

Summary

**Knysh Inna. The preclassical period of development of science: shift of educational paradigm.**

*This article is devoted to theoretical reconstruction of concept of pre-classical education and upbringing which are based on experience, tend to “correctness”, “exemplarity”, respect for customs, standards, laws and authorities forming a pre-classical person. The role of the pre-classical educational paradigm is emphasized in the development of the Ukrainian nation. We consider the objective and subjective aspects of education and training of that period from the following positions: “Teacher (Teacher) – Teacher (Teacher)”, “Teacher (Teacher) – Student (Student)” and “Student (Student) – Student (Student)”.*

**Keywords:** educational paradigm, the pre-classical period of development of science, formation of the Ukrainian nation, scientific discourse.

УДК 116

**Тетяна КОЗИНЦЕВА, Сергій ЧИРКОВ**  
**ІНВЕРСІЇ ШЛЯХУ У СУЧАСНОМУ**  
**КІНЕМАТОГРАФІ**

*Стаття присвячена інверсіям шляху в сучасному кінематографі. Аналізується еволюція інтерпретації шляху в кінематографі від періоду модерну, де кінематограф демонструє ілюзію “схоплювання” руху за допомогою технічних можливостей до постмодерну, де віддзеркалюється драматизм і марність подібних спроб.*

**Ключові слова:** модерн, постмодерн, шлях, кіномистецтво, номад.

**Постановка проблеми.** Масова культура як явище ХХ століття знайшла для себе адекватні її вимогам масові форми і види мистецтва, серед яких особливе місце займає кінематограф як відображення характерної для модерну відмови від традиційної орієнтації мистецтва на еліту. Мистецтво кіно, орієнтоване на маси, надає можливість через затребувані і визнані метафори, образи і символи виявити світовідчуття епохи і зрозуміти як “кінематограф моделює світ” [9]. Хорхе Луїс Борхес, розглядаючи історію літератури, виділяє в ній всього чотири сюжети, що повторюються, два з яких – про повернення і про пошук, пов’язані із подорожжю, дорогою [5]. Шлях, подорож, рух або перехід з однієї точки простору в іншу, від однієї ідеї до іншої і в метафізичному, і в мистецтвознавчому, і в релігійному, і в повсякденному сенсі є спосіб самоусвідомлення і самовизначення людини або людської спільноти. При цьому людину завжди заводить не початок шляху або його закінчення, а сам процес переходу або становлення. Оскільки саме в процесі переходу і відбувається здійснення людського як такого, бо на початку шляху ми ще не люди, а в кінці вже не люди. Література, мистецтво, релігія і філософія протягом усієї історії робили

спробу зафіксувати, зберегти, зловити, опредметити цей момент переходу. Однак у цьому випадку зникає сам момент переходу. Тому поняття, що позначають шлях, є заперечення самого феномена шляху в застиглій мовній формі, що підтверджується складністю і неоднозначністю їх трактувань.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З моменту зародження кінематографу і по сьогоднішній день цілком закономірно виникає потреба в осмисленні його можливостей і як видовищного засобу, і як виду мистецтва на феноменологічному рівні. Дану рефлексію, в тому числі і як саморефлексію, здійснюють кінорежисери і актори – С. Ейзенштейн, Р. Брессон, А. Тарковський, І. Бергман. Теоретики і критики кіно роблять спробу розглянути можливості і специфіку кіномистецтва у відображенні дійсності – З. Кракауер, А. Базен, Л. Айснер та ін.

Соціологія і лінгвістика приділяють увагу кінематографу, спираючись на його семантичну і соціально орієнтовану природу (Деллюк Л., Дюран Ж., Лотман Ю., Смирнов І. П.).

Філософія порівняно недавно звернула увагу на можливості кінематографу, у тому числі і у самоосмисленні власне філософії (Ж. Делез, Ж. Бодрійяр, В. Беньямін, С. Жіжек, К. Леві-Стросс, Р. Барт, М. Фуко та інші). Першим, хто намагався зрозуміти, яку роль у розумінні кіно може зіграти філософія та що кінематограф за роки свого існування змінив у філософії, був Ж. Дельоз, який наділив кіномистецтво надзвичайно високим теоретичним статусом, поставивши питання: “Оскільки філософія після своєї смерті розлита по усьому культурному простору, то чому би не знайти її у кіно?” [7]. Ж. Бодрійяр починає звертати увагу на кінематограф, особливо на американський, із початку 80-х років ХХ століття як втілення феномену симуляції. Система масової комунікації, у тому числі й кінематограф, на думку Бодрійяра, відіграє одну із ключових ролей у нашому сприйнятті дійсності. Воно вже не є безпосереднім, а поступово замінюється симуляцією, а окремі об’єкти стають сімулякрами.

