачає свою авторитетність, як факти на яких слід ґрунтувати свою

позицію. На думку Бодрійяра причиною цього є замінення реальності на гіперреальність (Storey, John 2005, 150-152), адже культура, що виникає на підґрунті впливу масових медіа, реклами тощо, не може більше апелювати до традиційних правдивих форм, а навпаки буде тягнутися до створення ідеалізованих, нереальних та часто недосяжних образів. Така зміна пов'язана насамперед з істотною зміною естетичного сприйняття людини. Тобто людина від стадії, в якій вона шукає реальне прекрасне довкола себе, в природі, в суспільстві, в мистецтві; переходить до стадії де вона віднаходить це прекрасне в симуляції. Як підкреслював Жан Бодрійяр, у “культурі споживання” – люди дедалі частіше мають справу не з реальними предметами, а з їхніми знаками та образами, які не мають нічого спільного з реальним досвідом, проте дуже вдало замінюють його. У цьому контексті естетика ідеалізованого образу виступає не лише як віддзеркалення реальності, а як інструмент її уніфікації та стандартизації, у межах якого, уявлення про красу й успіх оформлюються в типові, легко розпізнавані візуальні образи. На думку Бодрійяра прийомами постмодернізму вдало починає користуватися політика (тут можна згадати про монтаж, ЗМІ, рекламу, телебачення загалом тощо) маніпулюючи населенням, адже у період між 50-тими та 70-тими роками, вагомість перегляду телевізора неймовірно виросла, зробивши свій внесок у фрагментарне, симульоване сприйняття людиною світу. Жан Бодрійяр наводить доволі вдалий приклад гіперреалізму - Діснейленд. Він каже про нього як про «досконалу модель, складної системи імітування», адже на його думку Діснейленд презентується людині, як квінтесенція «справжньої» Америки. Бодрійяр каже: «Діснейленд зробили подібним на дитячий світ, задля того, аби змусити людей повірити, що за межами цього парку розваг - все по дорослому». Для Фредеріка Джеймсона постмодернізм є культурною домінантою транснаціонального капіталізму, прямо кажучи, що постмодернізм – безнадійно комерційна культура (Jameson, Fredric 1991, 55-56). На думку дослідника, характерною рисою постмодернізму є в першу чергу його стилізаційний характер культури, тобто культура більше не створює нові форми, а перекомбінує вже існуючі. Джеймсон пов'язує стилізацію з процесом стертя індивідуального стилю. Одним з центральних переконань постмодернізму полягає в тому, що “автор помер”,

такий світогляд був сформований тогочасною працею Ролана Барта “Смерть автора”. Автора не існує не тому, що не існує людини, яка створила текст, а тому, що намір автора не визначає остаточного значення, з цього випливає релятивізм, термін який стверджує, що глядач, читач сам є інтерпретатором — ось де виникає справжнє життя твору. Дерріда повідомляє про три форми інтерпретації: внутрішньомовна інтерпретація, передбачає переклад лінгвістичних знаків за допомогою інших знаків цієї ж мови; міжмовна інтерпретація – переклад лінгвістичних знаків за допомогою іншої мови; міжсеміотична інтерпретація або трансмутація, коли лінгвістичні знаки перекладені за допомогою системи нелінгвістичних знаків (Хоменко 2018, 166-167).

Постмодерністські твори вступають у гру з глядачем. Вони припускають активне співтворення: глядач сам має дорозуміти сенси. Тому такі твори за своєю природою діалогічні. Постмодерн відмовляється від авторитетів, від центрів, від ієрархій, тощо. Він розмиває межі між жанрами, стилями, медіумами. Іронія, самоіронія, цитатність, фрагментарність — ці риси вказують на те, що світ більше не мислиться як впорядкована структура, навпаки, він розходиться в бік множинності, в бік хаосу. Ще одним з центральних понять доби постмодернізму слід вважати поняття деконструкції, яке було запропонованим Жаком Лаканом, а пізніше теоретично пояснене Жаком Дерріда. На думку Крістофера Норріса, представляти деконструкцію так, ніби це метод, система або усталений комплекс ідей, означало б спотворювати її природу та підставляти себе під звинувачення в редуکتивному непорозумінні (Norris, Christopher 1996, 18-20). Незважаючи на це, я вважаю, що варто підібрати епітет для того щоб дати визначення цього поняття, на мою думку, деконструкцію найпростіше порівняти з підходом. Отже, це підхід до аналізу, що виник внаслідок усталеної думки про те, що будь-яке твердження є стабільно правильним і піддається єдиному тлумаченню, однак деконструкція розвінчує це уявлення і показує, що будь-яке твердження містить внутрішні суперечності, які унеможливають єдину правильність. Філософія Дерріда передбачає свободу від формульного, топічного мислення (Хоменко 2018, 165-166). Аналіз творів Дерріда дає таке розуміння про неї: По-перше, вона не є якимось методом і не може ним стати; По-друге, будь-яка її «подія» є унікальною та неповторною, як підпис або ідіома, оскільки її пафосом

виступає «гра тексту проти смислу; По-третє будь-яке її визначення є хибним, бо гальмує її власну безперервність; По-четверте, вона не належить якомусь суб'єкту — індивідуальному чи колективному, — який застосовував би її до тексту чи теми; у її межах власне філософська мова піддається структурному психоаналізу; Проблематика постмодернізму формується саме у намаганнях пояснити це явище : Теоретики намагаються виокремити його риси, пояснити сутність постмодернізму, в цей момент ці описи самі перетворюються на частину культури постмодернізму, а інші теоретики опираються на описи своїх попередників, і тут впливають нові описи — звідси і виникає велика кількість постмодерністських творів. Отже постмодернізм, це епоха, у якій культура перестає шукати єдину істину й натомість починає насолоджуватися власною багатоголосністю. В світі постмодернізму немає остаточного сенсу, через множинність вибору цього сенсу. Постмодернізм не відкидає традиційного мистецтва, він деформує його під себе, він відмовляється від повчальності й чітких меж між «високим» і «масовим» мистецтвом. Постмодернізм змінив традиційну уяву про раціональність, цілісність і універсальність будь чого. Отже, епоха постмодернізму стала бачити зовсім інший історичний етап, що прийшов на зміну епосі модернізму, проте як зауважує Уільямс — перехід між історико-культурними періодами не означає остаточного краху однієї з течій, а лиш її деформацію (Storey, John 2005, 255).

1.3. Загальна характеристика Метамодернізму

Сучасний культурний дискурс характеризується тим, що виникло внаслідок стрімкої зміни постмодерної чутливості, а саме, можна виокремити дуже високий рівень динамічності, фрагментарності та множинності стильових орієнтацій, що

