

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Філологічний факультет

Кафедра філософії та культурології

**Культурологічні виміри
української кінокомедії початку ХХІ ст.**

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «магістр»
Спеціальність 034 «Культурологія»

Студентки Петракової К.І.
2 курсу магістратури, групи МК 24
спеціальності
034 Культурологія

Керівник: проф. Столяр М.Б.
Рецензент: Чорний О.О.

Чернігів – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА КОМЕДІЯ ХХІ СТ. КРІЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ СМІХОВИХ ПРАКТИК	8
1.1 Психофізіологічні сміхові практики та комедія.....	8
1.2. Теорії сміху та практики комічного: досвід античності.....	16
1.3. Дискурс комічного доби Ренесансу і українська кінокомедія ХХІ ст.....	26
1.4 Теорії сміху: від ХVІІІ століття до доби постмодерну.....	33
Висновки до 1 розділу.....	42
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА КІНОКОМЕДІЯ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ, ІСТОРІЯ, ЖАНРИ	44
2.1. Політичні та економічні фактори розвитку української кінокомедії	44
2.2 Еволюція кінокомедії в Україні: історичний огляд	54
2.3. Основні жанрові напрями української кінокомедії початку 21 століття .	59
Висновки до 2 розділу.....	69
РОЗДІЛ 3. СОЦІАЛЬНІ ТА КУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОКОМЕДІЇ.....	71
3.1. Кінокомедія як художній інструмент витлумачення суспільних реалій..	71
3.2. Соціальні та політичні впливи кінокомедії на суспільство	77
3.3. Феномен національної ідентичності в українській кінокомедії	82
Висновки до 3 розділу.....	85
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	89
ДОДАТКИ	96
АНОТАЦІЇ.....	121

ВСТУП

Актуальність теми. Українська кінокомедія на початку XXI ст. стала важливим елементом культурного простору країни, відображаючи суспільно-економічні та політичні трансформації, складні пошуки культурної та національної ідентичності, потужне прагнення повернутися у світовий культурний процес.

У період після здобуття незалежності та протягом першого десятиліття XXI ст. українське кіновиробництво зазнало справжнього відродження, а кінокомедія посіла в ньому центральне місце як жанр, що дозволяє не лише розважати глядачів, але й критично осмислювати проблеми і виклики сучасного життя. Українська кінокомедія виступила своєрідною культурологічною призмою, крізь яку суспільство (точніше, значна його частина) побачило себе, свої проблеми, усвідомило хибні, застарілі стереотипи, сформулювало цілі та намалювало свої мрії.

Однією з ключових особливостей української кінокомедії цього періоду є її здатність поєднувати сатиру і гумор із глибокими культурологічним дискурсом. Сюжети цих фільмів часто розповідають про повсякденне життя українців, про почуття пересічних українських громадян, проте ці художні наративи включають в себе рефлексії щодо місця України в історичному процесі; усвідомлюють її типові проблеми як пострадянського культурного простору; намагаються надати свої варіанти вирішення нагальних економічних і політичних проблем. Водночас гумор дозволяє пом'якшити гостроту цих проблем і надати їм більш легкий, доступний формат для сприйняття. У цьому аспекті українська кінокомедія є унікальною, адже вона не тільки розважає, але й навчає мислити, аналізувати, розкриває приховані від безпосереднього сприйняття культурні та соціальні пласти реальності.

Варто підкреслити, що на початку XXI століття українська комедія почала інтегрувати в собі риси глобального кінематографічного процесу. Режисери звертаються до тем, що є універсальними для світової культури,

зокрема світового кінематографу, але при цьому зберігають яскраву соціально-культурну та національну специфіку. Також українська комедія намагається зобразити як загально-національні традиції, так і локальний культурний контекст, культурну регіоніку. Кінокомедію початку ХХІ ст. ми розглядаємо, як інструмент формування та трансляції української національної ідентичності як єдності різних культурних традицій. При цьому важливим є не лише зміст самих фільмів, але й реакція глядачів, адже комедії часто стають відображенням настроїв широких верств населення, його потреб і сподівань.

Таким чином, українська кінокомедія початку ХХІ століття є не лише відображенням реалій суспільного життя, але й інструментом осмислення культурних і національних проблем, що надає їй особливого значення в контексті дослідження сучасних культурних процесів.

Ступень розробки теми.

Треба зазначити, що в філософській та культурологічній літературі ми маємо достатньо розвинуту методологічну базу дослідження будь-яких сміхових практик, що дозволяє розширяти та поглиблювати вивчення найновітнішого матеріалу з історії української кінокомедії. Йдеться про досвід вивчення феномену сміху та сміхових культурних дискурсів, починаючи з античності (Сократ, Аристофан, Платон, Аристотель, Цицерон, Квінтіліан та інші), переходячи до модерних практик і методології вивчення сміху філософами ХІХ ст. (Т. Гоббс, І. Кант, Г.В.Ф. Гегель, А. Шопенгавер) і закінчуючи сучасною методологією, зокрема сформованими парадигмами провідних концепцій сміху (З. Фройд, А. Бергсон, М. Бахтін, Д. Монро) і постмодерною методологією їх застосування, розробленою зарубіжними (Р. Барт, Р. Рорті, У. Еко, В. Кормер, Л. Гатчен, А. Дода та ін.) та українськими філософами, філологами й культурологами (О. Голозубов, М. Попович, С. Пролеєв, І. Кропивко, Р. Семків, М. Столяр та ін.).

Також ми спиралися на дослідження особливостей української сміхової культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст. таких авторів, як

С. Кримський, М. Попович, О. Кирилюк, О. Гарачковська, М. Столяр, О. Стяжкина, В. Суковатая, О. Косюк, Г. Краснокутський та ін.

Українська кінокомедія початку ХХІ ст. на сьогодні стала предметом багатоаспектного історичного, художнього та культурологічного аналізу. Зокрема, можна назвати наступні роботи з відповідної проблематики: це публікації О. Панасюк, І. Поліщук і С. Романенка, які досліджують функції комедій. Проблеми та перспективи української кінокомедії аналізує О. Деркач. А. Миколенко та М. Шаповал вивчають історію кінокомедії в Україні. М. Гончарук досліджує вплив соціальних процесів на розвиток українського кінематографа. Дотичними також є роботи О. Смирнова, який вивчає місце комедії в культурній політиці ХХ ст., і Д. Томлісона, який аналізує кінокомедію в контексті економічних та політичних змін у суспільстві. Маємо обов'язково згадати вагомий внесок в тему нашої роботи Б. Андерсона, який вивчає трансформації політичного гумору в кіно.

Проте дослідження феномену української кінокомедії початку ХХІ ст., на нашу думку, лише розпочинається. Ще є багато аспектів, не розглянутих вищеназваними авторами. Зокрема, ми вважаємо перспективним підхід, який може виявити в комедії певну культурологічну семантику, тобто під розважальними практиками знайти серйозні, навіть теоретичні дискурси.

Об'єктом дослідження є українська кінокомедія початку ХХІ століття.

Предметом дослідження є культурологічні аспекти української кінокомедії початку ХХІ століття, зокрема вибір та використання певних сміхових практик для відображення соціокультурних реалій і проблем соціально-культурної та національної ідентичності; відбір, визначення та інтерпретація актуальної тематики і проблематики; жанрові особливості тощо.

Метою магістерської роботи є дослідження культурологічних вимірів (аспектів) української кінокомедії початку ХХІ століття.

Завданнями дослідження є:

1. Систематизувати методологічний арсенал теорій сміху та сміхової культури в площині аналізу української кінокомедії початку ХХІ століття;

2. Виявити фактори розвитку української кінокомедії, її історію, тематику та жанрові особливості;

3. Експлікувати соціальні та культурні функції кінокомедії, зокрема проаналізувати її впливи на формування суспільної, національно ідентичної свідомості.

У процесі дослідження використовуються такі *методи*:

1. Аналіз – для виявлення та дослідження культурологічних вимірів української кінокомедії.

2. Порівняльний аналіз – для розкриття спільних і відмінних рис української кінокомедії початку ХХІ ст. у порівнянні з кінокомедіями інших періодів та культур.

3. Контент-аналіз – для дослідження провідного тематичного змісту, символіки, типових персонажів у кінокомедіях.

4. Синтез – для систематизації інформації про розвиток української кінокомедії та узагальнення змісту її культурологічних вимірів.

5. Діахронічний підхід – для вивчення закономірностей динаміки української кінокомедії.

6. Синхронічний аналіз – для дослідження взаємних впливів української кінокомедії та політичних, економічних процесів; ролі кінокомедії в процесі формування й розвитку соціокультурної та національної ідентичності.

7. Інтерпретаційний метод – для витлумачення семантики гумору, іронії та сатири як засобів вираження суспільних реалій і культурних феноменів у художніх фільмах.

Відтак, *новизна роботи* полягає у виокремленні та вивченні певних культурологічних аспектів феномену української кінокомедії довоєнного періоду. Йдеться про семантичні та жанрові особливості комедії, її динамку, соціальні та культурні функції.

Відповідно *практичне значення роботи* ми вбачаємо у можливості використання матеріалів дослідження в курсах української культури та курсах

на вибір «Українська кінокомедія: культурологічні виміри», «Українська сміхова культура XX-XXI ст.»

Дослідження пройшло ґрунтовну *апробацію* в межах

І. Міжнародного проєкту «Школа відкритого розуму» (університет імені Яна Кохановського, м. Кельце, Польща), зокрема в участі у двох методологічних сесіях «НОМО PHILOSOPHICUS»:

1) з 28.03.24 по 20.06.24 р.; тема виступу: «Феномен сміху у світлі сучасної науки та/або філософії» та

2) з 25.08.24 по 31.08.24 р.; тема виступу: «Методологія аналізу феномену комічного в українській кінокомедії», що засвідчено відповідними сертифікатами.

А також в межах Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених і студентів (26 березня 2024 р.). Чернігів.

На основі дослідження було **надруковано** тези та науково-популярну статтю:

Петракова К. І. Комерційний серіал «Папик» в оптиці естетики Г.В.Ф. Гегеля // Філософія, філологія, культура, освіта: слово молоді. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених і студентів (26 березня 2024 р.). Чернігів : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2024. С. 8.

Каранда М., Петракова К. Сучасна українська література: розширення жанрового діапазону / [Електронний ресурс] Портал Чернігівщина від 18.09.2023. URL: http://che.cn.ua/index.php/different/literature/item/8699-cuchasna-ukrainska-literatura-rozshyrennia-zhanrovoho-diapazonu?fbclid=IwAR1aIMEj7ivX7xnU4b4DAG1U8_O5bvpA-L-t_HovpcSG0TY7hx4HX5x9cdU

Деякі результати роботи було апробовано під час проходження асистентської педагогічної практики.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА КОМЕДІЯ ХХІ СТ. КРІЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ СМІХОВИХ ПРАКТИК

1.1 Психофізіологічні сміхові практики та комедія.

Людина – дуже складна істота, соціокультурна та діяльнісна сутність якої виявляється на багатьох рівнях, включаючи фізіологічний або психофізіологічний. Відповідно, методологія вивчення сміхових практик української кінокомедії початку ХХІ століття має включати дослідницькі практики, які можна застосовувати на всіх рівнях, у різних вимірах та видах сміху, починаючи з фізіологічного.

Треба відрізняти поняття *фізіологічного сміху і психофізіологічної природи сміху*.

На фізіологічному рівні сміх фіксується у формі певних тілесних спазмів, що супроводжуються більшим використанням повітря, ніж зазвичай, та сильними видихами, що супроводжуються звуками на кшталт «ха-ха».

Суто фізіологічним є сміх, який виникає в наслідок лоскоту. Також фізіологічним є сміх пацієнта, якому дали подихати спеціальним «веселим газом» як засобом анестезії. Якщо ж говорити про фізіологічний сміх, який може бути під час перегляду кінокомедії, то він досить часто виникає в наслідок несподіваної незручної ситуації, в яку попадає персонаж комедії. Це може бути надзвичайно виразне падіння, яке, проте, не завдає цій людині шкоди з точки зору здоров'я, але призводить до сильного переляку, розірваного або мокрого одягу, жахливого забруднення обличчя («втрата обличчя»).

Особливо смішними виступають падіння людей, які під час падіння виявляють невідповідність свого статусу, посади, місця у суспільстві особистим якостям або які своєю пихатістю не викликають співчуття у глядача. Наразі до фізіологічного сміху додається певний соціальний, моральнісний контекст. Тобто приклад суто фізіологічного сміху досить важко навести, окрім вже згаданих лоскоту, дії наркозу або наркотичних речовин, що

приходять до фізіологічної ейфорії. Саме тому коректніше буде говорити про психофізіологічний сміх.

Цей сміх може стати наслідком використання в комедії певних трюків (фантастичних ситуацій, що видаються за можливі). Наприклад, в результаті вибуху людина опинилася на вершині високої яблуні дереві з перемашеним обличчям і з яблуком в руках. Взагалі ексцентрична (трюкова) кінокомедія орієнтована значною мірою на сміх, в якому є питома вага психофізіологічної реакції людини.

Походження такої кінокомедії можна вести від комедій римського комедіографа Плавта, який орієнтувався на те, щоб постійно викликати сміх у глядачів, значна частина якого була фізіологічним реготом як реакцією на цинічні, брутальні жарти [2]

Значний внесок у практики фізіологічного сміху ми спостерігаємо в добу пізнього середньовіччя та Відродження. Відповідний сміх викликали карнавальні образи тілесного низу та бенкетні практики. Тобто практики фізіологічного сміху були дуже поширеними в межах народної сміхової культури цього культурного періоду [4, с. 23]. (Більш докладно про ці сміхові дискурси ми будемо говорити в наступних підрозділах роботи).