Тема шляху є наскрізною для філософії, релігії і мистецтва. Феномен шляху, в тому числі і в кінематографі, розглядали такі філософи, як Ж. Делез, Ф. Гваттарі, М. К. Мамардашвілі тощо.

**Метою дослідження** є виявлення інверсій інваріантного для людства образу шляху (як у візуальному, так і в метафізичному сенсі) у сучасному кінематографі. Мета дослідження обумовлює виконання наступних завдань:

- виявити особливості кінематографу як мистецтва епохи модерну;

- дослідити, якими засобами кінематограф презентує образ шляху, виходячи як зі своїх особливостей, так і з особливостей епохи;
- з'ясувати чому образ шляху є інваріантним для постмодерністського кіно.

**Виклад основного матеріалу.** Кінематограф – це явище модерну як стильової характеристики ХХ століття, що у повній мірі віддзеркалює його специфіку. З'явившись як стиль, модерн уже як світоглядна установка у своєму подальшому розвитку руйнує стильову визначеність ХХ століття. Цей руйнівний пафос спрямований на знищення кордонів між мистецтвом та дійсністю, між елітою й масами, між утилітарним і піднесеним. Дух модерного часу задає певний ритм і темп світосприйняття, у тому числі пов'язаний із розвитком глобальних форм існування й взаємодії людства (Перша світова війна, поява автомобіля, аероплана, активний розвиток фотографії, становлення кінематографу). Світ, на подив, стає більш компактним, простір стискається, ущільнюється, те саме відбувається із часом. Час починає розглядатися як спосіб приборкання руху та управління ним. А ось часом вже керує сама людина за допомогою технічних можливостей, які надаються, у тому числі й кінематографом.

Поява кінематографа знаменує собою перехід від книжної культури до екранної, яка у свою чергу диктує нові форми віддзеркалення світу, нові форми образності й впливу на сприймаючу сторону. Форма відображення може створювати ілюзію реальності: "...кіно є не просто "повернення реальності", не просто її точне відтворення, але таке повернення, коли повертається тільки часткове, тільки відібране бажанням, чи, як казав Ніцше про "вічне повернення", – "вибіркове Буття". Можна сказати, що у кінематограф повертається тільки та реальність, яка фіксує світ у становленні" [1]. Або, що кінематограф дає можливість творити реальність, яку людина збирає із власних вражень і довільно побудованої логіки оповіді. У цьому випадку час виступає у двох протилежних іпостасях – з одного боку, створюється ілюзія керування часом й можливості маніпулювати ним як матеріальним субстратом, з іншого боку, час у кінематографі демонструє свою сутність як таку, що постійно вислизає через становлення.

У зв'язку із цим і образ, який збирається до купи під час акту становлення, створюється й сприймається кожного разу знову в акті постійного творення й зникнення. І у цьому акті збирання будь-який елемент кадру стає діючим лицем, де, за словами В. Беньяміна, у якості реквізиту може виступати актор, а у якості актора – реквізит. "Так кіно стає першим художнім засобом, що здатний показати, як

матерія підіграє людині. Тому воно може бути видатним інструментом матеріалістичного зображення” [3].

Схоплення феномена шляху в стані становлення, постійної зміни і переходу стало можливим завдяки появі технічних засобів, здатних створити ілюзію руху. Крім того кінематограф створює ілюзію управління рухом, коли робить його дискретним під час зйомок, а потім за допомогою монтажу і швидкості зміни кадрів відтворює його безперервну природу.

Будь-який рух – це ніщо інше як метафоризований шлях у різних його виявах. Е. А. Богатирьова стверджує, що “саме виникнення теми дороги у такій інтерпретації свідчить, по-перше, про появу якоїсь нової філософії, по-друге, про те, що вона, ця нова філософія, вже “пішла в народ”, тобто стала розчинятися у буденній свідомості, і, по-третє, про те, що цю філософію вже підхопив кінематограф” [4, с. 70].