безумовно, прагне нового, більш сучасного осмислення культурного вектору, тому багато науковців вважає, що період постмодернізму минув (Bandrovska, Olga 2021, 152-153). В цьому контексті Британський критик і письменник Едвард Докс виділяє 24 вересня 2011 року, коли у Лондонському музеї відкрилася виставка «Постмодернізм — стиль і повалення 1970-1990», з цього випливає те, що сучасність прагне інших інструментів для свого досягнення і розуміння, таким чином у XXI столітті дедалі частіше починає лунає термін метамодернізм. В давньогрецькій мові префікс мета – вказує на певне узагальнення, проміжний стан, перехід до чогось іншого, перетворення, зміну стану тощо (Pakharenko, Vasyl 2021, 3-4). Доволі очевидним є факт, що постмодерна свідомість сама себе загнала в глухий кут, але на мою думку, найбільш важливу роль у поваленні постмодерної культури відіграв той рівень глобалізації і технічного прогресу, якого сягнув людський розум протягом другої половини ХХст, адже за останні двадцять років постійний розвиток технологій спричинив інформаційний вибух, який без сумніву значною мірою вплинув на сприйняття людиною світу. Легкодоступність до інформації, поява різноманітних хмарних технологій та цифрових мереж зумовила появу нових тенденцій та змінила напрямки і категорійність людського мислення. Георг Гегель ще на початку ХІХ століття у «Феноменології духу» наголошує на тому, що важливим аспектом сучасності, є її невинне оновлення, і що в міру цього оновлення розвивається і людське мислення (Bandrovska, Olga 2021, 153), таким чином можна стверджувати, що за Гегелем зміна людського сприйняття це природний процес, якого неможливо уникнути, адже тенденція людини встигати за оновленням сучасності, це її природна функція, тобто, людина що живе в місті з початку модерної епохи і до сьогодні приречена до адаптивності і гнучкості, аби потрапити в контекст епохи. І в цьому плані перехід між модернізмом, постмодернізмом і метамодернізмом є унікальним, через свою швидкість і ширину свого наповнення, адже умовний перехід між античністю, середньовіччям, відродженням, бароко тощо – характеризується плавністю і не значущістю своєї зміни, тоді як останні віяння доволі різкі та надто глобальні. Це найкраще видно на прикладі вищезгаданого технічного прогресу, тобто людям знадобилися тисячі років еволюції, аби винайти автомобіль у 1885 році і лише

одне століття, аби в 2026 році мати на озброєнні балістичні ракети, що долають тисячі кілометрів на годину, цей приклад показує що за останнє століття відбувся не просто черговий перехід в культурному житті який був актуальним завжди, а справжня революція в усіх сферах життя. Ці зміни Клаус Шваб детально описав у своїй книзі «Четверта Індустріальна революція», апелюючи до думки, що унікальність нової епохи полягає у взаємодії фізичних, цифрових і біологічних технологій — від нанотехнологій і генетичних досліджень до штучного інтелекту і квантових обчислень, на думку Шваба четверта індустріальна революція фундаментально відмінна від своїх попередніх втілень (Bandrovska, Olga 2021, 153-154). Стівен Тулмін, досліджуючи моделі розуму і раціональності, визначає що сучасна доба значно вплинула на формування нового сприйняття людиною навколишнього світу, для опису цих змін всередині людини доволі актуальним є поняття «структура почуття» яке було введено Реймондом Вільямсом у книзі «Long revolution» 1961, на думку Вільямса, аналіз «структури почуття» дає широке розуміння соціально-історичних епох, адже воно відповідає культурному настрою конкретного історичного періоду, розкриваючи у такий спосіб людські цінності. “Термін, який я би запропонував, – пише Вільямс, – це структура почуття: вона є настільки постійною і точною, наскільки це передбачає “структура”, натомість вона оперує в найбільш витончених і найменш матеріальних сферах нашої діяльності. В одному сенсі, ця структура почуття – це культура певного періоду: це конкретний живий результат всіх елементів у загальній організації” (Hutcheon 2002, 232) Отже, можна стверджувати що для епохи метамодернізму характерний новий тип чутливості, що іде на зміну постмодерністській думці, що засновуватися на розумінні світу, як хаосу (Bandrovska, Olga 2021, 155-157). Найбільш вагомими поштовхами для того, аби поняття метамодернізму відбулося і сприймалося більш серйозно, слід вважати день, коли двоє нідерландських вчених — Робін ван ден Аккер і Тімотеус Вермтлен опублікували концептуальну працю «нотатки про метамодернізм; та 2011 рік, коли Люк тренер опублікував працю «маніфест метамодернізму». У своїй праці двоє дослідників описали логіку метамодернізму наступним чином: «Онтологічна метамодернізму коливається між модерном і постмодерном. Він коливається між модерним ентузіазмом і

постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між наївністю та знанням, емпатією та апатією, єдністю та множинністю, детальністю та фрагментацією, чистотою та неоднозначністю. Дійсно коливаючись туди сюди, або сюди туди, метамодерн веде переговори між модерном і постмодерну. Однак слід бути обережним, щоб не думати про це коливання, як про баланс, це скоріше маятник, що коливається між незліченними полюсами...Щоразу, коли метамодерністський ентузіазм коливається до фанатизму, гравітація тягне його назад до іронії; у той момент коли його іронія коливається до апатії гравітація тягне його назад ентузіазму...»(Vermeulen & Akker, 2010) — Вермелен та ван ден Аккер у своїй теорії, так само відсилаються до поняття «структури почуття» і підкреслюють, що метамодерністське світосприйняття не слід сприймати як рівновагу, навпаки, це маятник який постійно коливається (Pakharenko, Vasylyshyn 2021, 4-6). На основі “нотаток про метамодернізм” сучасний митець Люк Тернер створив “маніфест метамодернізму” де першим пунктом він говорить про вищезгадані коливання, адже на його думку метамодернізм характерний тим, що він коливається між модернізмом і постмодернізмом. «Замість того, щоб просто сигналізувати про повернення до наївних модерністських ідеологічних позицій, метамодернізм вважає, що нашу епоху характеризує коливання між аспектами як модернізму, так і постмодернізму. Ми бачимо це як вияв поінформованої наївності, прагматичного ідеалізму, поміркованого фанатизму, коливання між щирістю й іронією, деконструкцією та побудовою, апатією й афектом, спробою досягти якоїсь трансцендентної позиції, так ніби це нам під силу. Покоління метамодерних розуміє, що ми можемо бути й іронічними, і щирими в одну мить, що одне не обов'язково має притлумлювати інше» (Turner 2011)

Згідно з працею Люка Тьорнера «маніфест метамодернізму», сутність метамодернізму включає в себе процес відродження щирості, надії, романтизму, повернення до універсальних істин. На противагу цінностям доби постмодернізму, які включають в себе відмову від наративів, жорстку іронію, цинізм та деконструкцію; метамодернізм прагне вже до реконструкції, до відродження дискурсів класики, до перегляду релігійності, трансцендентального пошуку, повернення до духовності, адже період постмодернізму спричинив абсолютне

падіння всіх сфер життя на землі, і метамодернізм тут виступає в ролі рятувального круга (Gubernator, Olena; 110-111).

РОЗДІЛ II. Авторське кіно як феномен доби модернізму.

2.1. Авторське кіно як явище.

На мою думку, для того, аби аналізувати фільмографію Йоргоса Лантімоса, потрібно розуміти, теоретичні засади поняття авторського кіно, оскільки творчість грецького режисера є яскравим прикладом реалізації саме цього кінематографічного напрямку. З огляду на це, доцільним є звернення до витоків формування авторської

теорії та визначення її ключових характеристик. Отже, теорія авторського кіно сформувалася у 1940–1950-х роках ХХ століття під впливом прагнення осмислити кінематограф як самостійне мистецтво та розкрити його повний потенціал. Важливу роль у цьому процесі відіграло коло французьких кінокритиків і теоретиків, зокрема Андре Базен, Жан-Люк Годар та Франсуа Трюффо, які згодом стали ключовими фігурами формування естетики авторського кіно. Саме в межах їхніх теоретичних і практичних пошуків утверджується ідея режисера як центральної постаті кіномистецтва (Kokhan, Tymofii 2017, 61-62). Теоретична інтерпретація поняття авторського кіно засновується на індивідуальності режисера, як на найвищій точці форми кіномистецтва. Саме поняття режисури дуже тісно пов'язано з поняттям самовияву, і саме в авторському кіно режисер створює стрічку, яка наповнена системою його власних вигаданих образів, символів, різноманітних художніх рішень, за допомогою яких виходить репрезентувати його особисте бачення світу. Подібне щире художнє висловлювання повною мірою виражає людську індивідуальність, і коли режисер створює стрічку, яка є його відображенням, то мистецтво маніфестує, досягнувши своєї верховної мети. У межах теорії авторського кіно звичні на той час канони кінематографу порушуються. Зокрема, актор не має бути професійним задля того аби існувати в кадрі, загальна експозиція може бути порушена різноманітними естетико-художніми рішеннями, методика зйомки, монтажу або освітлення можуть бути абсолютно експериментальними (Kokhan, Tymofii 2017, 63-64).