Фізіологічний сміх є приємним, але свідомо його неможливо реалізувати. Він не є бажанням самої людини, бо він «оволодіває» людиною. Подекуди це відбувається саме тоді, коли сміятися заборонено або навіть аморально. Фізіологічний сміх може виникнути в ситуації надто суворої дисципліни у військах чи в школі, коли людина сміється всупереч забороні на сміх. В цьому різновиді сміху ніби сама природа демонструє людині, що ігнорувати її аж ніяк не можливо, і що вона подекуди сильніша за суспільні норми моралі та виховання.

Автори кінокомедій початку XX ст. досить часто орієнтувалися на сміх саме як на фізіологічну реакцію пересічних глядачів. Сьогодні такого різновиду сміху в комедіях «планується» значно менше. Проте замість падінь

героїв та вимазування обличчя кремом від торта фізіологічний сміх виступає реакцією на певні еротичні сцени комедій.

Фізіологічний впливу сміху на організм і сміхотерапія. Вчені виділяють два рівня наукового дослідження сміху – теоретичний, (гелотологію) та практичний або прикладний. На теоретичному рівні вивчаються фізіологічні механізми впливу сміху на організм. А на практичному вчені розробляють методи сміхотерапії в межах психотерапії [27]

Гелотологія як наука виникла в результаті випадку, коли Норман Казинс використав сміх як метод власного оздоровлення. Тоді лікарі вичерпали усі засоби лікування і поставили на ньому «хрест». З цього випадку, відомого кардинально позитивним впливом сміху на фізичний та психічний стан людини і почалося вивчення лікувальних властивосте сміху [59, с. 224]. Зокрема, гелотологія досліджує вплив сміху на ендорфінову систему, в результаті чого сміх допомагає поліпшити не тільки настрій, але й загальний стан здоров'я.

Сміхотерапія, яка є одним із практичних застосувань гелотології, використовується як терапевтичний метод для зменшення стресу та покращення психофізіологічного стану, особливо в лікуванні таких захворювань, як алкоголізм, наркоманія та рак.

Беата Надь вважає, що сміх в площині психофізіологічного розгляду є психологічною та фізіологічною реакцією на певні подразники, якими виступають ситуації безпеки та розслаблення, що приходять на зміну небезпеці та напруженню. З психофізіологічної точки зору в процесі сміху відбувається активація певних відділів мозку, що відповідають за інтелектуальну, емоційну діяльність, рух тощо. Сміх покращує кровообіг, стимулює роботу серця, наповнює киснем легені, збільшує творчі можливості мозку та має антидепресивний ефект. В результаті сміх протистоїть багатьом хворобам, покращує пам'ять, настрій, підвищує продуктивність діяльності, знижує ризик деменції [5].

Відповідна роль сміху сьогодні є досить актуальною, адже у сучасному світі, що постійно стикається з соціальними та військовими конфліктами, проблема посттравматичних стресових розладів (ПТСР) стає дедалі гострішою. Емоції відіграють ключову роль у прояві цих станів, тому питання емоційного здоров'я потребує ретельного вивчення. Одним із перспективних напрямків у лікуванні посттравматичних розладів є сміхотерапія, яка, хоч і досліджується обмежено, показує позитивні результати у зниженні рівня стресу.

Ще Цицерон звертав увагу на фізіологічну природу сміху, зокрема на неможливість раціонального контролю над ним та на вияв сміху в конкретних тілесних рухах людини.

Т. Гоббс вважав сміх наслідком соціалізації людини як тварини, яка в природному стані ворогує проти всіх інших тварин. У суспільстві ця ворожнеча замінюється зверхнім сміхом як аналогом фізичної перемоги у природних стосунках різних істот. Тобто наразі фізіологічний рівень людського буття, за Гоббсом, присутній у знятому вигляді. Сміх розглядається як 1) аналог перемоги одного самця над іншим в боротьбі за самку; 2) соціалізований вияв перемоги заради панування в межах певної локації полювання тощо.

І. Кант писав, що сміх є результатом несподіваного перетворення чогось напружено очікуваного в щось несподівано незначне, нікчемне, що приносить задоволення людині. При цьому йдеться не стільки про інтелектуальне, скільки про психофізіологічне задоволення.

Зазвичай Канта вважають прибічником теорії інконгруентності, проте наведене розуміння їм сміху може підійти і до теорії полегшення як суто фізіологічного стану людини, в результаті якого вона несподівано починає реготати.

Саме Кант вперше описав властивості сміху, що можуть досліджуватися на межі фізіології та соціології, коли йдеться про сміх як результат насолоди від смачного обіду в хорошій компанії. Кант стверджував, що саме сміх

допомагає гарному засвоєнню їжі. Також він вважав, що сміх здатний покращити здоров'я людини краще за будь-якого лікаря [79, с. 122].

Зв'язок їжі та сміхових практик, пияцтва та сміху блискуче продемонстрували у своїх творах Ф. Рабле, Дж. Бокаччо, І.П. Котляревський. Наявність гарно накрытого столу/поляни зазвичай забезпечує високий рівень відчуття безпеки. Оскільки глядач комедії певною мірою ототожнює себе з героями комедії, йому передається це відчуття, що створює надійну фізіологічну основу сміхових практик.

Такі дослідники, як Г. Спенсер, Дж. Селлі, Ж. Поль і Р. Провайн, роблять спроби пояснити сміх з психофізіологічної точки зору, пропонуючи різноманітні підходи до його осмислення. Згідно з ідеями Г. Спенсера, сміх є наслідком радості та активності нервової системи. Він вважав, що будь-яке нервово збудження призводить до скорочення м'язів, що спричиняє зміну виразу обличчя чи положення тіла, а також впливає на внутрішні органи, позитивно позначаючись на загальному стані організму [39, с. 192].

Аналіз робіт таких дослідників, як Г. Сельє, А. Кардінер, З. Фрейд, М. Падун та інших, вказує на те, що для боротьби зі стресовими станами найчастіше застосовують комплексні терапевтичні техніки, включаючи тренінги. Однак використання сміхотерапії в цих тренінгах поки що обмежене і потребує подальшого дослідження. Тому наша робота націлена на поглиблення цих досліджень та розробку спеціалізованих тренінгів сміхотерапії для подолання посттравматичних розладів у людей, які переживають конфлікти [41, с. 231].

Дж. Селлі розглядав сміх як моторний акт, який включає спазматичне дихання та скорочення діафрагми, що свідчить про взаємодію центральної та вегетативної нервової систем.

На думку інших психологів, таких як З. Фрейд, сміх може бути механізмом, що трансформує агресивні імпульси в доброзичливі. Фрейд наголошував на тому, що гумор допомагає вивільнити пригнічені емоції та знизити рівень внутрішньої напруги.

Б. Нісензон (1997) виділяє полярні пари видів сміху, такі як радісний і сумний, добрий і злорадний, розумний і дурний тощо, що свідчить про складність і багатогранність цього феномену. В межах цієї класифікації до психофізіологічного можна віднести злорадний та дурний сміхи. Злорадний сміх значною мірою є психофізіологічним, тому що він є рефлекторним, інстинктивним, а не таким, що має в собі елементи інтелекту та виховання. Дурний сміх є сміхом безпричинним. Зазвичай, він є проявом надлишку енергії, коли людині достатньо показати палець, щоб вона сміялася.

Певною мірою безпричинним є колективний сміх, тому що найменший привід сміятися наразі підсилюється кількістю людей, які «заражають» один одного. Заразність сміху – один з вимірів психофізіологічної його природи.

Е. Берн, зі свого боку, вважав, що зверхній сміх, особливо під час обговорення невдач людини, навпаки, може сприяти закріпленню негативного сценарію особистості та гальмувати процес одужання. Коли людина постійно є предметом кепкування в родині, на роботі, їй дуже важко зберігти фізичне та психічне здоров'я.

Психологічний підхід В. Руха акцентує увагу на тому, що сміх є короткочасним переживанням життєрадісності, що виникає у відповідь на гумор, а Р. Мартін додає, що важливим аспектом гумору є його емоційна складова, зокрема радість або веселощі. Загалом, сміх розглядається ними як складний психофізіологічний процес, що пов'язаний з емоційним і фізичним станом людини.

Дослідження впливу сміху на особистість вказують на його переважно позитивний ефект. Вчені, такі як Л. Берк (1996), S. Junkins (1999), Ф. Фареши (1974), Н. Казинс (1976) та інші, зазначають, що сміх має оздоровчий вплив на фізичне та психічне здоров'я людини. Сміх сприяє виробленню ендорфінів, відомих як "гормони щастя", що позитивно впливають на імунну систему, серцево-судинну, дихальну та травну системи. Junkins (1999) також підкреслює, що природний, вільний сміх допомагає зняти фізичне і психічне напруження, розслабляючи тіло та полегшуючи стан людини.

Хоча у вітчизняній науці психофізіологічні аспекти сміху не досить вивчені, західні дослідження, як-от роботи У. Фрая, Л. Берка та інших, вказують на значний терапевтичний потенціал сміху. Вони зазначають, що сміх, як вираження радості, діє як механізм релаксації, здатний блокувати негативні емоції та протидіяти тривожним станам, що робить його ефективним інструментом у психотерапії. Сміх розглядається як важливий інструмент для поліпшення психофізичного стану людини, а гелотологія та сміхотерапія активно застосовуються для лікування різних психічних і фізичних станів.

Сміхотерапія є все більш популярним методом терапії, який використовується в різних країнах світу та включає декілька самостійних підходів.

Перший підхід можна назвати «класичною сміхотерапією», яка базується на індивідуальних або групових сеансах, під час яких учасники згадують смішні історії, слухають записи сміху або переглядають кінокомедії. Цей підхід сприяє розслабленню та покращенню психофізіологічного стану.

Другий підхід — «медична клоунада», що використовується для психологічної реабілітації пацієнтів у медичних закладах. Клоунада поєднується з арт-терапією та ігротерапією, допомагаючи стабілізувати емоційний стан пацієнтів, усунути тривожність та страхи.

Третій підхід — «йога сміху», основою якого є навчання людини сміятися без жартів і зовнішніх стимулів, використовуючи спеціальні вправи. Йога сміху, як підкреслюється М. Катарією та Ошо, може позитивно впливати на організм через різні види сміху, кожен з яких впливає на певні органи [35, с. 210].

Четвертий підхід — «провокаційна сміхотерапія», розроблена Ф. Фареллі. Вона допомагає пацієнтам побачити абсурдність їхніх проблем у формі гумору. Ця методика допомагає вирішити проблему завдяки формуванню здатності посміятися над собою [64, с. 34].

Як ми бачимо, саме в межах першого напрямку лікарі досить часто пропонують хворим колективний перегляд кінокомедій. Якщо четвертий

напрямок вимагає досить кваліфікованих дій та витонченого почуття гумору від психотерапевта і цей метод також не розрахований на всіх пацієнтів, то використання лікувальних якостей кінокомедій є досить універсальним методом, ефективним засобом протистояння стресам та лікування депресій.

Якщо розглядати українські кінокомедії початку XXI ст. з точки зору наявності в них фізіологічного сміху, то треба звернути увагу на ті комедії, в яких присутні, преш за все, бенкетні практики та еротика.

Найбільш наочно фізіологічний рівень сміхових практик сьогодні представлено у вітчизняному комедійному телевізійному серіалі «Віталька», що демонструвався на українському телебаченні з 2012 по 2017 рік [11].

Автори комедії і виконавець головної ролі Гарік Бірча створили образ трохи симпатичного, але дуже обмеженого в культурному плані хлопця, всі інтереси якого концентруються навколо дівчат. При цьому Віталька не хоче серйозних стосунків. Його цікавить виключно секс.

Глядач (а в цього серіалу також є/ був свій специфічний глядач) сміється над недолугістю Віталіка та над марністю всіх його зусиль видати себе за крутого чоловіка і у такий спосіб звернути на себе увагу «теличок».

Відповідно, у комедії значне місце посідають образи тілесного низу. Наприклад, Віталька відправляється на пляж, купує варену кукурудзу і кладе її в плавки, щоб підняти свій рейтинг як мужнього чоловіка. На нього починають звертати увагу молоді жінки...

Якщо комусь це смішно, то саме такий сміх і є фізіологічним.

На нашу думку, комедійний серіал «Одного разу під Полтавою», хоча й зображує не справжнє, а стилізоване у дусі етнокультурної «шароварщини» полтавське село, проте може мати значний терапевтичний ефект. Особливо по відношенню до невимогливого пересічного глядача. Цей ефект забезпечують численні сцени, що викликають фізіологічний сміх глядачів через пияцтво головних героїв (чому ця тема є традиційно смішною в площині фізіологічного гумору), їхні бенкетні практики; через підкреслено пишні форми однієї з героїнь (продавщиці Віри); яскраво характерні, навіть

карикатурні фізіономії героїв у момент здивування, гніву чи інших сильних почуттів; не завжди успішні залицяння Юрчика до дружини Яринки, еротичні натяки та сцени тощо.

Таким чином, ми вважаємо, що сміхотерапія за допомогою кінокомедій може бути ефективним методом покращення психічного, емоційного та фізичного стану, а також може використовуватися під час лікування цілої низки хвороб, зокрема посттравматичних стресових розладів.

1.2. Теорії сміху та практики комічного: досвід античності

Вивчення сміху розпочинається в античності, коли філософи, комедіографи, ритори та вчені почали осмислювати це явище. Кожний з них має свій внесок як у дослідження феномену сміху, так і вивчення та втілення практик комічного.

Якщо вивчаючи історію науки ми бачимо, як певні теорії забуваються як хибні або застарілі, то по відношенню до історії вивчення феномену сміху ми не можемо так сказати. Практично всі знахідки цієї сфери мають сферу свого застосування. І жодна теорія, жодна риса сміху, відкрита теоретиками або практиками сміху не може бути відкинута як зайва, непотрібна або хибна. Хай самі філософи подекуди різко критикували один одного за «неправильне розуміння» феномену сміху, в межах сучасного філософського дискурсу всі теорії постають як такі, що взаємно доповнюють загальну картину цього динамічного явища.