Крім цього, у момент сприйняття процесу становлення формується “відкритий смисл” (Р. Барт), який має нескінчену кількість потенцій для інтерпретацій, а тому й нічого не презентує як чиста форма або кіно-умовність. Таким чином, “...той “рух”, із якого зробили сутність фільму, насправді не є оживленням, течією, мобільністю, життям, копією, а лише скелетом, на якому тримається пермутаційний розвиток” [2]. А пермутаційний розвиток передбачає активне долучення глядача до наповнення кіно-умовності власним змістом й у подальшому сприйнятті цього змісту як безпосереднього відображення дійсності, яке підтверджується мовчазною згодою режисера.

Проте, при цьому розмиваються кордони між мистецтвом і реальністю, і будь-яка людина може виступити одночасно у якості актора, автора й споживача, особливо на фоні розвитку цифрових технологій, доступності технічних засобів і способів тиражування. “Репродукційна техніка, так можна було б виразити це у загальному вигляді, виводить предмет, який репродукується, із сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, вона замінює його унікальний вияв масовим. А, дозволяючи репродукції наблизитися до сприймаючої її людини, де б та не знаходилась, вона актуалізує предмет, який репродукується” [3].

Шлях до другої половини ХХ століття висвітлювався лише лінійно. Часто дорога була фоном для зображення головних подій (як у фільмах-погонях, найперших вестернах і таке інше). Використовувалась й метафора життєвого шляху, що була взята із класичного роману, де головною метою автора було зображення якомога більшого відрізка життя персонажів.

Ситуація почала змінюватися із розвитком кінематографа й впливу на нього постмодерну у другій половині ХХ століття. У 60-х та 70-х роках кінематограф починає переосмислювати вже існуючі, класичні жанри (вестерни, фільми про гангстерів, нуар). Активна стилізація й пародійність призводить до великої кількості відсилок із кінокласики та фільмів на класичні сюжети (ремейки). Тема шляху в кінематографі цього часу не просто присутня як демонстрація можливостей кінематографа, а й як, незважаючи на негативне ставлення до інваріантів, парадигма сприйняття світу, способів і форм його зображення.

Кінематограф постмодерну відмовляється від звичного прийому підкорення й подолання простору, оскільки простір в реальному світі вже подоланий, а світ виявився компактним, згорнутим до точки. Отже, шлях вже не має сенсу розглядати як переміщення у просторі, але саме ця точка є джерелом нескінчених варіантів маніпулювання часом, де час є теперішнім часом і часом теперішнього. З'являється можливість утримати за допомогою технічних засобів процес становлення, що власне і складає сутність феномену шляху. Це знаходить своє віддзеркалення в розділенні оповіді на хронологічно віддалені одна від одної сцени та прискоренні або уповільненні часу, для чого режисери часто використовують різні прийоми монтажу (від "склейки" кадрів до техніки "slow emotions"). Розподіл сюжету на глави – улюблений прийом американського режисера Квентіна Тарантіно. Більш того, глави у його картинах (за рідким виключенням) йдуть не в хронологічній послідовності, утворюючи уривчасте сприйняття сюжету, який як пазл стає повністю зрозумілим із останньою частинкою мозаїки ("Вбити Білла", "Кримінальне чтиво", "Скажені пси"). В фільмах "Скажені пси" та "Мерзена вісімка" основна частина дій відбувається у замкнутому просторі. Глядачеві не пропонується простежити життєвій шлях героїв – лінійність нарративу відсутня як і відсутній власне нарратив. Головних героїв багато, але вони не складають одну спільноту. Кожен із них самотній у своїй свободі вибору шляху, що презентується режисером через мікс сцен минулого із сценами теперішнього.

Особливо це презентується фільмами жанру вестерн. Джим Джармуш у кінофільмі "Мрець" відходить від традиційної моделі подорожі. Він починає фільм, як традиційний, класичний вестерн (прибуття молодого чоловіка на потязі на Дикий Захід), але далі він припиняє зображувати шлях й дорогу у традиційному розумінні. Джармуш майстерно зображує образи дороги, бо все ж таки шлях "Мрця" – це

шлях у потойбіччя, остання подорож смертельно пораненого (чи вже мертвого) героя.