Крім того, феномен авторського кіно розвиває вагомість постатей всіх кінематографічних професій, які завжди лишалися в непоміченими, зокрема, відеооператора, художника з освітлення, художника по костюмах, сценариста, композитора тощо, котрі безапеляційно підпорядковуються режисеру і власне його роль завжди мала першочергове значення і не зважаючи на велику кількість багатьох інших творчих ланок, режисер залишається найголовнішим творцем фільму. всі вони “запрошені” режисером до співтворчості і діють у творчо- професійному чи творчоремісничому просторі, визначеному саме ним (Kokhan, Tymofii 2017, 65). Важливим теоретичним доповненням до авторської теорії є концепція французького кіно діяча Олександра Астрюка, одна з основних місій “нового кіно” , це звільнити режисуру

від характерного для того часу – горизонтального зображення дійсності, яке будувалося за усталеною схемою – початок–подія, розвиток– розв'язка. Натомість, автор має розкріпостити свій внутрішній світ і будувати хронологію подій самостійно. Більше того, автор може лишити фінал подій “відкритим”.

Досить важливою складовою авторського кіно є його безкомерційний інтерес. Оскільки Однією з першопочаткових цілей авторського кіно, було формування інтелектуального середовища та залучення нових членів в цю спільноту. Бажання розвинути в людях те, що Андре Базен назвав “смак до компетентності” зумовило появу фільмів, які не мали пріоритету заробітку, і трималися лиш на добровільних внесках вдячних глядачів. Така тенденція авторського кіно, зумовлена, по-перше прагненням встановити кордони, між кіноіндустрією і кіномистецтвом; по друге для того, аби категоризувати кіно на масове та елітарне. Де елітарне кіно характеризується творчою незалежністю, і не розраховано на масового глядача, воно звертається до більш вузької аудиторії.

2.2. Авторське кіно Йоргоса Лантімоса.

Фільми Йоргоса Лантімоса загалом характеризується тим, що зазвичай називають «дивністю». Ця думка ґрунтується на певних аспектах його творчості, які спонукають до такого висновку про його фільми, тут варто згадати про театральну награність, яка часто присутня в його фільмах; про велику кількість замкнених просторів та приміщень; про неприродну людську поведінку; про зміну звичного простору і способу існування тощо (Akşit, Onur 2024, 1076). Така тенденція фільмів Йоргоса Лантімоса зумовлена тим, що називається «грецькою дивною хвилею». Грецька дивна хвиля — особливий жанр в історії кінематографу, що утворився, як наслідок економічної і соціальної кризи, яка наприкінці 2000-х років розповсюдилася світом, зокрема – Грецією. Фільми дивної грецької хвилі, показують глядачеві, як криза проявляється у суспільстві, змінюючи його. Йоргос Лантімос має тенденцію

показувати наслідки кризи на прикладі стосунків в звичайній грецькій нуклеарній сім'ї, або на прикладі досвіду окремого індивіда. Фільми дивної грецької хвилі переповнені алегоричною та непрямую критикою влади та соціуму, в них часто домінує іронія, парадоксальні або абсурдні моменти, кінцівки відкриті для інтерпретації, сцени раптового насильства та механічна або віддалена акторська гра зливається з послідовностями в яких хтось намагається повністю контролювати тіла та свідомість інших (Paranikolau, Dimitris 2020, 10-21). Серед основних представників можна згадати власне Йоргоса Лантімоса, Афіну Рейчел Цангарі, що доволі часто співпрацює з Лантімосом, Паноса Кутоса, Александроса Авранаса та інших (Paranikolau, Dimitris 2020, 2-6). Фільми дивної грецької хвилі часто характеризуються відчуженою естетикою, мінімалістичними образами, абсурдними ситуаціями та критичними осмисленням соціальних норм і інституцій. Однією з найважливіших тем, які піднімали фільми грецької дивної хвилі, є тема відчуження індивіда, адже фільми цієї хвилі часто досліджують інтроспективні світи, де персонажі ізольовані від соціальних норм та правил реальності. Відмінними рисами таких фільмів є : абсурдистський гумор, гротескні елементи, фантазійність реальності (Paranikolau, Dimitris 2020, 10-21). Йоргос Лантімос є одним з найвідоміших представників цієї хвилі. Головними ознаками авторського стилю Лантімоса слід вважати ,по перше, наявність замкнених систем, створених режисером (сім'я в “Dogtooth” та “Killing of sacred deer” , готель в “Lobster”, полон в “Boogonia”, покровительство в “Kinds of kindness” або в “Poor things”), які функціонують за дивними правилами, часто абсурдними законами, яким підкоряються персонажі. По друге, персонажі фільмів Йоргоса Лантімоса дуже часто позбавлені емоційної наповненості. В фільмах Лантімоса персонажі дуже часто виявляють аморфність та беземоційність, сліпо слідує правилам які пропонує вищезгадана система. По-третє, у фільмах Йоргоса Лантімоса автор активно деконструє усталені наративи таких понять, як норма, любов, тілесність, людина/тварина тощо. Лантімос пропонує альтернативний погляд на усталені речі (Paranikolau, Dimitris 2020, 38-52).

РОЗДІЛ III. Модернізм в кіно Йоргоса Лантімоса

Вочевидь фільми Йоргоса лантімоса за своїм стильовим характером — це яскравий приклад пізнього постмодернізму — раннього метамодернізму, оскільки його творчість починається на початку 2000-х років, і доходить до сьогодення. На мою думку, в силу того, що метамодернізм — поняття доволі «молоде», і тільки формується, а модернізм — «старе», то фільмам Лантімоса більш притаманна постмодерна характеристика. Насправді, більш точним, є твердження, що риси модернізму та метамодернізму набагато менш помітні, і для їхнього аналізу потрібно заглибитися в аналіз, тоді як риси постмодернізму є доволі помітними.

Говорячи про модернізм, як мистецький феномен, а саме його ознаки в фільмах Йоргоса Лантімоса, то складно визначити щось суттєве, адже в добу модернізму кіно тільки-но зародилося і до 2000-х років зазнало значних змін, і Йоргос Лантімос працював вже в розвиненій сфері, з великими технічними можливостями і прийомами. На мою думку, найбільш показовий візуальний елемент модернізму, що можна відстежити в фільмах Йоргоса Лантімоса, це наслідування театру Бертольда Брехта. Першочергово це стосується ефекту відчуження, адже і Брехт і Лантімос створюють умови для перегляду, в яких у глядача відсутнє емоційне занурення і переконання в справжності того, що відбувається; по друге, і там і там присутня критика соціальних структур і менханізмів влади; по-третє фільми Йоргоса Лантімоса ставлять за мету не співпереживати долі персонажа а осмислювати її. (Dixit, Kavva 2025, 719-722). Разом з тим можна згадати деякі інші візуальні деталі його фільмів, в яких можна відстежити риси мистецтва доби модернізму, зокрема його тенденцію робити якісь окремі сцени у фільмах чорно-білими, зокрема в «*roog things*», перші п'ятдесят хвилин фільму —чорно-білі, а тільки далі кольорові, незважаючи, на те що такий перехід в кольорі, був використаний як «трюк», аби передати досвід головної персонажки (від буденної сірості, до яскравих і цікавих днів), але з іншої сторони, надавши цьому інтерпретацію, можна вважати цей прийом символічним переходом між епохами. Натомість зовсім інша перспектива розкривається, якщо розглядати модернізм, як суто культурно-естетичне явище у кіно Йоргоса Лантімоса можна відстежити, якщо звернутися до поняття постмодернізму, а саме до поняття деконструкції, оскільки, як вже зазналося вище, деконструкція — це одне з ключових понять, яке відділяє ці дві епохи. Зокрема на прикладі таких фільмів як «*Dogtooth*» або «*The Poor things*» можна помітити одну спільну рису, а саме наявність всевладного чоловіка-деміурга, який прагне підкорити собі слабших та незахищених людей, і модернізм в цьому контексті виражається саме через патріархальні цінності, які були притаманними для цієї доби, але у вищезгаданих фільмах глядач спостерігає перехід від замкнених патріархальних систем до виявлення індивідуалізму і свободи. І в обох фільмах жінка виступає символом свободи, який протистоїть патріархальній усталеній системі (Akşit, Onur