Саме тому вивчення будь-якої форми сміху (наразі йдеться про кінокомедію конкретного історичного періоду та соціокультурного простору) буде тим більш глибокими та багатоглядним, чим більше ми використовуємо методологічних інструментів як призм бачення цієї форми.

Розпочнемо виявлення провідних теоретичних положень щодо причин та природи сміху з античності, яка, як це буде видно з наступного матеріалу, у

значній мірі збагатить наш методологічний арсенал аналізу української кінокомедії початку ХХІ ст.

Наприклад, відомий під назвою «Романа Гіппократа» твір містить опис сміху Демокріта, в якому лікар аналізує причини цього феномену. Сократ подарував світовій культурі практики філософської іронії. Софісти розвили сміховий дискурс за допомогою дотепних підмін понять та карнавальній, по суті, релятивізації добра і зла. Платон у своїй праці «Філеб» і Аристотель у «Поетиці» також досліджували фактори, що викликають сміх. Аристотель, у свою чергу, дав одне з класичних визачень сміху. Цицерон, у свою чергу, запропонував першу класифікацію дотепності, що стала основою для подальших роздумів про комічне тощо.

Міф про існування другої частини «Поетики» Аристотеля, присвяченої аналізу комічного, також свідчить про те, що тема сміху в філософії та культурі час від часу ставала досить актуальною. Тому авторитет Аристотеля, який подекуди дорівнював авторитету Біблії, був дуже важливий для аргументації важливості радості і сміху в межах християнської традиції, до чого схилялися гуманісти доби Відродження. Саме цей мотив використав у своєму творі «Ім'я Рози» відомий постмодерний філософ і письменник Умберто Еко.

Вважається, що короткий виклад загубленої частини «Поетики» зберігся у «Трактаті Коіслінія» (Tractatus Coislinianus), датованому Х ст. Цей текст демонструє термінологічні та концептуальні паралелі з «Поетикою», що свідчить про глибокий зв'язок між античною та середньовічною думкою.

Досліджуючи феномен сміху в контексті античної філософії, ми часто стикаємося з ризиком спрощення складної та багатогранної природи античності. Ця доба не обмежувалася лише теоретичними концепціями сміху, але й була невід'ємною частиною повсякденного життя. У цей період сміх і мудрість не протиставляються один одному, а, навпаки, гармонійно переплітаються, що допомагає краще зрозуміти людське існування та його сенс [57, с. 32].

Не випадково Демокрита називали філософом, який сміється. Його скульптурні портрети, які дійшли до нашого часу, зображають філософа таким, що усміхається. Демокрит як один з перших представників класичного періоду давньогрецької філософії, створює концепцію так званого «філософського сміху», що бачить сутність речей та сміється над хибними уявленнями про буття. Його сміх, описаний у «Романі Гіппократа», є відображенням гармонії між філософією та радістю, що висвітлює природу людського існування. При цьому Демокрит критикує усі безпідставні страхи і сподівання, пов'язані з богами та загробним життям.

Жителі міста Абдери, коли чули майже постійний сміх Демокрита, запідозрили його у тому, що він з'їхав з глузду і звернулися до Гіппократа з проханням допомогти філософу в якості лікаря. У розмові з лікарем Демокрит пояснює, що його сміх виникає з усвідомлення безглуздості людських вчинків. Він сміється над жадібністю та суперечками людей через матеріальні блага, зазначаючи, що після смерті ніхто все одно не залишиться володарем своїх багатств. Філософ стверджує, що сміх є ознакою належного стану душі, в той час як його здоров'я підтверджує Гіппократ, який заявляє, що Демокрит — наймудріша людина, здатна навчити мудрості інших.

Таким чином, сміх у філософії Демокрита стає інструментом мудреця для викриття ілюзій та показних цінностей повсякденного життя. Він використовує сміх, щоб показати пустоту тих речей, які люди вважають важливими, наголошуючи на тому, що дійсно має значення — це глибоке розуміння життя і людських відносин.

Аналізуючи українську комедію ХХІ ст. ми можемо назвати численні приклади саме демокритівського сміху в його новітньому варіанті, який хибним цінностям багатства і влади протиставляє дійсні блага любові, віри, надії, сімейних цінностей, вірності, взаємодопомоги... Сміх Демокрита піднімає свідомість людини над емпіричним існуванням і привчає її жити у відповідності до вічних цінностей, справжнього людського буття.

Також треба підкреслити, що своє атомістичне вчення Демокрит створив як засіб для ствердження власного оптимізму, що носив фаталістичний характер. Демокрит вірив в те, що всі атоми рухаються в напрямку до блага, і що жодний з них не може відхилитися від траєкторії свого руху. Це було онтологічним обґрунтуванням, по-перше, змін в напрямку до покращення; по-друге, невідворотності цих змін. Відповідно, Демокрит радів з того, що буття має своїм центром благо. Це для нього означало онтологічно вкорінений оптимізм.

Що дає *концепція онтологічного оптимізму* для сучасної української кінокомедії? Ця концепція налаштовує авторів комедій *розгортати комічний сюжет в оптимістичній історичній перспективі* для того, щоб не тільки сміх над недоліками і вадами людей, не тільки критика владних практик, але й позитивна перспектива укріплювала глядачів в їхній вірі в краще майбутнє. Подібний прийом ми бачимо в комедійному серіалі «Слуга народу», де зображено складний, суперечливий, подекуди трагічний, проте невідворотний рух в напрямку до демократичного, щасливого та багатого суспільства.

Комізм у софістиці. Софістичний комізм тягне за собою низку серйозних світоглядних питань, таких як адекватність повсякденної мови для опису світу і відповідність звичайного знання реальності [61, с. 239]. Мета софістів полягає у відкиданні самовдоволеності хибного знання та ствердженні необхідності постійного інтелектуального напруження для розуміння динамічної та парадоксальної дійсності.

Аналіз комічного у філософії софістів показує їхню здатність викривати та створювати фальшиві аксіоми за допомогою сміху. У традиційних дослідженнях софістичної філософії зазвичай не розглядається сміховий культурологічний аспект їхнього дискурсу. Проте софізми, які часто є засобом обману, безумовно, мають комічну складову. Наприклад, софізм «Роги»: Ти втрачав роги? Ні? Тоді, якщо ти не втрачав рогів, то ти рогатий. Звісно, що це просто парадокс: після розмови зі софістом людина навряд чи серйозно

повірить у наявність у себе рогів. Проте наразі досягнуто інтелектуальної та соціальної переваги над іншим саме завдяки сміховим засобам.

Софіст фактично сміється над громадянами полісу та свідомо обманює їх. При цьому він обґрунтовує підстави для відповідного обману тим, що об'єктивної істини не існує. Істина завжди є суб'єктивною. І тоді, чому має виграти чиясь інша точка зору, а не його?

Софіст – це маніпулятор, який вміє так задурити голову пересічним громадянам, що вони на сто відсотків йому повірять. Але він дотепний маніпулятор. Цього в софістів ніяк не відняти.

Згадаємо історію Еватла, який обіцяв заплатити своєму вчителю після того, як виступить в суді, переможе і отримає за це гроші. Вчитель погодився на такі умови і почав навчати Еватла своїй мудрості безкоштовно. З часом, коли Еватл вже закінчив навчання, він не поспішав виступати в суді. І тоді вчитель подав на нього скаргу до суду. Його план був дуже хитромудрий і дотепний: учень не хоче повертати гроші. Через це він не виступає в суді, проте заробляє гроші завдяки отриманим у старого софіста знанням. Примусити його виступити в суді, значить подати на нього в суд. Тоді він або виграє і поверне гроші, або програє, і суд змусить його заплатити тому, хто виграв.

Проте Еватл був дуже гарним учнем, і він зрозумів софістичні практики краще за свого вчителя. «Вчителю, я не буду тобі платити ані в тому разі, якщо програю, ані в тому випадку, якщо виграю», – сказав він. «Якщо я програю, то за нашою угодою, я не повинен тобі платити, а якщо виграю, то суд змусить заплатити тебе, а не мене» [59]

Треба зазначити, що сміхові практики софістики з відповідною підміною понять достатньо широко присутні як в політичному житті, так і в українських кінокомедіях ХХ-ХХІ ст. Критикуючи відповідний політичний дискурс комедіографи демонструють аргументацію своїх політичних опонентів саме як софістичну, тобто таку, що є вигідною лише для них особисто, а не для

українського суспільства в цілому (Наприклад політичний гумористичний серіал пародійного змісту «Недоторкані») [34].

В контексті сміхового використання софістичного дискурсу увагу українських сценаристів привернула комедія Марка Камолетті, за мотивами якої було знято кінокомедію «Їсти подано або гарнір по-французьки» (2005 р.). Також цю комедію було широко представлено на сценах українського театру (Київ, Чернігів, Вінниця тощо) у довоєнні часи ["Bon appetit, або Гарнір по-французьки" 12 травня, 18.30. <https://vn.20minut.ua/Teatr/bon-appetit-abo-garnir-po-frantsuzki-12-travnya-1830-10188027.html>]

За сюжетом цієї комедії чоловік сподівається зустріти Новий рік у приємній компанії своєї коханки, а його дружина має вирушити на Новий рік до мами, сподіваючись там також проводити час не тільки з бідною старенькою. Проте дружина випадково дізнається, що її чоловік планує якусь веселу вечірку в їхньому будинку і для цього запросив кухарку з ресторану. Вона просить пояснень. Чоловік змушений збрехати, що уде зустрічати Новий рік з другом (але він ще не знає, що той друг є коханцем його дружини).

Надалі ситуація заплутується ще багато разів. Софістична підміна понять тут набуває виду зміни ролей. При цьому софістичний дискурс піднімається, можливо, на історичну вершину своєї довершеності, складності, а відтак – заплутаності.

Проте на відміну від сміхового софістичного дискурсу, в якому перемогу отримує софіст, який сам все заплутав з власної вигоди (як і намагався зробити господар), у цій комедії перемога буде на боці простих, чесних, порядних людей (кухарки, її чоловіка та шофера багатіїв). Кухарка Льоля заробляє купу грошей, норкову шубку і задоволена, з вдячністю до господарів й їхніх гостей їде з чоловіком (директором ресторану) додому святкувати Новий рік. Перед цим, рятуючи господаря будинку від помсти свого чоловіка, вона розповідає йому про всіх, що все, що відбулося було «просто грою». І вона розкриває, хто ж насправді ховався під маскою іншого персонажа цієї софістично заплутаної ситуації.

Іронія Сократа. Важливою формою сміхових практик у філософії античності є іронія Сократа, що виникає з його любові до мудрості. Іронія, в поєднанні з метафорами, сприяє глибшому дослідженню світу, ставлячи під сумнів псевдо-серйозність і сліпе поклоніння традиціям. Сократ, вдаючись до ролі простака і ставлячи запитання, виводить на поверхню суперечності в судженнях своїх співрозмовників, що викриває їхню самовпевненість. Ця форма іронії має на меті не лише викриття, але й допомогу людині у звільненні від хибних переконань.

Назвати іронію дуже популярною формою сміху в сучасній українській кінокомедії ми не можемо, але, мабуть, просто ще не прийшов її час. Проте майбутнім українським комедіографам варто мати на увазі такий сміховий дискурс. Він передбачає, що під формою зовнішнього погодження з певною точкою зору її доводять в процесі діалогу чи розгортання сюжету до такої межі, де вона виявляє свою абсурдність. Звичайно, наразі йшлося би про інтелектуальну, елітну комедію, не розраховану на масового глядача. Поки що українські кінематографісти сильно залежали від прибутковості своєї кінопродукції.

Одним з філософів, які використовували сміх у своїй практиці, був також учень Сократа Ксенофан. Він відомий своїми філософськими пародіями, що межують між серйозним та жартівливим. Ксенофан сміливо критикував грецьку релігію, міфологію та народні ідеали, висміюючи культ фізичної краси та сили. Його глузування часто стосувалися поглядів інших філософів і поетів, що, охоплювало «всі святині еллінського світогляду».

Характерний для Ксенофана глузливий тон настільки сильний, що виникає питання про серйозність його фізичних теорій. Іноді здається, що його наукові пояснення мають за мету лише висміяти ідеї попередників. Проте існує ймовірність, що ці «хімерні побудови» мали для Ксенофана глибше значення, адже, мандруючи з міста в місто, він став першим мислителем, який заперечував рух у світі. Це може розглядатися як іронічний коментар до його власного життя. Таким чином, філософія сміху у Ксенофана відкриває нові

горизонти для розуміння не лише його ідей, але й загальної природи сміху в культурному контексті античності.

Сміх у філософії Ксенофана відзначається іронічним настроєм, який гармонійно поєднується з його скептичними поглядами. Його думки часто супроводжуються жартами і мають гумористичний характер. Це поєднання серйозного та смішного, що створює сприятливі умови для сприйняття ідей, можна вважати філософським жартом. Ксенофан став першим мислителем, який втілював цей особливий жанр у своїх центральних ідеях, бесідах та свідченнях про своє життя.

Сарказм кініків. Кінізм, започаткований Антисфеном, демонструє сміхову стихію через сарказм та відверте зневаження суспільних традицій. Кініки заперечують цінності античного полісу, їхній сміх стає інструментом для критики соціальних норм. Діоген із Синопи, найвідоміший кінік, використовував свою дотепність і сарказм, щоб руйнувати соціальні підвалини людських злочинів та аморальності.

Платон у своїх роботах намагається з'ясувати сутність смішного, наголошуючи, що сміх є важливим об'єктом дослідження, оскільки без смішного неможливо зрозуміти серйозне. Він пов'язує сміх із людською самооцінкою, вважаючи, що причиною сміху є завищена самооцінка того, над ким сміються. Метою сміху, на думку філософа, є виправлення людських помилок. Він зазначає, що сміх може викликати радість, але також є морально небажаним, неповноцінним, оскільки викриває види інших. Хоча Платон негативно ставиться до сміху, він не відкидає його повністю.