Сцени вуличного руху, як засобу зображення шляху до внутрішнього стану героя активно використовуються у фільмі “Таксист” (реж. Мартін Скорсезе). Саме в цій картині феномен шляху виходить на принципово новий рівень. Від композиційно-важливого елементу він переходить до сюжетно-утворюючого чи навіть стає в один ряд із героями.

Серед стрічок, на яких чітко відчутний вплив “Таксиста”, необхідно звернути увагу на фільм Девіда Фінчера “Бійцівський клуб”. Шлях постає у картині у всьому своєму різноманітті. Майстерно зображені Фінчером авіаперельоти показують однаковість не лише в аеропортах і літаках, вона у квартирах, вона у головах людей, в їх душах. Все за словами самого героя “копія копії”. Боротьба головного героя із самим собою, своїм внутрішнім демоном – Тайлером є боротьбою з власною копією, руйнуючи власну копію, герой починає шлях до істинного “Я”.

Все частіше режисери вдаються до стискання просторових кордонів задля розширення часових рамок. Це працює як пружина. Чим менший простір, у якому знаходиться герой, тим більше шляхів він має. Герой абсолютно вільний у своєму виборі. Шляхів безліч через те, що шляхів як таких немає. Шлях або дорога – це те, що вже було кимось прокладено, але постмодерний герой від цього відмовляється. Він сам будує свій шлях і саме тому йому відкриті мільйони можливостей. Саме тому він абсолютно вільний, але саме тому він абсолютно самотній, бо по шляху, що він для себе відкриває, герой може пройти лише у самотності. Для героя фільма, що очолює рейтинг IMDb – “Втеча із Шоушенка” (реж. Френк Дарабонт), втеча із Шоушенка – це не просто втеча з тюрми, це втеча від минулого. Головний герой провів за ґратами 50 років, він живе в іншому часі і в іншому просторі, а тому у нього власні шляхи. Дорогою на волю для головного героя стала каналізаційна труба. Він не в змозі наздогнати світ, хоча, власне, і немає сенсу наздоганяти світ, до якого веде такий шлях.

Ці кінострічки мають спільного героя – кочовика або номада (Делез і Гватаррі). Тема шляху кочовика актуалізується в епоху постмодерну. Метанарративи минулого зазнали краху, не виправдали себе в якості підстави стабільності людського в людині. Якщо інваріантне і загальне для всіх у вигляді релігії, мистецтва, науки, філософії, етики не виконує своїх функцій, звернення до чогось поточного, миттєвого, сконцентрованого на індивідуальному стає закономірним. “Номадична траєкторія марно намагається рухатися по вже прокладених слідах

або звичними дорогами, у неї немає функції осілого шляху – функції, яка полягає у тому, щоб розподіляти закритий простір серед людей, призначаючи кожному його частку і керуючи комунікацією між частками” [8].

Номад – це у всіх сенсах людина постмодерну, яка перекочувала із філософії у кінематограф. Номад – це власне й є шлях за суттю. Сучасний кочівник – це людина, за якою не стоять традиції, вже зжиті модерном, нові ж ще не сформовані, а тому “Я” як щось окреме, самостійне – є сам собі центр світобудови і джерело традиції, якої немає сенсу дотримуватися, тому що немає простору для її закріплення і повторення.

Сучасна людина намагається подолати час, підкорити його, вона не рухається відомим та перевіреним шляхом, а створює його самостійно. Драма полягає в тому, що шлях зникає в момент його створення.

Отже, сучасна людина – це кочівник і сучасне мистецтво, а саме кіно – є відображенням цього постійного руху відразу в декількох напрямках. Кочівник не прив’язаний до конкретної території, для нього кожен предмет, річ, елемент простору є лише умова, що задає нові варіанти його руху. Це знаки, символи, метафори вічного шляху або вічної дороги, яку творить сама людина, тому в сучасному кіно з’являється вже не сама дорога, а її окремі атрибути. У постмодерні панує вже не рух, а номадичний проект, де точки простору розглядаються як “реле-перемикачі” за Дельозом і Гватаррі не на шляху або дорозі, а в мережі і де кочівник йде від інваріантності, напередвизначеності простору і дороги, що спрямовує, оскільки “... номадичний простір – гладкий, відмічений тільки “рисами”, які стираються і переміщуються разом із шляхом” [8].