2024, 1081-1082). Далі в роботі буде йтися мова про біовладу, як про один з головних аспектів постмодернізму в творчості Йоргоса Лантімоса, і в контексті сучасного світу ці два поняття можна сплутати, проте саме патріархат, який виник доволі давно і століттями був ключовою частиною культури, є запорукою для подальшого формування біовлади у звичному її прояві. Разом з тим можна згадати про міфологізм, що був однією з визначальних рис модернізму в літературі та набув популярності в кінці XX століття і використовувався, як засіб який допоможе впорядкувати та осмислити сучасність. Найяскравіше це можна побачити у фільмі «killing of sacred deer», адже історія звертається до давньогрецького міфу, проте ряд дослідників говорять, про цей приклад, як про характерну для метамодерну інтертеестуальність.

Розділ IV. Постмодернізм в кіно Йоргоса Лантімоса

4.1 Кіно Йоргоса Лантімоса, як феномен Постмодернізму

Як вже було зазначено вище, постмодерні риси в фільмах Йоргоса Лантімоса проявляються найяскравіше, в першу чергу, через самодостатню цілісність цього поняття в контексті XXI століття. Найхарактернішими ознаками постмодернізму, як кіномистецького напрямку в його фільмах слід вважати: по-перше, факт того, що у своїх фільмах він активно працює з жанровою гібридністю, тобто його фільми поєднують елементи драми, комедії, трилера та інших жанрів; по-друге, у його фільмах присутнє явище руйнування стабільної реальності, яка присутня в переважній частині його робіт (“Dogtooth”, “Poor things”, “Lobster” та інші), в цих

фільмах зображені альтернативні способи існування, які виходять за межі реальності, таким чином постмодернізм тут пов'язаний з відмовою від реалістичної логіки подій; по-третє постмодернізм — часто про іронію, яку так само часто можна помітити в кіно Лантімоса, вона переважно стосується висміювання усталених норм, зокрема автор висміює питання влади і маскулінності; з останнього впливає ще один важливий аспект постмодернізму в творчості Лантімоса, а саме поняття деконструкції, адже режисер у своїх роботах втілює деконструкцію таких сакральних речей як сексуальність, тілесність, владу та мову (Panchenko, Svitlana 2023, 133-136). Цікавим видається той факт, що деконструкція присутня у кожному фільмі Лантімоса, проте в різних формах та на різні теми. Далі, у двох наступних підрозділах мова буде йтися про два найскравіших постмодерних явища, які є найпомітнішими у фільмах Лантімоса, а саме про поняття деконструкції та феномену біовлади.

4.2 Біополітика в Фільмах Йоргоса Лантімоса

Одним з «улюблених» образів яким користується Йоргос Лантімос – образ установи, яка регулює життя та окремі дії суб'єктів. І в багатьох фільмах можна знайти відбитки концепції біополітики Мішеля Фуко, яка полягає в виявленні способів, яким держава контролює біологічне життя індивідів. У своїй концепції, Мішель Фуко проаналізував, як завдяки певним практикам влада може контролювати стан здоров'я населення, підвищення продуктивності та народжуваності, маніпулювати інформацією тощо. Біополітика Мішеля Фуко має дві основні гілки — анатомо-політика та біополітика (Foucault, Paul-Michel 1977, 135-170). Анатоомо-політика це тип влади який орієнтований на тіло індивіда як на потенційну машину.

Анатомо-політика ставить за мету використання індивідів для досягнення ефективного результату, наприклад у виробництві. Біополітика в свою чергу передбачає управління біологічних процесів, зокрема народжуваність, смертність, гігієна, міграція тощо. Таким чином, утворюються форма біо влади, яка ретельно контролює усі процеси суспільного життя (Foucault, Paul-Michel 1977, 135-170). Мішель Фуко виділяє основні приклади біовлади серед них :державна політика, політика охорони здоров'я, політика в економічній бюста банківій сферах, різноманітні заходи місцевого врядування та інші (Foucault, Paul-Michel 1977, 135-170). Також Фуко стверджує, що індивіди часто сліпо делегують державі прийняття власного вибору та рішення, що значною мірою применшує їхні повноваження та права. Дуже яскраво концепція біополітики проявляється в фільмі “dogtooth” 2009 року, де Йоргос Лантімос показує як на найпростішому рівні, а саме, на рівні сім'ї можна проводити контроль над людьми. За Папаніколау, якщо суверенітет і дисципліна традиційно розглядалися як головні полюси сімейного життя в сучасності, то сім'я зараз більш помітно представляє сферу третьої форми влади — біополітичної, адже сім'я тепер інтенсивніше працює над тілами своїх членів щодо їхньої біосоціальної функції (Papanikolaou, Dimitris 2020, 150). В «Іклі» глядачеві на прикладі трьох молодих людей , які все життя перебувають під контролем своїх батьків демонструється форма біополітичного контролю. Батьки забороняють своїм дітям виходити за межі приватної замиської території на якій вони проживають усе своє життя. Діти не знають абсолютно нічого про те, що відбувається за межами високого паркану і вірять переконанню батьків які кажуть, що коли у собаки випаде ікло — тільки тоді, вони зможуть покинути територію єдиним безпечним шляхом — на машині. Протягом усього фільму батьки маніпулюють абсолютно усіма аспектами життя своїх дітей, включаючи контролем їхнього статевого життя, розпорядком дня, дозвілля та доступом до будь якого типу інформації, тут можна згадати про ідею Мішеля Фуко, в основі якої, лежить зв'язок між знанням та владою, адже контроль та знання інформації урегульовує вектор мислення (Akşit, Onur 2024, 1081-1082). Фільм є алюзією на авторитарну форму влади, що організовує буття індивідів, шляхом встановлення «дисциплінарних норм» задля придушення пошуку їхньої ідентичності