Можна стверджувати, що Аристотель як наступник Платона, формулює більш цілісну концепцію комічного, хоча не всі його погляди з приводу сутності феномену сміху дійшли до нашого часу. Аристотель як представник античного раціоналізму вважає дотепність важливою рисою інтелекту, але визнає, що сміх може виражати також зневагу. Філософ чітко відмежовує сміхом як легке та приємне явище дотепності від кепкуванням, яке завжди

несе в собі негативний елемент. Для нього сміх — це спосіб розваги та відпочинку, тоді як кепкування є вульгарним і непристойним.

Обидва філософи (Платон і Аристотель) виходять із розуміння комедії і трагедії як космічних явищ, підкреслюючи, що світ — це єдність природного та духовного. Таким чином, комедія і трагедія стають різними аспектами одного космічного цілого, залежно від кута зору спостерігача, глядача. Якщо трагедія відображає проблемність, серйозність людського існування, його загрози та виклики, то комедія може виявлятися у легкому гуморі та іронії, дозволяє сміятися над людськими вадами та недоліками.

Ця обставина визначає природу комічного та трагічного катарсису. Олімпійські боги завжди сміються, однак людина, опинившись на «Олімпі», може реагувати по-різному: сміятись або плакати, відчувачи співчуття до людських страждань, оскільки вона здатна поставити себе на місце інших. Сміх богів, навпаки, є безсердечним і безжальним. Він символізує звільнення та піднесення над людськими проблемами, коли трагедія та комедія переплітаються, а відмінність полягає лише в куті зору спостерігача.

У цьому контексті комічний катарсис набуває схожості з трагічним, але з суттєвими нюансами: трагічна позиція примушує відчувати страх і співчуття до страждань інших, тоді як комічна позиція веде до почуття свободи та радості, відокремлюючи індивіда від чужих проблем і викликаючи емоції задоволення від життя. Ця позиція може вважатися егоїстичною, оскільки все, що стосується інших, видається неважливим для особистого досвіду [36, с. 280].

Поняття комічного катарсису є дуже важливим для аналізу української кінокомедії ХХІ ст., гострота сюжету якої підводить глядача до сміхового очищення.

У своєму трактаті «De Oratore» Цицерон розглядає значення гумору, жартів і дотепів у промовах, підкреслюючи, що сміх переважно виникає з відкриття потворного, але його природа більш складна, оскільки він пов'язує зміст і форму висловлювань. Цицерон вказує, що сміх народжується з

невідповідності між потворним змістом та непотворною формою, відкидаючи грубі висловлювання та жарти через їхній вульгарний характер.

Цицерон не лише теоретизував щодо теми гумору, але й практикував його, його дотепні вислова були дуже популярними в Римі, що свідчить про їх естетичну цінність. Цю традицію продовжує ритор Марк Фабій Квінтіліан, який, подібно до Аристотеля, рекомендує ораторам використовувати сміх як засіб розваги, заохочуючи їх до його використання у відповідних моментах.

Мета-смішний елемент у промові не лише розважає слухачів, а й допомагає повернути їхню увагу до активного сприйняття сказаного. Основна мета використання гумору полягає в тому, щоб вплинути на суддів та змінити їхнє ставлення до підсудного з негативного на позитивне [21, с. 23]. Квінтіліан вважає, що сміх є одним із найскладніших завдань красномовства, підкреслюючи, що він завжди повинен базуватися на виявленні чогось потворного. Водночас важливо, щоб це не було грубим або вульгарним, тому вишуканість у жарті є ключовою.

Квінтіліан чітко відокремлює витончені жарти від грубих та блазнівських висловлювань, які вважав недостойними освіченої людини, особливо коли йдеться про глузування. Він завершує традицію, започатковану Платоном, надаючи логічний розвиток і роз'яснення багатьом ідеям, які виникали в працях Платона, Аристотеля та Цицерона.

За римським ритором Квінтіліаном, пародія наслідує існуючі твори, але зі зниженням і спотворенням їх змісту в сатиричному або комічному ключі. Вона мала характер засудження і носила руйнівний відтінок, що робило її ефективним інструментом риторичної критики.

Відтак, дослідження природи сміху відбувалося ще в античній філософській традиції, хоча відповідне вивчення й не розроблялося систематично. Для розуміння сміху в античній філософії важливо врахувати те, що антична естетика відображає не лише філософські міркування про природу сміху, але й репрезентує його в культурних практиках, демонструючи,

що здатність людини сміятися є властивістю мікрокосмосу, а також енергією, що відображає ритми всесвіту.

Сміх у античній філософії, представлений в дискурсах Демокріта, софістів, Сократа та кініків, Аристотеля, Платона та інших мислителів стає потужним інструментом для дослідження істини, виразом прагнення до повноти людського життя на основі істинного розуміння суспільного та особистісного вимірів суспільного буття. Кожен філософ і його підходи до висвітлення феномену сміху ілюструють різні його аспекти: від іронії Сократа, яка виявляє псевдо-серйозність прихованого кепкування, до комічного катарсису Аристофана, що підкреслює важливість досягнення миру і справедливості у суспільному житті.

В будь якому разі, ми бачимо, що усі вислови античних філософів про сміх, його причину та природу, більшість сміхових практик античності або використовуються сучасними українськими кінематографістами (інколи свідомо, а подекуди й несвідомо), або мають/можуть бути застосовані у сучасних кінокомедіях, розкриваючи багатовимірну, гетерогенну природу сміху як «сміхів» [49, с. 51].

1.3. Дискурс комічного доби Ренесансу і українська кінокомедія XXI ст.

В період пізнього середньовіччя і особливо в добу Відродження відбувся значний зсув у культурі та світогляді. Середньовічна ієрархічна система, що домінувала протягом століть, почала поступово втрачати свої позиції, поступаючись місцем новим горизонтальним підходам до світорозуміння. Цей процес був підготовлений розвитком філософії, науки, мистецтва і ремесл. Замість вертикальної ієрархії середньовічного світогляду, на перший план вийшло прагнення до пізнання світу як різноманітного, індивідуалізованого,

сповненого неймовірних можливостей для піднесення людини, що стало одним з принципів доби Відродження.

Людина Відродження вирізнялася відкритістю до різних культурних кодів і не приймала жодну позицію однозначно, натомість обирала шлях дистанціювання і творчої інтерпретації. Це був початок формування нового світогляду, який заклав основи майбутньої техногенної цивілізації.

Ренесансна особистість прагнула до нового, непізнаного, часто забороненого, і, на противагу християнської смиренності (образ якої було спотворено, перш за все, представниками католицької церкви), демонструвала пиху і гординю, що здавалося відчуттям особистісної сили і свободи, що нічим не обмежені.

Мистецтво Відродження, крім високої інтелектуальної і духовної складової, несло в собі елементи народної культури, що часто втілювалося в комічних формах, таких як пародія, гротеск, бурлеск і буфонада.

Сміх виникав на межах різних соціальних, культурних та історичних світів, дозволяючи людям побачити себе через «іншого», що відкривало можливість для критичних рефлексій. Таке відношення до сміхових практик було характерним для світської культури Відродження, межах якої дотепність і вміння перемогти супротивника за допомогою гострого слова стали однією з основних характеристик нової культурної епохи.

Мистецтво того часу (особливо література та театр) стало полем експериментів із комічними жанрами – пародією, бурлеском та гротеском, які використовувалися як спосіб висміювання застарілих суспільних норм та обмежень. У добу Відродження сміх набув нового значення як спосіб альтернативного сприйняття світу, що дозволило створити середовище для творчого та інтелектуального розвитку, де кожен міг відчути свободу самовираження та сподівання на краще майбутнє [47, с. 95].

У західноєвропейській літературі пізнього Середньовіччя та Відродження важливим комічним кодом було пародіювання. М.М. Бахтін пов'язував пародію з «двоскладністю» середньовічної культури, де

співіснували офіційні, серйозні життєві уклади та народна карнавальна (сміхова) культура. Пародія в цей період не просто висміювала окремі явища, але пропонувала інше, альтернативне бачення світу крізь призму сміхового дискурсу.

Літературна пародія епохи Відродження часто демонструвала не стільки руйнування високих ідеалів, скільки їхнє тимчасове «відсторонене» бачення. Її основне завдання полягало не в тому, щоб принижувати або підривати ідеал, а скоріше у створенні відстані між реальністю та ідеалом, що дозволяло зробити цей ідеал доступнішим і зрозумілішим для читача. У Середньовіччі головною рисою було затвердження дистанції між земною дійсністю та ідеалом, а пародія виконувала функцію тимчасового зняття цієї дистанції.

З переходом до Відродження відбувся зсув у ментальності: замість середньовічної вертикалі, яка ставила ідеали на недосяжну висоту, виникає ренесансна горизонталь, що намагалася подолати цю дистанцію. Людина Відродження сприймала себе як втілення універсальності, поєднуючи в собі як духовні, так і тілесні начала. Пародія в цьому контексті стала засобом виявлення зв'язку між реальністю та ідеалом, підкреслюючи, що подолання відстані між ними — це шлях до самовдосконалення.

Цікаво, що літературна традиція Ренесансу трансформувала багато жанрів, включаючи лицарський роман, і це добре видно на прикладі поеми Луїджі Пульчі «Морганте» (1478). Автор свідомо використовував сюжети з середньовічної поеми «Пісня про Роланда», але переписував їх у комічному ключі. Таким чином, серйозне і смішне, віра і зневіра, наївність і розум поєднувалися в одному творі, створюючи яскравий героїко-комічний жанр, характерний для ренесансної літератури.

М.М. Бахтін у своєму дослідженні «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу» розглядав пародію в контексті сміхової культури, що посідала важливе місце у світогляді епохи. Він зазначав, що сміх і пародія не знали заборон. Вони торкалися навіть найбільш сакралізованих в

суспільстві тем та текстів, наприклад біблійних та богослужбових текстів, наказів та розпоряджень державної влади.

Пародія була виразом альтернативної правди, яка існувала поряд з офіційною культурою і відображала нову життєву концепцію, більш вільну і менш обмежену. Цей процес досяг свого апогею у творчості Франсуа Рабле, чий роман про Гаргантюа і Пантагрюеля став кульмінацією сміхової культури пізнього Середньовіччя і Відродження.

В поемі Луїджі Пульчі "Морганте" відбувається поєднання героїчного і комічного, що створює складну жанрову структуру твору. Головний герой, велетень Морганте, хоча й добродушний, але не дуже розумний, демонструє риси лицарського епосу, такі як хоробрість і відданість. Проте пародійний елемент в його образі, зокрема зображення велетня як лицаря, руйнує традиційну середньовічну ієрархію цінностей і відповідні літературні жанри та стилі, які підкреслювали велич ідеалу [13, с. 150].

Унікальність жанрової організації твору Пульчі також формується через використання прийому комічного двійництва. Цей прийом вперше був використаний у римській комедії і надалі став популярним в сміхових практиках Відродження (Дж. Бокаччо, В.Шекспір). Марк Твен використав цей прийом в романі «Принц і жебрак». Є відповідний прийом популярним і в сучасній світовій та українській кінокомедії. Зокрема він використовується в комедійному серіалі «Переплутані» (Switched at Birth, 2011), що розповідає про двох дівчат, яких переплутали у пологовому будинку, а потім вони виховувалися у принципово різних соціально-культурних середовищах. Відповідного змісту комедійний серіал створили і українські кінематографісти. Проте наразі йдеться про плутанину не близнюків, а різних дітей від різних матерів, яка розпочалася у пологовому будинку. Серіал має назву «Сидоренки-Сидоренки» [58].

Образ Морганте, попри свою зовнішню несерйозність, все ж відображає певну внутрішню причетність до лицарського ідеалу. Його антиподом є

Маргутте, який, будучи злодієм і циніком, виконує роль пародійної протилежності, знущаючись із класичних епічних героїв.

Поєднання комічного і героїчного в образі Маргутте також підкреслює "розхитування" середньовічних цінностей. Його саркастична натура і цинізм викликають не лише сміх, але й певне співчуття через його відвертість і дотепність. Цей підхід руйнує дистанцію між високим і низьким, духовним і тілесним, надаючи новий погляд на ці протилежності. Через кілька років після появи «Морганте», Маттео Боярдо у своїй поемі "Закоханий Роланд" звертається до каролінгського циклу, але його твір відрізняється від комічного стилю Пульчі. Якщо у "Морганте" героїчний епос набув карнавальної, народної форми, то в творі Боярдо зберігається більше серйозності, хоча теж простежується пародійний елемент.

У поемі «Закоханий Роланд» автор, Маттео Боярдо, вводить елемент пародійного дистанціювання героя від традиційного лицарського ідеалу, що підкреслює взаємодію ідеального і реального у ренесансній культурі. Боярдо зображує героя, який, будучи далеким від ідеалу середньовічного лицаря, все ж залишається частиною традиційної лицарської культури, хоча й піддається критиці через комічне спотворення ідеальних рис. Ця дистанція між ідеалом і реальністю, характерна для Ренесансу, стає умовою їхнього поєднання.

Ідея подолання цієї дистанції продовжується у поемі Лудовіко Аріосто «Несамовитий Орландо», де сміхове переосмислення середньовічної ціннісної системи стає основним інструментом авторського бачення. Аріосто, відтворюючи авантюрний світогя своїх персонажів, піднімає поезію над буденністю і прагне прославити гуманістичні ідеали доби Відродження — свободу, красу, істинну людяність.

Таким чином, у контексті розвитку лицарського роману в епоху Відродження, пародія втрачає свою середньовічну структуру, яка базувалася на «перевернутій» ієрархії, і стає невід'ємною частиною мистецького мислення доби. Вона поєднує традиційні цінності з новим ренесансним

поглядом на людину, виходячи за межі старих уявлень про впорядкованість світу [28, с. 109].