Оскільки в постмодерні будь яка ієрархія сенсів сприймається як прояв авторитаризму, тому відсутність єдиної сюжетної лінії, відкритість сюжетів до змін у будь-яку мить є домінуючою в сучасному кінематографі. За принципом різони (Ж. Делез), у постмодерних сюжетах неможливо виділити ані початку, ані кінця, ані центру, що залишає можливість для руху й реалізації внутрішнього потенціалу. А тому шлях не підпорядкований одному єдиному для всіх напрямку, це потенція, яка реалізується у момент здійснення людиною вибору траєкторії руху. Наприклад, у кінострічках Джима Джармуша “Дивніше, ніж в раю”, “Ніч на Землі”, “Таємничий потяг” присутній чіткий розподіл на глави, що абсолютно не пов’язані одна із одною. У будь-якій точці оповіді сюжет може змінити напрямок руху. Навіть деякі інші картини, як от “Мрець”, яка нібито має лінійну форму

оповіді, розбита на маленькі фрагменти за допомогою незвичного переходу із сцени до сцени. Джим Джармуш використовує поступове затемнення кадру і тримає на екрані темряву декілька секунд. Такий прийом дає ефект повільності, плинності сюжету. Частини ніби перетікають одна в одну.

Відхід від зображення шляху у традиційному розумінні зумовив появу низки образів й символів шляху у сучасному кіно. Через ці образи стала можливою інша трактовка феномену. Наприклад, автомобілі – це скоріше атрибут шляху й дороги, аніж його зображення. Важко уявити сучасний фільм про будь-кого (від шпигунів до королів) без автомобілів. Автомобіль – це не тільки засіб для переміщення у просторі, часто він потрібен для того, щоб підкреслити якісь риси головного героя (машини Джеймса Бонда). З іншої сторони автомобіль може бути для героя цілим життям, пліч опліч з яким герой йде (а точніше їде) до своєї мети, як у комедійному фільмі “Таксі” Жерара Піреса. До того ж, машина може символізувати темну сторону особистості персонажа, свого роду Alter ego, яке наштовхує героя на інший шлях. Приклад – бетмобіль з трилогії Кристофера Нолана про Бетмена. Окрім автомобілів використовуються також образи потягів, літаків. Усі вони у свідомості людей асоціюються із дорогою та рухом.

Популярним символом шляху є біг. Мабуть, найкращий приклад для цього – це “Форест Гамп” Роберта Земекіса. Для Фореста біг – це не стільки просторові переміщення персонажа, а скоріше його внутрішні переживання, які виливаються у рух. Інший гарний приклад із цього ж фільму – це автобусна зупинка, з якої фільм починається і якою закінчується. Зупинка символізує початок або кінець подорожі. У випадку Фореста – початок його подорожі, а в кінці – початок життєвого шляху його сина, коли той сідає, як колись сідав і Форест, на автобус до школи.

Великою кількістю символів дороги насичений кислотний вестерн Джима Джармуша “Мрець”, наприклад – саквояж головного героя. Саквояж розуміє під собою подорож, зміни, можливо, переїзд. Хіба смерть – це і не є переїзд? Другий символ шляху, про який варто сказати, – це падаюча зірка в момент, коли герой випадає з вікна. Зірка, що падає, може символізувати, як ідею втечі, що зародилася у голові Блейка (так звали головного героя), так і руйнування мрій, які покладав герой на місто Машин, або, можливо падаюча зірка символізує смерть персонажа і його подальша подорож – це вже блукання душі. Шлях до єдності з природою символізує мертве оленя, яке знаходить по дорозі головний герой й кров’ю якого він наносить на

обличчя ритуальні рисунки. Наступний образ – образ каное, у якому Блейк відправляється у свою “останню подорож”.

Інший символ шляху – годинник, що символізує переміщення героїв у часі й іноді (як у фільмі “Ніч на землі” Джима Джармуша) є засобом для поєднання різних частин сюжету. Годинник та електронний календар символізували подорож у часі героїв фільму “Назад у майбутнє” Роберта Земекіса.