та індивідуальності. Водночас з тим, те що можна виокремити в «іклі», як рух опору намагається чинити опір владі, так наприклад з'являється бажання найстаршої сестри потрапити за межі території і в подальшому спроба втечі. У фільмі «The lobster» режисер використав доволі схожі антиутопічні образи, задля зображення замкненої системи, яка контролює життя людей. У стрічці глядачеві розповідають про долю самотніх людей, яких після втрати партнера проти їхньої волі відправляють в готель, в якому вони змушені знайти собі партнера, інакше вони будуть покарані перетворенням на тварину. В «Лобстері» режисер критикує ідею кохання, стосунків, прийнятих суспільством норм, які визначають поведінку людей і перетворення людей на тварин демонструє, як біополітика знецінює людське життя. Як зазначає Папаніколау, сім'я сьогодні, це яскравий приклад біополітичної влади, адже в сучасному світі роль людини в сім'ї формує її біосоціальні функції (Papanikolaou, Dimitris 2020, 150). Як вже зазначалося вище, події фільму відбуваються в замкненому середовищі, яке дуже нагадує в'язницю, де люди повністю підпорядковуються правилам та нормам системи. В такій формі ми знову можемо побачити альянс на форму біополітичної влади, яка повністю контролює життя людей, не дозволяючи людині бути наодинці, нав'язуючи ідею пари та придушення індивідуальності. Система проявляє форму біополітичного втручання, яке ставить за мету управління населенням та встановлення власних норм у суспільному житті, в «Лобстері» це показується на прикладі маргіналізації однаків та ототожнення їх до тварин. Це свідчить про те, що влада методикою біополітичного впливу може нав'язувати різноманітні соціальні норми, як частину демографічної політики та встановлювати системи покарань за недотримання правил. «Гостям» готелю постійно нав'язують на прикладі побутових речей, чому мати пару це обов'язковий параметр сучасної людини, при цьому учасники «квесту» переконані в тому, що шукати собі пару треба виходячи з ваших подібностей один до одного. Таким чином система намагається придушити будь-яку форму індивідуальності. В певний момент фільму, приятель головного героя, який дуже боїться перетворитися на тварину, наважується познайомитися з дівчиною, проте не знайшовши очевидних спільностей, він вирішує час від часу розбивати собі ніс, аби звідти йшла кров і таким чином він і вона будуть

схожі. На такому очевидному прикладі, автор показує, наскільки для сучаної людини важливо відповідати суспільним нормам. Відповідно до вищезгаданого «Ікла», Девід намагається протистояти системі та втекти з готелю в ліс до людей, яких називають «втікачі-одинаки», що уособлюють собою форму опір біополітичного контролю та дисципліні, шукаючи альтернативні шляхи існування, але тут Девід стикається з аналогічною системою, адже спільнота одинаків так само побудована на абсурдних правилах на нормах. Людям забороняється фліртувати зі своїми візаві або виявляти будь-які прояви романтики, інакше слідує жорстокі фізичні покарання. В другій частині фільму, в якій головний герой потрапляє до табору одинаків глядачеві показують дві сцени, в яких наглядно демонструється як легко система може впливати на людину. В першій сцені лідер групи одинаків наказує Девіду копати собі могилу на що Девід безапеляційно погоджується. В іншій сцені наприкінці фільму, коли Девід і його сліпа кохана тікають з табору, чоловік вирішує теж осліпнути, аби бути подібним до коханої. На цьому прикладі глядачеві показують наскільки сильним є вплив системи, і попри уникнення фізичного гноблення, герої піддаються на нав'язані норми системи (Akşit, Onur 2024, 1083).

4.3 Деконструкція в фільмах Йоргоса Лантімоса.

Доволі вагомою складовою фільмів Йоргоса Лантімоса є його тенденція деконструювати усталені норми, як особистого так і суспільного життя індивіда. Мова іде про специфіку його погляду на такі речі, як тілесність, інтимність, сім'я, свобода тощо, які він репрезентує альтернативними методами. Зокрема, у фільмах “The Lobster”, “Killing of a sacred deer” “Dogtooth”, ми можемо спостерігати, як автор звертається до деконструкції тілесності, питань сексуальної ідентичності та ролі гендеру в суспільстві, на прикладі фільму “The lobster”, це відбувається через демонстрацію насильницьких моногамних стосунків в гіперболізованих, часто абсурдних формах, адже гетеросексуальна пара довгий час виступала одним з

головних маркерів належності людини до людського виду, в той час, як інші форми інтимної близькості заперечувалися та маргіналізувалися. Тому Йоргос Лантімос репрезентує моногамію, не як природний і свідомий вибір людини, а скоріше, як нав'язаний соціальний механізм (Timothy Laurie & Hannah Stark 2021, 4-5). У цьому контексті, у фільмі “Лобстер” режисер, відсилаючись до концепцій біовлади Мішеля Фуко та “оголеного життя” Джорджо Агамбена на прикладі утопічної системи демонструє, як інституції захоплюють інтимні стосунки. Коли головний герой Девід на початку фільму приходить на рецепцію готелю, адміністратор запитує про його уподобання щодо сексуальних партнерів, Девід вагається аби назвати себе бісексуалом, натомість адміністратор повідомляє йому, що він має однозначно визначити свою сексуальну орієнтацію, забороняючи обирати бісексуальність – У цій сцені проявляється бажання головного героя дослідити межі сексуальності після багатьох років гетеро стосунків, він не знає як це, але бажає пережити це незнання (Timothy Laurie & Hannah Stark 2021, 5-6). Натомість вищезгадана форма біовлади в обличчі адміністратора, яка ставить за мету вписати тіло людини в бінарну сексуальну таксономію змушує Девіда вписуватися в рамки дозволеного і не допускати будь які проміжні варіанти (Timothy Laurie & Hannah Stark 2021, 5-7). Контроль Бінарності, з якою стикається головний герой, це частина влади, яка підпорядковує і задоволення, і людяність загальному принципу відповідності людини до гендеру та статі, до якого вона належить (Comanducci, Carlo 2024, 190). Одяг та взуття так само уніфіковані та промарковані відповідно до статі, аби люди, які перебувають в готелі мали максимальну схожість між собою. Готель у фільмі функціонує як інституція, що фактично виробляє сексуальність у її «нормативній» формі, тобто після того, як 45 днів сплинули, з готелю має вийти моногамна гетеросексуальна пара. При чому пошук партнера зводиться до механічного встановлення спільності між партнерами, на основі їх подібностей, у цьому сенсі любов втрачає свій характер бути спонтанною і всеохоплюючою, а перетворюється на певний алгоритм дій, що працює на основі логіки та правил (Timothy Laurie & Hannah Stark 2021, 7-8). Таким чином, у Лобстері Лантімос деконструює гендер і сексуальність не через заперечення їх однозначності, а через їх спотворену

демонстрацію стосунків. Він робить прозорим механізм побудови стосунків, замість звичної інтимності і форми «високого кохання», люди в готелі вимушені шукати собі партнера, заради того, аби лишатися приналежними до людського виду. Абсолютно інший підхід до питання статі, кохання та тілесності у суспільстві Йоргос Лантімос пропонує у своєму фільмі “the favourite” 2018 року, де автор демонструє уявлення про роль жінки на прикладі реальної історії, що трапилася в Англії на початку XVIII століття. Історія розповідає про бездітну королеву Анну Стюарт, та двох її фавориток, які наввипередки намагаються змагатися за королівський престол. Сама наявність жінки, яка очолює престол є доволі провокативною акцією проти патріархальної системи, яка протягом усього фільму зображується у дещо спотвореній формі, адже чоловіки у фільмі зображені в карикатурному та інфантильному вигляді, вони носять перуки, користуються косметикою та розважаються, а жінки, в свою чергу, вирішують долю Англійського королівства, керуючи воєнними діями армії, ходять на полювання. Отже, фільм розповідає про взаємовідносини всередині любовного трикутника між Королевою Анною та двома її фаворитками – Сарою Черчилль та Ебігейл Мешем, вони практикують лесбійські стосунки, які, вочевидь, є інструментом, аби викликати довіру у Королеви. Якщо спочатку, глядачу може здатися, що “фаворитка” – це, перш за все, квір-кіно, основною метою якого є підірвати традиційні патріархальні установи та показати самодостатність жінки, то в певний момент глядачу стає зрозуміло, що фемінізована квір-ідентичність, не подається як провідна ідея фільму, і не підносить себе як трагедія чи щось незвичайне, що є звичним для подібних фільмів, – вона тут природня, а між фаворитками розгортається ворожнеча, що побудована на підступності та жорстокості (Heidi Ka-Sin Lee 2024, 20-22). Таким чином, глядач спостерігає, як сексуальність і кохання, стають інструментом, який можна використати, аби досягти власної вигоди, що на перший погляд може видатися позитивною моделлю квір-репрезентації, однак, поступово стає зрозуміло, що в першу чергу фільм апелює до того, що часто замовчується у неоліберальному дискурсі, мова іде про прагнення людини до самозбереження та до досягнення власного бажання, у фаворитці, це бажання стосується контролю та отримання