Що ж до «Дон Кіхота» Сервантеса, то він став пародією не лише на лицарський роман, але й на схоластичну вченість та естетику пізнього Відродження, продовжуючи і поглиблюючи практики кардинальних змін суспільної свідомості за допомогою сміхових практик. Життєвий подвиг «блаженного старигана» на старій шкапі та з дірявою мискою на голові став бунтом проти неістинного, примарного існування, проти псевдо-цінностей.

Проте цей образ не був би таким яскравим, якщо б в нього не було його Alter ego – простого та прагматичного селянина Санчо Панси.

В сміховій культурі багатьох народів можна помітити наявність двох нероздільних ролей — «культурного героя» і його пародійного двійника або, як пише К.Г. Юнг, «трікстера». Проте, якщо в романі Сервантеса останній нагадує читачу про необхідність здорового глузду, «опускає» його свідомість на реальний ґрунт людського існування, то в українському комедійному серіалі «Папик» ролі «ідальго» (колишній актор, а тепер бідний пенсіонер Олександр Миколайович Меркулов) і «трікстера» (легковажна молода дівчина Єлизавета) постійно міняються місцями.

Спочатку вона намагається досягти щастя, як сама це розуміє, за допомогою сексуальних стосунків з багатими людьми. Потім, коли її плани зазнали фіаско, вона вірить «дідусю», що можна знайти щастя, якщо використовувати його поради, та його бачення життя і провідних людських цінностей. Через деякий час вона переконується, що права була вона, а не «дід»: дантист, якого вона намагалася закохати в себе за допомогою порад Меркулова, «зірвався з гачка», в чому вона дуже емоційно висловлюється «дідусю» як такому, що зовсім не розуміється на сучасному житті.

І надалі вони також будуть постійно обмінюватися своїми позиціями правоти та хибності поглядів. Проте кожний з них буде потроху змінюватися під впливом іншого (довжина серіалу дозволяє це прослідкувати). Оця динаміка «героя» і «трікстера», діалектика семантики їхніх образів і є дійсним

теоретичним та практичним відкриттям української кінокомедії початку ХХІ ст., розвитком традиційного, інваріантного сміхового дискурсу.

Якщо в добу Ренесансу відбувається сміхове переосмислення середньовічних цінностей та критика відносин нового, буржуазного типу, то на початку ХХІ ст. в українській культурі відбувалося щось подібне. Предметом переосмислення в українській кінокомедії ХХІ ст. тоді виступили, з одного боку, ідеали радянських часів, а з іншого – норми і цінності олігархічного суспільства, в якому все купляється та продається за гроші.

Проте на відміну від сміхової культури Ренесансу українська комедія початку ХХІ ст. завжди стверджувала певні моральні цінності та ідеали, тоді як ренесансний сміх здійснював релятивізацію будь-яких цінностей (особливо таких цінностей як чернецькі обітниця та подружня вірність).

В Декамероні Дж. Бокаччо веселе товариство, що зібралося за містом, щоб весело провести час, рятуючись від чуми, сміється над пригодами успішних коханців та нечесних ченців. Останнім в новелах Бокаччо завжди щастить обманути довірливих чоловіків заради близькості з їхніми жінками. І ті, хто розповідають чергову історію, постійно стверджують, що таке «везіння» є наслідком Божої милості.

В українській кінокомедії початку ХХІ ст. не знайти молитов чи посилок на релігійний досвід в позитивному його вимірі, але правда завжди на боці вірних дружин та чоловіків. Невірність карається тим, що людина потім гірко жалкує за втраченим коханням, її життя не складається в новому шлюбі.

Також в українській кінокомедії широко використовуються ренесансні карнавальні практики з кардинальними змінами соціальних ролей: простого вчителя історії обирають президентом («Слуга народу»); бідний, усіма забутий пенсіонер стає відомим актором, зустрічає дочку, онуку, кохану жінку («Папик»).

Проте знову ж є відмінність від карнавалу, який останнього робить першим і навпаки. Карнавал це робив тимчасово, на один-два дні, а комедія

пропонує нам зміну місцями як щасливе завершення сюжету. В межах карнавалу будь-хто з «останніх», не залежно від своїх моральних якостей міг посісти місце короля карнавалу. В українській кінокомедії перше місце достається завжди людині, яка це місце заслужила працею, талантом, стражданнями і стійкістю.

Наразі йдеться не про моралізм української кінокомедії, а про її глибоку моральнісність, ґрунтом якої є українські народні традиції.

1.4 Теорії сміху: від XVIII століття до доби постмодерну

Деякі дослідники феномену сміху в історії філософії стверджують, що до XVIII століття філософія сміху як окрема область дослідження фактично не існувала, а сміхові не надавалося особливого значення в житті людини [12, с. 320]. Це свідчить про те, що усвідомлення та теоретичне осмислення сміху розвивалося переважно в межах новітніх філософських та культурних контекстів.

В цьому підрозділі ми звернемося до тих теорій сміху, що було створено від XVIII століття до доби постмодерну. При цьому ми зупинимося на методологічних практиках саме тих філософів, які допомагають нам зрозуміти види та культурні форми сміху саме в межах української кінокомедії початку XXI ст.

З нашої точки зору, найбільш фундаментальним і позитивним є вплив на сучасну українську комедію теорії гумору Г.В.Ф. Гегеля.

Аналізу особливостей Гегелівської інтерпретації гумору присвячено один з розділів монографічного дослідження, здійсненого за участі та під редакцію американського філософа Л. Моланд «All Too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy» – киги, що вийшла у 2018 р. у м. Бостон [70, с. 87].

Якщо виходити із сутності гегелівської діалектики, то для нього комедія і трагедія як артефакти справжнього мистецтва, по суті, є взаємопов'язаними і не існують окремо в людському бутті, яке має трагікомічний характер. Відповідно, в Гегеля теорія сміху є, певною мірою, метафізичною теорією, частиною вчення про буття, у першу чергу, а вже потім і про мистецтво.

При цьому в Гегеля йдеться про виокремлення двох різновидів гумору – суб'єктивного й об'єктивного. І це розрізнення розкривається в контексті діалектичного вчення німецького філософа.

Суб'єктивний гумор пов'язується Гегелем з індивідуальними позиціями людей, що ніяким чином не пов'язані з розвитком героїв, з динамікою суспільного буття, а просто демонструють смішні риси певних характерів у побутових конфліктах. У такій комедії об'єктивні процеси розчиняються в суб'єктивних поняттях, позиціях і вічних конфліктах, тоді як об'єктивний гумор намагається виразити об'єктивну сутність того чи іншого явища, соціальної ситуації. Об'єктивний гумор виявляє розвиток героїв, динаміку конфлікту, яке від протиріччя переходить до зближення протилежних позицій та їхнього синтезу.

Найбільш високо Гегель поціновував комедії Аристофана (особливо «Хмари») саме через те, що античний комедіограф розгортав сюжет від протиріччя і конфлікту в напрямку до зняття цього протиріччя і до відновлення єдності [78, с. 55].

З позицій своєї діалектики Гегель критикує такий різновид сміхових практик як сатира. Він вважав, що сатира однобічно зображує протиріччя, виражає лише один аспект реальності, що вона прагне конфлікту, проте не здатна цей конфлікт подолати .

Пані Моланд зазначає, що приклади об'єктивного гумору Гегеля є зовсім не смішними, але якщо ми застосуємо його методологію до аналізу сучасної української кінокомедії, то побачимо, що поняття об'єктивного та суб'єктивного гумору в гегелевському розумінні прекрасно пояснюють відмінності культурологічних вимірів цих комедій [66, с. 76].

У комедійному серіалі «Папик» (2019 р.) можна дослідити етапи динаміки як взаємодії головних персонажів, що формує діалектичний характер розвитку сюжету [41, с. 8]

Конфлікти та суперечності, що виникають між героями, демонструють не просто їхні специфічні характери та принципово відмінні цінності різних поколінь, але й сприяють розвитку свідомості героїв, що поступово збагачуються досвідом іншого та розширяють свої горизонти, впливаючи на вчинки та життя персонажів. Автори не просто виявили протилежні позицій молоді та пенсіонерів у сучасному українському суспільстві, але й показали можливості їхнього: 1) порозуміння; 2) взаємної корисності, 3) обміну досвідом та взаємозбагачення.

Фактично комедійний серіал «Папик» може слугувати яскравим прикладом художньої об'єктивації об'єктивного гумору в гегелівському її розумінні. Наразі конфлікт поколінь, їхніх цінностей та способів життя не залишається сталим, незмінним, визначають динаміку розвитку персонального та соціокультурного контексту.

Натомість комедійний серіал у жанрі комедії ситуацій (ситком) «Одного разу під Полтавою» (прем'єра серіалу відбулася в 2014 р.) демонструє нам статичні образи героїв і стандартні ситуації, в яких вони опиняються. Дільничний так і не зробив пропозицію руки і серця продавщиці Вірі, яка дуже цього бажає. Кум постійно бреше і намагається прибрати до рук все, що погано лежить. Навіть якщо це належить його куму Юрчику. Той, у свою чергу, постійно обманює свою дружину Ярину, намагаючись ухилятися від праці по хаті та уникаючи чесного заробітку грошей десь на роботі. Дід демонструє унікальні здібності у галузі інформаційних технологій та неабияку хитрість і спритність, що дозволяє йому мати постійний заробіток за рахунок своїх простих і недалеких сусідів.

Єдине зрушення сюжету, яке сталося, скоріше, на вимогу глядачів, ніж відповідно до жанру комедії, було народження дитини в Юрчика і Ярину.

Саме до такого різновиду гумору Гегель ставився зверхньо як до більш примітивного в культурному та онтологічному плані. Проте прикладом суб'єктивного гумору була для нього римська комедія, зокрема твори Плавта.

Якщо говорити про методологічний та світоглядний вплив певних теорій сміху доби Модерну на сучасні комедії та українську комедію зокрема, то після Гегеля слід назвати З. Фрейда (1856 –1939).

Сміх розглядається З. Фрейдом у його роботі «Дотепність та її відношення до несвідомого» (1905) як вихід нервової енергії, що накопичувалася для певних цілей (найчастіше, сексуальних). Проте ця енергія залишилася не використаною. Зокрема коли люди сміються з еротичних жартів або розповідають відповідні анекдоти, вони дають вихід тій енергії, яку суспільство з його моральними нормами та звичаями не дозволяє використати за призначенням.

За Фрейдом, через дотепність наше Я прагне виявити саме ті бажання, які суспільна мораль забороняє висловлювати прямо. Тому дотепність є не тільки характеристикою інтелекту людини, але й змістом, енергетикою її підсвідомого.

В межах жарту знімається протиріччя між тим, чого людина бажає (можливо не усвідомлено), і тим, що вона може собі дозволити в суспільстві. Відтак, для Фрейда, дотепність є формою сублимації, тобто різновидом творчості людини поряд з художньою творчістю.

Якщо говорити про вплив теорії сміху Фрейда на практики комедії XX-XXI ст., зокрема аналізувати використання відповідних дискурсів в межах культурологічних вимірів української кінокомедії, то маємо розуміти, що положення Фрейда найкраще ілюструються на матеріалі поведінки людини в соціумі, що має велику кількість моральних заборон. Якщо більшість з таких заборон знімається самою цивілізацією XX-XXI ст. в наслідок сексуальної революції, гендерного повороту тощо, то сфера підсвідомості фактично раціоналізується, а в якості ірраціонального рівня людського буття виявляється саме мораль і моральнісні практики. Останні є настільки не

прагматичними, не зрозумілими в контексті конкретних соціальних відносин олігархічного суспільства, вони настільки суперечать усім правилам життя як фізичного виживання і конкуренції, що можуть витлумачуватися як вияв глибинного підсвідомого чи колективного підсвідомого. Більш глибинного, ніж сексуальні інстинкти.

В цьому сенсі українська комедія, на нашу думку, здійснює антифродівський переворот, тобто від семантики сексуальних стосунків переходить в процесі розвитку образів героїв до глибоких почуттів вірності, дружби, любові.

Окремо хотілось би зупинитися на методологічних практиках К.Г. Юнга (1875 – 1961) – практиках, які можна використовувати під час створення або вивчення української кінокомедії.

Широко відомо, що одним з методологічних понять К.Г. Юнга є поняття архетипу, що позначає взірць мислення та поведінки, а також універсальні, інваріантні та вроджені образи, що лежать в основі усіх світових культур, зокрема є базовими, символічними елементами міфів, казок, сновидінь [31]

На нашу думку, дуже перспективним є осмислення відповідних архетипів та відкриття нових у площині кінокомедійних практик. Зокрема поза втілення архетипу трікстеру дуже важко уявити собі сміхову культуру, в якій вагоме місце посідає пародія та пародіювання. Слово «трікстер» в перекладі з англійської мови означає «обманщик, хитрун, ловкач», воно походить від *trick* – трюк, хитрість, обман; жарт, пустування, витівка; фокус, вміння, вправність [30].

З точки зору Юнга, трікстер є одним з уособлень стихії сміху. Відповідно той рівень буття, що несе відповідну семантику є амбівалентним, тобто поєднує трагічне і комічне, героїчне та демонологічне, сакральне та профанічне. Найбільш поширеними втіленнями архетипу трікстера в сучасній українській кінокомедії є образи блазня, ловкача і дурня.

Блазень – це дотепна людина, здатна на правдиве гостре слово. Він орієнтований опозиційно до влади та реалізується через критику вад суспільства.

Образ Блазня, який постійно кепкує над різноманітними формами відчуження, що існують у суспільстві й намагається відкрити нові аспекти реальності, є досить поширеним в українській літературі кінця XX століття. Лідія Стефановська наголошує, що постмодерний Блазень скеровує читача до нових горизонтів, допомагаючи відновити баланс у світі, де посттоталітарна особа може кинути виклик існуючим цінностям і повернути собі свободу висловлювання [Лідія Стефановська]. Відтак, іронія грає важливу роль у формуванні особистісного погляду на життя та свободи мислення в умовах пострадянського суспільства. Вона апелює не до ідеології, а до її сприйняття суспільством, здійснюючи деконструкцію старих ідеологічних міфів.