Кінематограф не тільки формує нову реальність, але й впливає на специфіку сприйняття й на досвід, що твориться у межах даної реальності, і у підсумку створює нового споживача, але не дельозіанську надлюдину, а людину масову, людину натовпу, “модель сприйняття” якої – це сучасне кіно, особливо – цифрове кіно D-cinema. D-cinema створює безумовну ілюзію долучення глядача до екранної симуляції й безпосередньо впливає на органи відчуття, що, у свою чергу, позбавляє глядача можливості зберегти дистанцію для роботи раціо.

Наймасовіший вид мистецтва, орієнтований на людину, поставив під питання свій гуманістичний статус, оскільки залишив сферу ідеального, зразкового, відкритого для наслідування. Людина може наблизитись до розуміння самої себе за умови виходу за межі власне людського, як казав В. Вейдле: “Усе тільки людське – нижче людини. У тому мистецтві немає людини, де хоче бути тільки вона” [6, с. 288].

**Висновки.** Виникаючи в епоху модерну, кінематограф через образ шляху знаходить адекватний епосі спосіб відображення динаміки самого світу й засобів його віддзеркалення. На постмодерному етапі теми й образи шляху також набувають інваріантності, оскільки віддзеркалюють найсуттєвішу ознаку цього періоду як відкритого номадичного проекту, що знаходить свій вияв у інтертекстуальності, нескінченій кількості можливостей або шляхів, при цьому шлях розглядається як рух без минулого й майбутнього, як становлення людського в людині. Кінематограф зберігає традиційну зацікавленість образом шляху, але на користь постмодерній відмові від метанарративів та іронічному імморалізму, приховує це за симулякрами, що перетворює сам шлях на симулякр та знаменує закінчення гуманістичного проекту, оскільки формує ілюзію приналежності окремої людини до спільного з іншими шляху, який, втім, зникає в момент створення.

#### *Література*

1. Аронсон О. Язык времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze-cinema-ru.pdf>
2. Барт Р. Третий смысл исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html>

3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://monoskop.org/images/d/d6/Беньямин\\_Вальтер\\_Произведение\\_искусства\\_в\\_эпоху\\_его\\_технической\\_воспроизводимости\\_Избранные\\_эссе.pdf](http://monoskop.org/images/d/d6/Беньямин_Вальтер_Произведение_искусства_в_эпоху_его_технической_воспроизводимости_Избранные_эссе.pdf)
4. Богатырёва Е. А. Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино // Культура и искусство. – 2012. – №2 (6). – С. 70–77.
5. Борхес Хорхе Луис Четыре цикла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://modernlib.ru/books/bioy\\_kasares\\_adolfo\\_borhes\\_horhe\\_luis/chetire\\_cikla](http://modernlib.ru/books/bioy_kasares_adolfo_borhes_horhe_luis/chetire_cikla)
6. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М. : Политиздат, 1991. – С. 268–292.
7. Делез Ж. Кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze-cinema-ru.pdf>
8. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://booksonline.com.ua/view.php?book=113444&page=125>
9. Лотман Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>.  
Отримано 10.04.2016

*Summary*

***Tatyana Kozintseva, Sergey Chirkov. The inversion path in modern cinema.***

*The article is devoted to the inversion path in modern cinema. Analyzes the evolution of interpretations of the way in film from the art Nouveau period, where the film shows the illusion of “grasping” motion through the technical capabilities to postmodern, which reflects the drama and futility of such attempts. Predestined path to modernity disappears in the nomadic space postmodern because the path itself disappears. start way point is a symbol of his disappearance, since the person is of postmodern project itself, deployed in several directions. And because the way there is a way of familiarizing the human to the human community, postmodern cinema illustrates the totality of the individual’s loneliness and the end of the humanist project.*

***Keywords:*** *modern, postmodern, way, film, nomad.*

УДК 811.161.2

**Людмила КУЛІШЕНКО**  
**НЕНОРМАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ У МОВЛЕННІ**  
**СТУДЕНТІВ**

*У статті розкриваються особливості мовлення сучасного студентства, проблеми використання елементів таких ненормативних мовних явищ, як молодіжний сленг та суржик. Якщо сленг притаманний саме молодіжному середовищу та з віком вірогідно і не буде використовуватись, то виявляти прихильність до суржиків людина може впродовж усього життя, тому так важливо боротися з цим мовним явищем у студентському середовищі на заняттях з української мови.*

***Ключові слова:*** *молодіжний сленг, суржик, українська мова.*