сексуального задоволення (Heidi Ka-Sin Lee 2024, 21-23). Разом з тим, таке зображення меншин може видаватися проблематичним, адже у сучасному світі існує тенденція їх “правильного” зображення, але на на прикладі королеви Анни, яка постає як тілесно вразлива та емоційно-нестабільна, або на прикладі двох фавориток, які є уособленням жіночої “токсичної” взаємодії – ми бачимо відхилення, від такого зображення, адже вони є типовим патріархальним уявленням про жінку. Отже, в цьому контексті, фільм “the favourite” є доволі контраверсійною роботою Йоргоса Лантімоса, адже з однієї сторони, він проповідує модерні ліберальні ідеї, а з іншої сторони, рушійною силою оповіді є жорстока боротьба за владу. На думку Heidi Ka-Sin Lee, в персонажах фільму “the favourite” існує чіткий символізм до реальних політичних образів, де Королева уособлює суверенну владу, Сара – ідеологічний контроль, а Ебігейл – економічну логіку, намагаючись піднятися по соціальній драбині вгору, дослідниця також згадує концепцію Мішеля Фуко, і підмічає що механізм біовлади у фільмі проявляється через тілесність і боротьбу за контроль (Heidi Ka-Sin Lee 2024, 26-27). Таким чином у “The favourite” Йоргос Лантімос зобразив інтимність та кохання не у звичному вигляді прихильності, а у вигляді інструменту, за допомогою якого можна втілювати свої бажання та досягати влади, а квір репрезентація втілена втілене так само — через жорстокість та егоїзм, вона набуває сили не через гомосексуальності, а через розкриття влади, яка вкорінена в сексуальність, яка до того ж ,не є головною темою сюжету, і саме це допомагаю показати, як у суспільстві Сприймаються різні форми пригнічення, пов’язані з гендером і сексуальністю.

Фільм «Poor things» оповідає історію вагітної жінки, яка на початку фільму чинить самогубство. Її знаходить вчений і робить пересадку мозку, замінюючи її мозок на мозок її плоду, у результаті виходить доросла жінка з мозком дитини, яку назвали Белла. Вона є втіленням коцепіії *tabula rasa*, таким чином вона позбавлена будь яких знань про своє тіло, його можливості, про моральні правила та обов’язки перед іншими людьми, про почуття сорому і інтимні моменти, а отже після трансплантації мозку, вона заново вчиться поводити себе в соціумі. Весь шлях героїні є доволі символічним зображенням відкриття меж свого тіла та сексуальності, а всі зображені чоловіки уособлюють різні форми патріархальної

влади, які намагаються підпорядкувати жінку (Jorgenson, Ben 2025, 2-3). І весь фільм глядачеві показується протистояння Белли з патріархальним середовищем, яке діє за усталеними правилами, якому головній героїні доводиться протистояти, — в першу чергу, через незнання. У своїй роботі *the revolutionary sexuality of poor things* Бен Йоргенсен досліджує сексуальність фільму, звертаючись до концепції зачарованого кола Гейл Рубін, яке наполягає на ієрархічному мисленні про секс в соціумі, тобто про існування допустимих і недопустимих способів втілення сексу і сексуальності (Jorgenson, Ben 2025, 2-5). До ідеалу сексуальних стосунків слід віднести такі характеристики, як гетеросексуальність, моногамію, «норму» зовнішнього вигляду жінки, «правильності» її поведінки тощо. Однак Белла діє всупереч усім правилам і упередженням, адже внаслідок її переродження, вона відчуває сильне сексуальне бажання без розуміння як взаємодіяти в соціумі, вона практикує полігамію, і сповна досліджує межі того, яким може бути секс та де і з ким його можна практикувати, таким чином Белла виходить за межі зачарованого кола, яке окреслює Гейл Рубін. Протягом фільму, глядач спостерігає як людина поступово досліджує можливості свого тіла та його межі — від початку свого розвитку, коли Белла розуміє, що може доставляти собі задоволення мастурбацією, до умовної «зрілості» коли вона переходить від полігамії до моногамних лесбійських стосунків. На кожному з етапів свого розвитку Белла практикує різновид сексуальних стосунків, які теорія Рубін категоризує, як «заборонені», таким чином Белла уособлює вищезгадане протистояння проти певної систематизації життя людини, яке піддається соціальному впливу (Jorgenson, Ben 2025, 3-5). Це добре видно на прикладі сцени, коли за обіднім столом Белла починає бавитися, а Макс робить їй зауваження, і каже що «в культурному суспільстві так не роблять». Така гіперсексуальність Белли однозначно деконструє усталену культуру жіночої сексуальності яка закликає жінку до стриманості та моральності, це чітко відображається коли Белла запитує у свого партнера «чому люди не займаються сексом постійно?», проте Дункан не знаходить відповіді, через складність обґрунтувати встановленні норми, які Белла не сприймає за актуальні, дослідниця Віола Кляйн, зазначає, що «в західній цивілізації XIX століття сексуальний потяг жінок сильно табуювався і засуджувався. Іншим

прикладом незгоди Белли з «нормами» сексуальності, є сцена коли Белла починає обговорювати особистий сексуальний досвід з незнайомкою на кораблі, яка є публічним вираженням жіночої сексуальності. Отже фільм «Бідолашні створіння» ставить під сумнів патріархальну підпорядкованість жінки, її тіла, і таким чином протягом фільму Белла проходить шлях від повної відданості чоловікові, а саме, коли вона тікає з Дунканом, задовольняючи його бажання влади, до сцени коли вона добровільно іде працювати в сферу проституції, набуваючи самостійності і незалежності і зводячи його розуму – Белла перебирає свою сексуальність під власний контроль, починаючи інтимні стосунки з жінкою, з якою вона познайомилася у борделі і яка їй по-справжньому подобається, що є символом безперечною демонстрацією свободи.

Розділ V. Метамодернізм в кіно Йоргоса Лантімоса.