В українській кінокомедії архетип блазня також має численні застосування. Зокрема, в комедійному серіалі «Слуга народу» ми бачимо художнє втілення такого культурологічного аспекту архетипу блазня як діалектика блазня та короля. Критик антинародної політики верхів (шкільний вчитель історії) випадково стає публічним критиком суспільних негараздів і силою обставин з блазня перетворюється на короля (президента).

Проте в комедіях осмислюються також небезпеки такої позиції. Зокрема героїня серіалу «Папик» Єлизавета саме через свою правдиву критику стосунків, що панують у шоу-бізнесі, коли шлях до сцени йде через постіль, спочатку здобула коротку популярність зі своєю блазнівською піснею, а потім втратила можливість виступати на сцені взагалі. Колеги з шоу-бізнесу тримаються від не подалі і не запрошують її працювати в їхніх програмах, бо вона «винесла сміття з хати».

Більш поширеним в українські кінокомедії є архетип ловкача (хитруна, брехуна та бешкетника). При чому автори комедійного серіалу «Одного разу під Полтавою» розробили своєрідну класифікацію ловкачів, демонструючи амбівалентність семантики цього архетипу. Наразі ми бачимо псевдо-ловкачів

(Юрчика та Вітю) та дійсного ловкача – діда Петра. Справжній ловкач визначається успішністю його справ (успіх може бути тимчасовий, постійний чи фінальний – по відношенню до сюжету). Псевдо-ловкачі є ловкачами лише за методами, але вони не досягають бажаного результату. Куми-бешкетуни Юрчик та Вітя ніяк не можуть вибратися з бідності навіть завдяки своїм хитрощам і витівкам, ігнорування деяких правових та моральних норм. Значною мірою це відбувається через їхні лінощі, абстрактну мрійливість, відірваність від життя та небажання працювати. Та є ще один фактор. Цьому дуєту псеудо-ловкачів протистоїть більш досвідчений, справжній хитрун – дід Петро. Діду завжди вдається обманути кумів і «нагріти на них руки». Що ж до їхніх спроб затягнути діда в тенета своїх операцій, то вони ніколи не приносять успіху. Дід Петро систематично позбавляє кумів самовпевненості та пихи, проте куми-оптимісти не опускають руки і знову починають сподіватися на успіх в реалізації своїх мрій про великі гроші. Тобто фактично куми наразі ближче до *архетипу дурня* – дуже поширеного в сучасних українських кінокомедіях.

Проте класичним дурнем в серіалі виступає дільничний. Основними рисами дурня наразі є його наївність, неадекватність та незграбність. Він час від часу щось планує, але йому нічого не вдається. Більш того він постійно потрапляє в якісь халепи. Цей поліцейський демонструє себе дурнем у двох типових ситуаціях: у професійній сфері, де він не здатний послідовно розслідувати правопорушення, та в області амурних справ. Дільничний закоханий у продавщицю Віру, але ніяк не може зробити їй пропозицію, не дивлячись на те, щ вона дуже цього бажає.

Класичним дурнем також є образ Віталіка з комедійного серіалу «Віталька». Майже такими ж дурнями постають молоді одесити з серіалу «Одного разу під Одесою», які всі закохуються в одну дівчину і намагаються у цьому амурному змаганні перемогти.

Також в українських кінокомедіях використовуються такі сміхові архетипи як архетип тещи, сексуальної молодички, заздрісної сусідки/ сусіда.

Дуже поширеними є архетипи брехливого політика та олігарха-злочинця (в добу пізнього середньовіччя та ренесансу це місце в системі архетипів належало образу ченця, який видавав себе за святошу, а насправді любив випити, поїсти та погуляти).

Дуже важливі методологічні інструменти для створення та розуміння української кінокомедії дає робота «Сміх» Анрі Бергсона.

Природним середовищем сміху А. Бергсон вважає байдужість [7]. Тобто співчуття, переживання та сміх є несумісними почуттями. Якщо людина сприймає певну реальність як небайдужу собі, вона не буде з неї сміятися. І навпаки, якщо певні сенс нав'язуються людям і сприймається як чужий та абстрактний, то сміх, скерований кінокомедією, є природною реакцією на нав'язливу семантику, що сприймається як чужорідна. Відповідно, те покоління, для якого реалії радянського життя стали чужими, байдужими, сміється над критикою певних явищ радянської доби. А старе покоління не сприймає цінності нового: секс замість любові, легкі гроші, пластичні операції, культурне невігластво, проте високий рівень обізнаності щодо інформаційних технологій. Примусити сміятися разом два покоління можна, якщо здійснити рефлексію щодо старих і нових цінностей одноразово, що зробили автори серіалу «Папик».

Сміх за Бергсоном є покаранням за статичність дискурсу, за його невідповідність духу часу, за абстрактну мрійливість, відірвану від реальності [7]. Тобто сміх активізує творчу думку людини, пошук нових сенсів і форм.

Філософ наполягає на тому, що саме колективний перегляд того чи іншого артефакту сміхової культури (комедія або кінокомедія) дає найбільш виразний ефект, яким є вибухи сміху [7].

Сама природа кінокомедії довгий час передбачала відповідний колективний перегляд у великому кінотеатрі. Розвиток інформаційних технологій, а потім епідемія ковіду поклали край колективному сприйняттю кінокомедій. Максимально колективний ефект наразі може бути забезпечений сімейним дозволенням.

Якщо цей фактор сприйняття перестає працювати, це означає, що треба посилювати інтелектуальну складову комедії, використовуючи іронію, деконструкції та інші постмодерні практики створення ефекту комічного, розрахованого на окремого глядача.

Постмодерністська іронія, на відміну від модерністської, не пропонує відстороненої, об'єктної оцінки, що було характерним для модернізму. У постмодерністському тексті іронія реалізується як текстова функція, що руйнує традиційну ієрархію значень і дозволяє взаємодіяти різним рівням тексту та інтертекстуальних зв'язків.

Річард Рорті у своїй праці «Випадковість, іронія і солідарність» підкреслює суб'єктивність істини іронічного суб'єкту, яка змінюється в залежності від словника, яким він користується. Метафізична істина, за його словами, є загальною для всіх і підтримується єдиним кінцевим словником, тоді як іронічний суб'єкт постійно заново визначає себе та свої переконання, користуючись різними словниками.

Іронія вважається способом акцентування відмінностей та відходу від норм [37, с. 68]. Постмодерністська іронія є багатогранним явищем, що проявляється через дискурсивні практики, ситуативність і особистісну інтерпретацію тексту, надаючи простір для створення множинних смислів.

Світоглядний плюралізм, який виникає як результат іронічної свідомості, акцентує на багатоманітності перспектив, але водночас визнає, що деякі точки зору можуть мати перевагу. Він передбачає й пізнавальний плюралізм, оскільки не існує універсального суб'єкта пізнання, здатного гарантувати об'єктивність істини.

Іронія утворює смислові зв'язки з такими термінами, як пародія, сатира, сарказм, метафора та гумор, але має свої відмінні риси. З. Мітосек наголошує на особливостях іронії, наприклад, її протистояння з брехнею, де остання позбавляє можливості подвійного трактування змісту [24, с. 9]. Існують також такі форми іронії, як антиіронія (коли через насмішки автор відкидає звинувачення) і "іронія іронії" (коли іронія стає темою обговорення або

використовується без врахування власної природи). Агнешка Дода підкреслює важливість повторення в іронії. Вона зауважує, що іронія діє лише тоді, коли не стає самоціллю, бо її надмірне повторення вбиває ефект. Однак, у деяких випадках відсутність чітких сигналів іронії у тексті може зробити повторення ознакою іронічної мови. Важливо також, що іронія, за її твердженням, є функцією нарації, а не дискурсу, і дозволяє суб'єкту відсторонитися від своїх слів.

Мацей Новак розглядає іронію як недослівний код і стверджує, що іронія не тільки описує об'єкт, але й демаскує самого суб'єкта, показуючи його справжню природу. Іронія створює можливість одночасного існування кількох перспектив, жодна з яких не є абсолютною правдою.

У творах нової генерації українських авторів, де переважають іронія, сарказм та чорний гумор, відбувається не лише продовження традицій, але й повернення до літературної норми [12, с. 11]. Можливо, в цьому напрямку рушить і українська комедія в наступний період її розвитку.

Висновки до I розділу

Методологія вивчення сміхових практик української кінокомедії початку XXI ст. має включати дослідницькі практики, які можна застосовувати на всіх рівнях, починаючи з фізіологічного розуміння сміху.

В межах сучасного філософського дискурсу всі теорії сміху постають як такі, що взаємно доповнюють загальну картину цього динамічного та гетерогенного явища. Саме тому вивчення української кінокомедії початку XXI ст. буде тим більш глибокими та багато аспектним, чим більше ми використовуємо методологічних інструментів як призм бачення цієї культурної форми сміху.

Зокрема в роботі проаналізовано приклади демокритівського сміху в його новітньому варіанті, який хибним цінностям багатства і влади протиставляє дійсні блага любові, віри, надії, сімейних цінностей, вірності,

взаємодопомоги. Сміхові практики софістики з відповідною підміною понять достатньо широко присутні в українських кінокомедіях ХХ-ХХІ ст. Критикуючи сучасний політичний дискурс комедіографи демонструють аргументацію своїх політичних опонентів саме як софістичну, тобто таку, що є вигідною лише для них особисто, а не для українського суспільства в цілому. Поняття комічного катарсису є також дуже важливим для аналізу української кінокомедії ХХІ ст., гострота сюжету якої підводить глядача до сміхового очищення.

В українські кінокомедії широко використовуються ренесансні карнавальні практики з кардинальними змінами соціальних ролей.

Найбільш фундаментальним і позитивним є вплив на сучасну українську комедію теорії гумору Г.В.Ф. Гегеля, який виокремлював два різновиди гумору – суб'єктивного й об'єктивного в контексті власного діалектичного вчення. Зокрема у комедійному серіалі «Папик» (2019 р.) можна дослідити етапи динаміки як взаємодії семантично протилежних головних персонажів, що формує діалектичний характер розвитку сюжету.

Українська комедія, на нашу думку, здійснює антифродівський переворот, тобто від семантики сексуальних стосунків переходить в процесі розвитку образів героїв до глибоких почуттів вірності, дружби, любові.

На нашу думку, дуже перспективним є осмислення концепту архетипу К.Г. Юнга у площині кіно-комедійних практик. Зокрема поза втілення архетипу трікстеру дуже важко уявити собі сміхову культуру, в якій вагоме місце посідає пародія та пародіювання, образи дурня чи блазня. В українських кінокомедіях також використовуються такі сміхові архетипи як архетип тещи, сексуальної молодички, заздрісної сусідки/ сусіда. Дуже поширеними є архетипи брехливого політика та олігарха-злочинця.

В цілому, можна зробити висновок, що українська кінокомедія початку ХХІ ст. використовувала методологічний арсенал дослідження сміху до постмодерної доби. Нові, постмодерні дискурси, на нашу думку, – це майбутнє української кінокомедії.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА КІНОКОМЕДІЯ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ, ІСТОРІЯ, ЖАНРИ

2.1. Політичні та економічні фактори розвитку української кінокомедії

Українська кінокомедія значно збагачена запозиченнями, що додають їй унікального колориту та привабливості. Упродовж розвитку жанру, починаючи ще з радянських часів, українські кінематографісти активно запозичували елементи з західних та європейських комедій, адаптуючи їх до місцевих реалій. Одним із найпомітніших запозичень є стилістика абсурдного гумору, характерна для французьких та італійських комедій. Цей стиль добре поєднується з елементами українського фольклору та сатири, що дозволяє створити автентичні, але зрозумілі міжнародній аудиторії сюжети.

Також відчувається вплив американської кінокомедії: швидкий темп розгортання подій, іронічні діалоги, а інколи й використання кліше, які спеціально подаються у пародійному вигляді. Наприклад, у багатьох сучасних українських фільмах з'являються пародії на типові образи Голлівуду, що робить їх близькими як для місцевої, так і для закордонної аудиторії.

Запозичення також стосується візуальних та технічних прийомів: використання яскравих кольорових акцентів, динамічного монтажу та гротескних сцен, які надають українській комедії характерного стилю. Деякі елементи чорного гумору та соціальної сатири, що є типовими для британських комедій, також знаходять своє відображення, особливо в картинах, які висміюють українську бюрократію або соціальні проблеми.

Варто зазначити, що українська кінокомедія не лише запозичає, але й вдало інтегрує традиційні національні теми — сімейні цінності, сільський побут, культурні стереотипи, що додає фільмам особливого шарму та оригінальності. Тому українська кінокомедія — це не просто калька з іноземних зразків, а унікальне поєднання різних культурних впливів та українського самобутнього гумору.

Кінематограф є одним із ключових засобів масової комунікації, що має значний вплив на формування світогляду сучасної людини. Як засіб впливу на масову свідомість, кіно не поступається іншим медіа, оскільки художні фільми дивляться різні соціальні групи, незалежно від віку та статусу. Часто кінофільми стають предметом широкого обговорення у суспільстві, включно з політичним дискурсом [34, с. 185]. Проте, порівняно з телебаченням, пресою та інтернетом, кінематограф рідко розглядається як потужний інструмент формування політичної свідомості, що є певною мірою недооціненим і в публічній, і в науковій сфері.

Період підліткового розвитку є ключовим для формування політичної свідомості, і саме на цьому етапі засоби масової інформації (ЗМІ) набувають особливої ваги як джерело інформації та поведінкових зразків. У цей час зростає авторитет ЗМІ, які починають відігравати важливішу роль у соціалізації порівняно з сім'єю чи школою, вплив яких знижується на тлі підліткової переоцінки цінностей. Особливо варто звернути увагу на те, що художнє кіно стає одним із головних джерел формування поведінкових моделей.

Художній кінематограф, який можна визначити як твір, заснований на сюжеті, що розроблений у сценарії та втілений режисером через акторську гру, операторську роботу й інші види мистецтв, завжди відображає соціальні та історичні умови, в яких створюється. З огляду на те, що політика є невід'ємною частиною суспільного життя, будь-який фільм можна вважати своєрідним політичним документом, який фіксує актуальні політичні та ідеологічні процеси. Такі фільми можуть передавати політичні послання, незалежно від того, чи є це свідомою метою режисера або продюсера, чи це відбувається неявно. На відміну від новинних програм, політичних ток-шоу або газетних статей, де політичний контекст очевидний, у художньому кіно політичний зміст часто залишається прихованим, що робить його вплив особливо значущим, оскільки глядач не завжди усвідомлює, що піддається політичній інтерпретації подій.

Щоб зрозуміти вплив кінематографу на формування масової політичної свідомості, важливо звернутися до його витоків. Кінематограф виник наприкінці XIX століття, в період становлення епохи модерну. Його поява відзначила значні соціальні зміни, зокрема, масифікацію суспільства. У цей час люди все частіше переселялися до великих промислових міст, що призвело до втрати традиційних способів комунікації, які раніше були основними засобами передачі досвіду й формування світогляду. Цей процес відбувався через безпосереднє спілкування між людьми та передавання культурного досвіду з покоління в покоління [54, с. 205].

В умовах міського життя епохи модерну цей механізм поступово почав згасати, натомість на сцену вийшли нові комунікаційні посередники — засоби масової інформації, такі як радіо, преса, а пізніше й кіно, телебачення та інтернет. У назві цих засобів відображена їх сутність: вони здійснюють масове, опосередковане інформування на відміну від традиційної індивідуальної передачі знань і досвіду. Реципієнт інформації може отримувати знання про події, явища й процеси, з якими він сам особисто ніколи не стикався.

Отже, з періоду модерну варто говорити не стільки про реальний світ, у якому живе людина, скільки про «образ світу», який здебільшого формується завдяки засобам масової інформації. Навіть у сучасному міжособистісному спілкуванні відчувається вплив ЗМІ, оскільки люди часто несвідомо виступають ретрансляторами тієї інформації та досвіду, які вони отримали через медіа.

Політичні та економічні фактори значною мірою впливають на розвиток кінокомедії, оскільки цей жанр завжди тісно пов'язаний із суспільними процесами та відображає настрій епохи. Політичні чинники відіграють важливу роль у визначенні змісту та форм кінокомедій, особливо в умовах авторитарних режимів, коли цензура стає ключовим інструментом контролю над інформацією. У багатьох країнах комедія використовувалася як засіб пропаганди чи сатири. Наприклад, у радянському кінематографі комедії нерідко були спрямовані на підтримку державної ідеології, проте навіть в

умовах цензури творці кінокомедій знаходили способи виражати критику через сатиричні або приховані елементи. У демократичних суспільствах комедії мали більшу свободу у висвітленні політичних питань, використовуючи гумор для критики уряду або суспільних проблем.

Політичні кризи та війни також мали вплив на розвиток кінокомедії. Під час світових воєн і економічних спадів, таких як Велика депресія, кінокомедії виконували функцію втечі від реальності, пропонуючи глядачам легкі та позитивні сюжети, які дозволяли забути про важкі соціальні та економічні обставини. Особливо це стосується американських "швидких" комедій (screwball comedies), які стали популярними в 1930-х роках і давали людям можливість хоча б на деякий час відволіктися від фінансових проблем [63, с. 179]. Після Другої світової війни в Європі, зокрема в Італії, з'явилися комедії, які використовували чорний гумор для осмислення травматичного досвіду війни і повоєнного відновлення, критикуючи політичну корупцію і бюрократію

Недооцінка впливу кінематографу на політичну свідомість може створити ризик неконтрольованого формування у масовій свідомості політичних ідей та міфів, які можуть мати непередбачувані наслідки. Водночас, грамотне використання кінематографу як механізму політичного впливу здатне сприяти політичній консолідації суспільства, формуванню конструктивної громадянської позиції та активній участі громадян у демократичних процесах. Незважаючи на значущість цієї тематики, вона залишається недостатньо вивченою в науковій літературі. Здебільшого її розглядають у контексті досліджень соціологів та соціальних психологів, які аналізують вплив медіа на масову свідомість. Вагомий внесок у вивчення цієї проблематики зробили такі науковці, як С. Кара-Мурза зі своєю працею „Маніпуляція свідомістю”, Г. Шиллер з роботою „Маніпулятори свідомістю” та І. Задорін із дослідженням „ЗМІ і масова політична свідомість”. У цьому ж напрямі працювали такі мислителі, як Ролан Барт та Жан Бодрійяр.

Кінознавці також активно досліджують зв'язок кіно з політикою. Серед головних тем їхніх досліджень – політична ангажованість кінематографу, вплив поточних політичних тенденцій на зміст кіно, формування політичних міфів та стереотипів через кіномистецтво. До представників цієї наукової течії належать Р. Арнхейм, Г. Прожико, О. Федоров та С. Безклубенко, які аналізували різні аспекти впливу кіно на політичну свідомість. Тож кінематограф варто розглядати як важливий інструмент політичного впливу, який, у разі його належного використання, може сприяти демократизації суспільства та формуванню активної громадянської позиції.

Політична свідомість людини формується поетапно, і кожен з цих етапів має свою специфіку. В контексті нашого дослідження особливо важливо звернути увагу на те, що засоби масової інформації, зокрема кіно, відіграють різну роль на різних стадіях соціалізації. Крім того, саме формування політичної свідомості відбувається нерівномірно протягом усього життя людини. Найбільш інтенсивний період формування політичних уявлень припадає на підлітковий вік, коли людина починає усвідомлювати політичну систему та своє місце в ній [26, с. 316].

Цікавим є питання співвідношення двох процесів: інтенсивного формування політичних уявлень і впливу засобів масової інформації (включаючи кінематограф) на свідомість індивіда. Дж. Адельсон, американський політичний психолог, зазначає, що найактивніша фаза розвитку політичних поглядів у людини відбувається у віці 11-15 років. У цьому віці дитина має досить розрізнені та несистематизовані уявлення про політичний світ, часто пов'язані з конкретними особами. Наприклад, для одинадцятирічної дитини президент – це не абстрактна посада, а конкретна особа, яка виконує певні функції. Аналогічно, поняття закону в її уявленні асоціюється з конкретними органами влади, такими як поліція чи суд, а не з правовими нормами загалом.

У західних демократичних країнах політичний вплив на кінокомедію мав інший характер. У США під час холодної війни комедійний жанр

використовували для поширення проамериканських цінностей, часто висміюючи радянську систему або соціалізм у комедіях, що демонстрували переваги капіталізму та американського способу життя. При цьому кінокомедії могли стати майданчиком для критики влади та суспільства, особливо в періоди соціальної нестабільності. Прикладом цього є розвиток сатиричних комедій у 1960-х роках, таких як «Доктор Стрейнджлав» Стенлі Кубрика, що висміювала страхи перед ядерною війною та параноїдальні аспекти холодної війни.

Економічні фактори також грають визначальну роль у становленні кінокомедії. В умовах економічних криз чи рецесії кінокомедії, як правило, набирають популярності, оскільки люди шукають способи втечі від реальності через розваги та гумор. Важливим прикладом є Велика депресія в США у 1930-х роках, коли Голлівуд випустив цілу низку легких, оптимістичних комедій, які допомагали аудиторії відволіктися від економічних труднощів. Класичні фільми Чарлі Чапліна або братів Маркс часто зображали соціальну несправедливість та боротьбу з економічними негараздами, використовуючи сатиру та фізичний гумор.

Крім того, розвиток кінокомедії залежить від технологічних змін у кіновиробництві, які також підпорядковуються економічним факторам. Впровадження нових технологій, таких як кольорове кіно, звук та спецефекти, сприяло появі нових піджанрів комедії, зокрема фантастичних та музичних комедій [51, с. 240]. Економічна глобалізація кіноринку в кінці 20-го століття також призвела до зростання впливу міжнародних глядачів на кіновиробництво. Це змусило кінокомедії стати універсальнішими, щоб бути зрозумілими на різних ринках. Наприклад, у сучасних блокбастерах гумор часто є більш нейтральним і менше залежить від локальних культурних кодів, щоб привабити аудиторію по всьому світу.

Крім впливу міжнародних ринків, фінансова підтримка кіновиробництва має значення. Комедії, як і будь-який інший жанр, залежать від доступних бюджетів, і тому економічні інвестиції в кіноіндустрію часто визначають

обсяг та масштаб фільму. У періоди фінансового підйому студії готові ризикувати й вкладати більше в комедійні проєкти з великими зірками та складними сюжетами. Водночас в умовах економічної нестабільності або обмеженого фінансування кінокомедії можуть ставати більш скромними за бюджетом і вдаватися до простіших сюжетів та менше відомих акторів.

Таким чином, політичні та економічні фактори впливають на кінокомедію на багатьох рівнях: від тематики й стилю фільмів до їхніх бюджетів та технологічних можливостей. Це робить кінокомедію не просто розважальним жанром, але й своєрідним дзеркалом, у якому відображаються суспільні, політичні й економічні процеси кожної конкретної епохи.

Крім політичних та економічних впливів, варто звернути увагу на соціокультурні фактори, які також відіграють важливу роль у розвитку кінокомедії. Соціальні зміни, зокрема в питаннях гендеру, раси, класу та сексуальної орієнтації, неодноразово ставали темою кінокомедій. Гумор на основі цих тем еволюціонував відповідно до суспільних настроїв. Наприклад, у 1950-60-х роках в американських комедіях часто висміювали традиційні гендерні ролі й сексуальні стереотипи, як у фільмах "Деякі люблять гаряче" або "Римські канікули". Проте з розвитком феміністичного руху та підвищенням соціальної свідомості щодо прав жінок у кінокомедіях почали з'являтися нові типи героїнь, які ламали традиційні уявлення про гендерні ролі.

Аналогічно, расові питання також змінювали напрямок комедійного жанру. Якщо в ранніх комедіях часто використовували расові стереотипи, то вже у 1980-90-х роках відбувся перехід до більш інклюзивних і соціально чутливих сюжетів. Наприклад, фільми з участю Едді Мерфі або Вілла Сміта демонстрували, як зміни в расових відносинах у суспільстві знаходили відображення у фільмах. У сучасних комедіях ці теми продовжують грати важливу роль, але зараз підходи стають ще більш багатограними та глибокими, часто поєднуючи гумор з соціальною критикою.

Українська кінокомедія початку XXI століття є віддзеркаленням культурних і соціальних змін, що відбулися в Україні після здобуття

незалежності. Вона відображає як традиційні для України гумористичні мотиви, так і сучасні виклики, демонструючи важливу еволюцію жанру від простої розваги до глибшого, часто соціально ангажованого мистецтва. Кінокомедії цього періоду спрямовані на те, щоб показати українському глядачеві знайомі, іноді болючі реалії, подані в легкій, комедійній формі. Першочерговим завданням цих фільмів залишається розважати, але поступово акценти зміщуються на рефлексію над українською ментальністю, цінностями і проблемами.

З кінця 90-х і на початку 2000-х років українська комедія переживала певні труднощі через брак фінансування і слабку кіноіндустрію, проте ця ситуація почала змінюватися з появою нових продюсерських компаній і підтримки кіновиробництва. Одними з перших успішних прикладів стали фільми, які експлуатували знайомі стереотипи про українське життя. Наприклад, «Штольня» (2006) та інші ранні комедії використовували сюжетні ходи, типові для західних комедійних хоррорів, і хоча вони не отримали широкого міжнародного визнання, стали своєрідними культовими фільмами для українського глядача.

Після 2010 року ситуація різко змінилася, коли українське кіно отримало більш стійку підтримку з боку держави та приватних інвесторів. У цей час з'являються комедії, що вже можуть конкурувати з західними за рівнем якості. Одним із переломних моментів стало створення популярного фільму «Скажене весілля» (2018), який відкрив нову сторінку в українській комедії. Стрічка поєднала елементи комедії ситуацій з культурними відмінностями, використовуючи гротеск і сатиру, і при цьому залишилася легкою та зрозумілою для широкої аудиторії. Такі комедії, як «Скажене весілля», впроваджують актуальні теми — міжкультурні відносини, соціальні стереотипи та побутові проблеми, що робить їх близькими для українського суспільства.

Ще один напрямок, який набуває популярності, — комедії про «нових українців» та «нове життя». Вони зосереджуються на темах розриву між

багатими й бідними, пристосування до сучасного суспільства, а також впливу західних цінностей. У цьому контексті важливими стали фільми, що висміюють бюрократію, корупцію, політичну нестабільність. Наприклад, стрічки на кшталт «Герой мого часу» (2018) піднімають питання самоідентифікації та викликів сучасного міського життя. Такі фільми підходять не лише як легка розвага, а й як своєрідне дзеркало для українського суспільства.

Також у 2010-х зростає популярність серіальних кінокомедій, які демонструються не тільки на телебаченні, а й у кінотеатрах і потокових сервісах. Це фільми та серіали, орієнтовані на молоду аудиторію, які використовують сучасні технології, стиль швидкого монтажу та актуальний сленг. Вони також висвітлюють проблеми, з якими стикаються українці, такі як труднощі міграції, пошук роботи за кордоном і культурні конфлікти між містом і селом.

Не менш важливою рисою української кінокомедії XXI століття стала її орієнтація на міжнародну аудиторію. У багатьох сучасних фільмах з'являються англомовні персонажі, міжнародні сюжети або пародії на західні стандарти, що робить їх цікавими для глядачів за межами України. Наприклад, картини, які показують специфіку українського колориту, такі як «Мої думки тихі» (2019), стають популярними й отримують схвальні відгуки на міжнародних кінофестивалях. Це свідчить про те, що українська кінокомедія розвивається не тільки як внутрішній продукт, але й як частина світової культурної спільноти.