В контексті теми переходу між культурними епохами, слід згадати про те, що це доволі природний процес, який виникав протягом всієї історії людства в силу досягнення кризового становища, і постмодерна свідомість зазнала цього занепаду, внаслідок низки вагомих факторів, зокрема таких як тотальна глобалізація суспільства, що перебуває на межі самознищення. Як зазначає дослідник В.Пахаренко, постмодерну свідомість від метамодерної відрізняє прагнення подолати той занепад, який охопив людство, – якщо постмодерністи вдаються до втечі від страху у віртуальний світ іронії та фрагментарності, аби дистанціюватися від світової кризи, то метамодерна свідомість кидає виклик цій кризі (Pakharenko, Vasyl 2021, 4). На його думку людина доби метамодернізму прекрасно бачить кризовість та жорстокість сучасного технократичного світу, проте намагаються зберегти свою людяність та доброту, в результаті формується система цінностей і переконань які

більшість дослідників сучасної культури характеризують, як «нова щирість», яка зумовлена постмодерним браком емоційності, що є дуже важливим проявом в епоху чуттєвості, і тому «нова щирість» пропонує нам емпатію, колективність, чесність і людяність (Pakharenko, Vasyl 2021, 4-5). На мою думку найбільш показовим прикладом концепту метамодернізму, в тому числі і нової щирості в творчості Йоргоса Лантімоса є фільм «Boogonia». Фільм розповідає про двох братів, які одержимі теорією змови, тому вирішують викрасти жінку, яка є впливою в сфері діяльності, яка шкодить екології. Двоє чоловіків вважають що ця жінка є прибульцем, яка керує людством і поступово знищує планету. В фільмі «boogonia» щирість полягає в братській любові та їхній незламній вірі, оскільки попри всю абсурдність ситуації, герої діють максимально впевнено

прагнучи врятувати світ, принаймні зробити щось хороше для нього. Тут можна згадати сцену, в якій брати роблять вазектомію разом і підтримують один одного. У такій формі виражається єднання, яке є інструментом, аби протистояти вищезгаданій кризі. В фільмі, як в явищі метамодернізму дуже добре проглядається «маятник» про який йдеться в маніфесті метамодернізму, оскільки протягом фільму відбувається коливання в переконаннях глядача між сумнівом і знанням того, що ця жінка дійсно прибулець, так само з балансуванням жінки між статусом жертви і фігурою влади. З концепції «нової щирості» в фільмі «boogonia» витікає тема трансцендентного пошуку, —на прикладі параної головних героїв, Лантімос в сатиричній формі зобразив ніщо інше як приклад відчайдушного пошуку сенсу в житті, в цьому контексті виражається типова форма метамодерного суб'єкта: персонажі знають що можуть помилятися, але продовжують вірити.

Дуже цікавим аналізом іманентного та трансцендентального є праця Kevzer Akyol Oktan під назвою «Immanence ethics and dystopia in the lobster by Yorgos Lanthimos». На думку дослідниці, фільм являє собою іронічну критику трансцендентальної системи цінностей, що функціонує не зважаючи на інтереси окремих індивідів. Найбільш очевидний елемент трансцендентного у фільмі пов'язаний із моральною системою, яка функціонує через бінарні опозиції, тобто «правильне» і «неправильне», або дозволене і заборонене, гомосексуальне та гетеросексуальне тощо (Kevzer Akyol

Oktan 2023, 179-180). Такий розподіл створює сувору ієрархію, яка підпорядковує людину правилам, створюючи опозицію між розумом і тілом, де система прагне контролювати людські почуття, перетворюючи її на об'єкт дисципліни, при чому іронічність полягає в двох зображених системах, готелі і лісі, які заперечують одна одну, але насправді жодна з систем не робить людину вільною, обидва простор функціонують через страх та примус. Дослідниця порівнює таку систему з філософією Бенедикта Спінози, який критикував трансцендентальну систему моралі за її прагнення підпорядкувати життя абстрактним нормам, ігноруючи єдність тіла та розуму,— такий підхід стосується Спінозівського методу розглядати добро і зло, не як моральний абсолют, який раніше відповідав теологічним нормам, а як етичне явище, пов'язане з бажаннями та людським досвідом (Kevzer Akyol Oktan 2023, 180-181). За Спінозою іманентність людини проявляється у людських почуттях та емоціях, які мають власну цінність, і не мають бути підпорядковані зовнішнім чинникам, натомість у фільмі зображена в кризовій формі: через вплив системи, люди відчувають себе пригніченими, адже вони втратили природний зв'язок зі своїми почуттями, і будують стосунки під примусом. Позитивна іманентність проявляється, коли герої починають переживати справжні емоції (сцена, коли брат головного героя помирає або коли Девід закохується в жінку, попри заборону і знову починає відчувати щирість і радість), в таких сценах можна знайти відгуки ідеї *sonatus*, яка спонукає людей підтримувати й розвивати власне життя, адже за Спінозою саме радість і бажання роблять людиною активною і вільною. У фільмі іманентність проявляється через короткі моменти справжнього емоційного досвіду, які дозволяють героям вийти за межі системи.

На мою думку доволі яскравим прикладом прояву метамодернізму в творчості Йоргоса Лантімаса ж те, що досліджує Carl Hagen Hernvig у своїй роботі “*Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos’ The Killing of a Sacred Deer*”, а саме фільм «вбивство освяченого оленя», як приклад мета п'єси та мета трагізму. На думку дослідника Фільм «вбивство священного оленя» чітко посилається на античну п'єсу Евріпіда «Іфігенія в Авліді». перш за все, це стосується назви, адже мова іде про оленя богині Артеміди, якого вбиває Агамненон, через що він має пожертвувати своєю дочкою,

адже в іншому випадку він може не потрапити на Троянську війну (Carl Hagen Hernvig 2025, 76-77). Крім цього у самому фільмі згадується «Іфігенія в Авліді», коли донька головного героя Стівена має написати есе на тему античного твору. На мою думку, подібні інтертекстуальні посилання фільму «вбивство священного оленя» дозволяють розглядати стрічку не просто як сучасну інтерпретацію античного сюжету, а як повноцінний метамодерністський твір у якому класична трагедія не відтворюється буквально, а переосмислюється через сучасні естетичні форми. Однак для дослідника критерієм оцінювання приналежності фільму до категорії мета п'єси, не лише через інтертекстуальність, а передусім через специфіку його виконання, те, що він називає мета акторською грою (Carl Hagen Hernvig 2025, 79-80). У цьому контексті особливо важливою є відмінність між актором театру та актором кіно, адже кіно, особливо в межах голлівудського стилю, прагне створити ілюзію реальності, а актор має розчинитися в персонажеві задля максимальної правдоподібності, аби глядач міг поовірити це і сприймати як реальність. Натомість, у театрі завжди зберігається повна дистанція, глядач усвідомлює що перед ним виконання, і на думку дослідника, Лантімос навмисно руйнує цю кінематографічну ілюзію, і таким чином, у фільмі ми бачимо навмисно театралізовано відсторонену акторську гру, яка не занурює глядача в історію а навпаки дистанцію його від неї, адже персонажі говорять свої репліки апатичним, майже без емоційним тоном, ніби просто читають текст, написаний сценаристом, а їхні руки виглядають, як просто механічні зрежисовані дії, у такий спосіб, те що мало сприйматися як персонаж постає перед глядачем як актор що виконує свою роль, і на думку автора, саме в цій точці і виникає мета трагізм. Тобто, якщо класична трагедія будується на поступовому усвідомленні персонажем власної долі, то тут ця рефлексія зміщується з рівня персонажа на рівень форми, де глядач не просто спостерігає трагедію він спостерігає як вона конструюється (Carl Hagen Hernvig 2025, 81-84). Мета акторська гра оголює сам механізм виконання, і таким чином переводить трагедію з площини емоційного переживання, у площину аналізу. Ця театралізована манера гри створює особливий ефект відчуження, який можна називати ключовим для мета трагічного досвіду глядач не співпереживає персонажем у традиційному сенсі а радше спостерігає за ними як за фігурами що виконують

наперед визначений сценарій вони не просто переживають трагедію вони ніби відтворюють її як форму і саме ця відчуженість відкриває простір для рефлексії трагедія більше не є лише історію про страждання вона стає способом мислення про дію відповідальність і неминучість як влучно зазначає дослідник усі надмірно театралізовані та стримані акторський грі проявляється щось глибоко моторошно це ефект посилюється завдяки іншим формальним елементом фірму тривожні фонові музиці холодному хірургічному освітленні та клаустрофобічними просторами у яких відбуваються Діалоги у все це разом формує специфічну естетику де трагедія не просто розгортається постійно рефлексує сама про себе таким чином ета трагізму фільмі Лантімос а постає як поєднання (Carl Hagen Hernvig 2025, 79-84). Інтертекстуальності та формального експерименту з одного боку це відлуння античної трагедії з іншого її радикальне переосмислення через мета акторську гру у результаті фільм не лише розповідає трагічну історію ай демонструє сам процесі створення перетворюючи грали щас пасивного

Висновок

Отже, в результаті дослідження було, проаналізовано основні теоретичні характеристики модернізму, постмодернізму та метамодернізму в сучасному мистецтві та кінематографі та доведено, що авторська кінотворчість Йоргоса Лантімоса є яскравим прикладом трансформації між модерністською, постмодерністською та метамодерністською чуттєвістю.

Модернізм у творчості Йоргоса Лантімоса проявляться через авторську автономність, що переважно передається в естетиці кадру, тут можна згадати про чорно-білі сцени, мінімалістичні простори та беземоційність персонажів. Багато аспектів модернізму як культурно-естетичного напрямку в кіно Лантімоса проявляються під впливом деконструкції усталених норм доби модернізму, а саме

деконструкції понять патріархальної влади та сексуальності. Зокрема, було проаналізовано постать деміурга, як єдиного центру влади над жінкою у фільмі “Poor Things”.

Разом з тими, було проаналізована провідні тенденції постмодернізму в мистецтві на прикладі його творчості, а саме використання таких художніх прийомів як іронія, змішування жанрів, абсурдистське зображення тощо. Основною постмодерною рисою Лантімоса є деконструкція тілесних та соціальних норм. Це особливо добре помітно на прикладі таких його робіт, як “The Lobster”, “Poor Things” та “The favorite”. Іншою постмодерною рисою Лантімоса слід вважати його тенденцію зображати форми біовлади, в які режисер поміщає персонажів, і таким чином піднімає питання рівності та свободи.

Дослідження також показало, що пізніші роботи режисера демонструють поступовий перехід до метамодерної естетики, для якої характерні коливання між цинізмом та “ною щирістю”. Метамодернізм у таких його фільмах як “Voogonia” та “Killing of sacred deer” проявляється в інтертекстуальності та метатрагізмі.

Таким чином, можна стверджувати що модернізм, постмодернізм та метамодернізм значною мірою присутні в фільмах Йоргоса Лантімоса не лише як художньо-стильові засоби, а як самостійні культурно-естетичні течії.

Бібліографія

1. Andrew Shail. The Cinema and the Origins of Literary Modernism. New York. 2012
2. Vandrovskya . O. Реальність як вигадка? Поняття “Метамодернізм” І “Метамодерн” в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів. 2021
3. Ben Jorgenson. The Revolutionary Sexuality of Poor Things. University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal. Saskatchewan. 2025.
4. By Sapra, Rahul. Film Subject Overview. URL:
https://www.rem.routledge.com/articles/overview/film-subject-overview?utm_source=chatgpt.com
5. Carl Hagen Hernvig. Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' "The Killing of a Sacred Deer". Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen. 2025.
6. Carlo Comanducci. The Biopolitics of Gesture in the Cinema of Yorgos Lanthimos.

- Vistula University. Warsaw. 2024.
7. Christopher Norris. Deconstruction Theory and Practice. London and New York. 1996
 8. Denysova T.N. Перечитуючи модернізм: Американська версія. Київ. 2009.
 9. Fredric Jameson. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. 1989.
 10. Gashenko K. I. Постмодернізм як феномен культури кінця ХХ століття. Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні. Миколаїв 2018.
 11. Gilles Deleuze. CINÉMA. 2006.
 12. Giorgio Agamben. Homo Sacer: The Omnibus. Stanford: Stanford University Press, 2017.
 13. Gubernator. O.I. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. Національний університет культури і мистецтв. Київ. 2023.
 14. Heidi Ka-Sin Lee. Resisting Neoliberal Biopolitics: Queer Desire in Yorgos Lanthimos' The Favourite 2018. International Culture and Communication Studies at Waseda University. 2024.
 15. **Interview** The Guardian. David Lynch: 'You gotta be selfish. It's a terrible thing'
 16. John Storey. Cultural theory and popular culture. Пер. Видання "Акта" 2005.
 17. Kavya Dixit. Theatre for the Scientific Age: A Study of Bertolt Brecht's Epic Theatre. Amity University Noida, India. 2025
 18. Kevser Akyol Oktan. Immanence, Ethics and Dystopia in The Lobster by Yorgos Lanthimos. Ondokuz Mayıs University. Samsun. 2023.
 19. Khomenko G.I. Жак Дерріда: свобода інтерпретації як (не)можливість. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Харків. 2018.
 20. Kushnirova T. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі. Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка. Полтава. 2018.
 21. Michel Foucault. DISCIPLINE AND THE PUNISH. The Birth of the Prison. Translated from the French, Alan Sheridan. New York. 1977.

22. Naienko M.K. Модернізм: Декларації, маніфести і реальність. Слово і час. Київ. 2003
23. Nataliia Zahurska. New sincerity in postpostmodern art. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Харків. 2022.
24. Onur Akşit. Biopower practices in the cinema of Yorgos Lanthimos. Ege University, Türkiye. 2024.
25. Pakharenko. V. Метамоделізм як мистецький напрям. 2019
26. Papanikolaou, D. Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics. Edinburgh 2021.
27. Peter Childs. Modernism. New York, London. 2017.
28. Pogasiy S. M. Національна специфіка Українського авторського кіно. Міжнародний гуманітарний університет. Одеса. 2024.
29. Robert Stam. Film Theory: An Introduction. Department of cinema studies at New York university. New York. 2000.
30. Rubin, Gayle. "Thinking Sex." The Norton Anthology of Theory and Criticism & 2018.
31. Sadkova V. A. Авторське кіно як спосіб міжкультурного діалогу. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ. 2025
32. Sakhno A.Y. Трансформація тілесності та гендерна перформативність у візуальному дискурсі XX–XXI століть. Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського. Київ. 2025.
33. Semynoga. S.A. Авторське кіно у дискурсі культури постмодернізму. Херсон, 2021
34. Turner L. Metamodernist Manifesto. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/>.
35. Timothy Lauriea and Hannah Stark. The end of intimate politics in Yorgos Lanthimos' The Lobster. University of Technology Sydney. Sydney. 2021.
36. Toward a Theory of Weird Cinema. URL: <https://matthiasregan.org/2022/10/31/toward-a-theory-of-weird-cinema/>
37. Zubko O. Токсична (Гегемона) Маскулінність. Черкаський державний технологічний університет. Черкаси. 2021.

38. Grebeniuk T. V. Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Запоріжжя.
39. Жан Франсуа Ліотар. Ситуація Постмодерну. Переклав з англійською Юрій Джулай. 1995.
40. Kokhan T. K. Проблема авторського кіно: Від класичного досвіду до сучасних досвідів. Інституту культурології НАМ України. Київ. 2017.
41. Kovbasenko Y. Література постмодернізму: Штрихи до портрету. Київ.
42. Khoruvko I.V. Постмодерністська іронія і сміх: Специфіка і наукова рецепція. Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Дніпро. 2020.
43. Kovalchuk V. V. «Постмодерна поетика романів У. Еко та Ю. Андруховича ("Бавдоліно", "Перверзія")» 2025 Київ
44. Miroschnichenko. V. Тіло: можливість іншого погляду. Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. Київ. 2003.
45. Moklytsia M.V. Модернізм, як структура: філософія, психологія, поетика. Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Луцьк. 2002.
46. Olkhovuk M. V. Тілесність як медійний інструмент у реалізації постмодерних цінностей. Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка. Чернігів.