Таким чином, українська кінокомедія початку XXI століття демонструє унікальне поєднання національної автентичності та впливу світових трендів. Вона не боїться висвітлювати складні теми, при цьому зберігаючи оптимізм і гумор, характерний для українського народу. Це робить її важливим культурним феноменом, здатним задовольнити різні аудиторії та формувати позитивний імідж України в сучасному світі.

Ще один аспект, що заслуговує на увагу, — це вплив глобалізації на жанр кінокомедії. Культура, яка все більше взаємопов'язана завдяки медіа та інтернету, створює нові виклики і можливості для кінокомедії. Багато сучасних комедій пристосовані до того, щоб бути зрозумілими і прийнятними для міжнародної аудиторії, що призводить до появи універсального, іноді навіть «нейтрального» гумору, який може бути менш специфічним для конкретної нації або культури. У таких умовах міжнародні співпраці у виробництві кінокомедій стають все більш частими. Фільми, створені спільно декількома країнами, прагнуть залучати аудиторію з різних куточків світу.

Економічні кризи та економічні бум також сприяють розвитку піджанрів у кінокомедії. Наприклад, у періоди економічних труднощів або соціальних криз набувають популярності чорні комедії, які використовують сарказм та іронію для висміювання важких тем, таких як соціальна нерівність, корупція, або навіть самі економічні негаразди. Суспільна фрустрація у важкі часи знаходить вихід через цей тип гумору, де в центрі уваги є абсурдність або несправедливість життя [50, с. 284].

Таким чином, кінокомедія — це не лише спосіб розваги, але й засіб соціального відображення та реагування на ключові політичні, економічні, культурні і соціальні виклики. Вона дає змогу суспільству не лише розслабитися й посміятися, але й замислитися над складними питаннями сучасності, використовуючи гумор як спосіб критики та самопізнання.

2.2 Еволюція кінокомедії в Україні: історичний огляд

Комічне є категорією, що характеризує естетичне сприйняття світу, яке проявляється через сміх, не супроводжуваний співчуттям, страхом або пригніченістю. У комічній ситуації людина вловлює невідповідність між недосконалим змістом явища і його формою, яка намагається виглядати значущою, а також між високими цілями та недостойними засобами їх досягнення.

Дослідники комічного, такі як Арістотель, Гоббс, Гегель, Чернишевський, Бергсон, Боров і Мінчин, виділили кілька об'єктивних і суб'єктивних чинників, що сприяють виникненню комічного сприйняття (додаток Є) .

По-перше, комічне пов'язане лише з гуманітарною сферою та соціальними явищами, тоді як неживі предмети можуть лише опосередковано стосуватися комічного сприйняття людиною суспільства.

По-друге, особа, яка сприймає комічне, має відчувати свою перевагу над об'єктом висміювання та бути в безпеці, оскільки страх за своє життя зазвичай унеможлиблює сприйняття комічності.

По-третє, несподівана невідповідність між очікуваним і реальним у взаємодії з суспільством викликає емоційну напругу та підтримує увагу учасників комічної ситуації, де інтрига та перипетії відіграють важливу роль.

По-четверте, будь-яка недоцільність, абсурдність або відхилення від норми можуть породжувати нові аспекти комічного.

По-п'яте, все, що є неживим, механічним чи шаблонним, що намагається видатися живим і органічним, викликає відчуття комічності [10, с. 18].

Давня комедія остаточно сформувалася як жанр в Аттиці, зокрема в Афінах, у 480-х роках до нашої ери. Хоча точні дані про її походження невідомі, дослідники відзначають, що комедія та трагедія, хоч і є діаметрально протилежними явищами — перша весела, а друга похмура — походять з одного джерела, а саме з Діонісійських свят. Релігієзнавці пояснюють цей

парадокс характером самих Діонісіїв, які відзначалися шануванням бога, що вмирав і відроджувався. Еллінське населення вважало, що коли Діоніс покидав Грецію, наставав голод, і земля переставала давати плоди, що створювало настрій печалі, який відображала трагедія. Однак, коли бог повертався, настала весна, і ця радість виражалася у веселих комедіях.

Давньогрецька комедія (грец. Αρχαία κωμῳδία) — це драматичний жанр, що висміює людські вади у гостросатиричній та дотепній формі. Слово "комедія" походить від двох коренів: «kommos» — «гурт людей, які святкують на підпитку», і «ode» — «пісня». Еллінці, що сумували під час першої частини свят, під час другої, веселішої частини, активно раділи, співали, жартували й вживали вино, що символізувало дар Діоніса — бога виноробства. У такому стані вони дозволяли собі жартувати, іноді навіть недоречно. Це стало основою для формування сприйняття трагедії як «високого» жанру і комедії як "низького" [33, с. 320].

Фалічні пісні також стали джерелом для комедії. Вони виконувалися під час весняних свят на честь родючості і мали схожу тональність на комосу. Під час цих свят процесії селян, які вже наситилися дарами Діоніса, несли кошики з плодами і великі зображення символів родючості, зокрема фали, що символізували життєву силу природи. Учасники цих процесій часто малювали обличчя виноградним суслом, вдягали шкури тварин і, імітуючи їх, вітали прихід весни під спів розгульних, іноді непристойних пісень.

Процесії були галасливими і спонтанними. Люди, вдягнені у костюми, йшли полями, заходили в села, де їх зустрічали святкуючі, які також приєднувалися до них. У ході таких процесій часто розігрувалися прості сценки, і якщо зустрічалася інша процесія, відбувалися жартівливі суперечки. Серед веселих вигуків іронічні або сатиричні зауваження могли звучати на адресу присутніх. Фалофори — «носії зображення фалів» — мали право вигукувати образи або жартувати з глядачами.

Ще одним джерелом комедії були "викривальні куплети", які виконували бідні мешканці сіл і полісів, щоб викрити тих, хто їх образив, часто

зміненим голосом, щоб уникнути помсти. Ці виконавці могли мати неабиякий талант і часто їхні пісні справляли враження на слухачів. З часом уряд Греції почав підтримувати таких людей у створенні комедій, оскільки драма вважалася важливим інструментом виховання суспільства.

Арістотель визначав комедію як «наслідування поганим людям, але не в усіх їхніх вадах, а лише в смішному вигляді». Найбільшого розвитку давньогрецька комедія досягла в Афінах, внаслідок чого її часто називають аттичною.

Комічне є однією з форм людської свободи. Це спосіб уникнення серйозності, яка притаманна повсякденній свідомості, схильній підносити дріб'язкові цінності до рівня вищих, надаючи їм глобального значення. Ф. Ніцше влучно визначив комічне як «художнє звільнення від огиди, що викликане безглуздістю».

Отже, основними формами комічного, що виникли в історичному досвіді людства у відповідь на негативні явища, є сарказм, сатира, іронія, гумор та жарт. Вони становлять градацію здатності сміхової реакції на негативні явища.

Кінокомедія — це жанр кінематографу, що ґрунтується на зображенні комічних ситуацій і героїв, спрямованих на розважання аудиторії через гумор. Першим зразком такого жанру вважається короткометражний фільм «Политий поливальник» (1895) братів Люм'єр. Кінокоміки з самого початку стали улюбленцями публіки, використовуючи потужні засоби кіно для створення яскравих образів, трюків і сюжетів, які набагато перевершували можливості театральної сцени.

Комедійні фільми розділяють на кілька піджанрів: побутові, героїчні, соціальні та ексцентричні комедії [23, с. 246]. Окремо виділяються трагікомедії, що поєднують комічні та сумні елементи, а також музичні комедії. Комедії можуть мати гумористичний або сатиричний характер: гумор є доброзичливим, тоді як сатира — це гостра критика соціальних або моральних аспектів життя. Ранні комічні фільми часто представляли собою

серію швидких пригод з яскравими персонажами, відомими як «маски», які діяли за своєю особливою, неординарною логікою, відмінною від звичайної людської поведінки.

У ранній комедії значну роль відігравали різноманітні трюки, які мали на меті викликати сміх і органічно вписувалися в сюжет. Одним із найвідоміших коміків цього періоду був француз Макс Ліндер, який до 1914 року зняв близько 500 фільмів, що мали однакового героя, що прагне задоволення і кохання. Його творчість відзначалася відчуттям ритму та вмінням ефективно використовувати крупні плани та деталі.

Чарлі Чаплін, американський комік і режисер, також став видатною постаттю в історії комедії. Його фільми, такі як «Малюк» (1921) і «Нові часи» (1936), ілюстрували суперечності між комічним персонажем і драматичними ситуаціями. Чаплін вмів поєднувати смішні моменти з глибокими емоціями, підкреслюючи контрасти між мрією і реальністю [19, с. 240].

У 1930-х роках значного розвитку набула чехословацька комедія, зокрема через екранізацію роману «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека. Італійська комедія також стала популярною, особливо завдяки коміку Тото, який з'явився у більш ніж ста фільмах. Його стиль часто відображав протест проти фашистських ідей.

У повоєнний період італійські комедії почали висвітлювати сцени з народного життя, тоді як французьке кіно отримало популярність завдяки таким акторам, як Фернандель і Луї де Фюнес, які спеціалізувалися на побутових комедіях. Іспанське кіно також залишило помітний слід, зокрема фільмом «Ласкаво просимо, містер Маршалл!» (1952), який критично висвітлював франкістську політику.

У СРСР за часів тоталітаризму сатиричні твори не отримували підтримки, проте комедії, які показували нібито щасливе життя трудящих, активно заохочували. Фільми, як-от «Веселі хлоп'ята» (1934) та «Волга-Волга» (1938) режисера Григорія Александрова, мали на меті відвернути увагу суспільства від жахів реальності, зокрема голодомору та репресій. Ці фільми

були натхненні американською масовою культурою та комедійно-музичними шоу.

З другої половини 1950-х років радянська влада почала заохочувати створення викривальних комедій, в яких часто висміювали бюрократів низького рангу. Прикладами таких фільмів стали «Вірні друзі» (1954), «Карнавальна ніч» (1956) та «Гараж» (1979) режисера Ельдара Рязанова. У 1960-х роках у кіно знову почала з'являтися маска, яка стала символом певних соціальних або психологічних якостей персонажів.

В Україні кінематографічна сатира розвивалася у 1920-х роках, коли режисер Лесь Курбас започаткував новий підхід до сатири та гротеску. Серед його робіт були короткометражні фільми, такі як «Вендетта» та «Макдональд». Проте в 1930-х роках рівень комедій знизився через втручання партійних органів, а сатиричні комедії стали носити доносний характер.

Друге піднесення української комедії припадає на другу половину 1950-х – 70-ті роки, коли почали з'являтися екранізації творів українських класиків, а також різножанрові комедії. Режисер В. Іванов адаптував українську класику, створюючи фільми, як-от «Шельменко-денщик» (1957) та «За двома зайцями» (1961). Багато фільмів базувалися на сюжетах із сучасного життя, демонструючи комічні ситуації та характери.

Сатиричний жанр українського кіно знову почав активно розвиватися за часів режисера М. Рашеєва, який зняв пародійно-сатиричну стрічку «Королі і капуста» (1978) за романом О'Генрі. Також варто відзначити його музично-ліричну комедію про циркових артистів «Розсмішіть клоуна!» (1984) і музично-сатиричний кінофейлетон «Заячий заповідник» (1987). У 1973 році Л. Осика створив ліричну кінокартину «Дід лівого крайнього» з М. Яковченком у головній ролі [52, с. 368].

На початку 1990-х років в українському кіно з'явилися нові комедії, серед яких «Імітатор» (1990) О. Фіалка, «Посилка для Маргарет Тетчер» (1990) та «Вперед, за скарбами гетьмана!» (обидві – реж. В. Кастеллі), а також пародійний фільм «Зів'яла сакура в моєму саду...» (1993) режисера О. Чорного.

Проте останні два десятиліття характеризувалися занепадом кіновиробництва в Україні, що не сприяло появі нових комедій, за винятком кількох короткометражок, таких як «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (2004, реж. Т. Ткаченко) та «Проти сонця» (2004, реж. В. Васянович).

Серед відомих світових коміків можна згадати Бастера Кітона (США), Н. Віздома (Велика Британія), а також чехів Я. Веріха, Власту Буріана та І. Восковця. В Україні популярні коміки включають Б. Бенюка, Л. Бикова, Б. Брондукова, С. Іванова, Д. Капку, Н. Копержинську, М. Криницину, М. Пішванова та М. Яковченка.

2.3. Основні жанрові напрями української кінокомедії початку 21 століття

На початку ХХІ століття українська кінокомедія пережила значні зміни, пов'язані як з розвитком національного кінематографа, так і з соціальними та культурними трансформаціями в країні.

Соціальна комедія – це жанр кінематографа, що активно використовує елементи гумору для критики актуальних соціальних проблем та викликів. Вона дозволяє глядачеві з легкістю сприймати серйозні теми, які часто вимагають глибокого осмислення. Через комедійні ситуації та персонажів, соціальна комедія ставить під сумнів традиційні норми та стереотипи, зображуючи життєвий контекст з комічного боку. В Україні цей жанр набув популярності на початку ХХІ століття, ставши важливим засобом соціальної критики (додаток Ж).

Фільм «Гніздо горлиці» – це соціальна комедія, що торкається теми еміграції та пошуку кращого життя. У центрі сюжету знаходиться родина, яка вирішує залишити рідну країну в пошуках кращих можливостей. Фільм піднімає питання про соціальну справедливість, родинні цінності та виклики, з якими стикаються українці, що вирушають за кордон у пошуках щастя.

Використовуючи гумор, автори фільму показують як комічні, так і трагічні моменти в житті героїв, що змушує глядача замислитись над серйозними соціальними питаннями.

«8 пострілів» – це ще один приклад соціальної комедії, яка фокусується на конфліктах, що виникають у родині. Фільм порушує питання комунікації між поколіннями, зокрема стосунків між батьками і дітьми, а також актуальні соціальні теми, такі як любов, вірність та зрада. У сюжеті йдеться про те, як родина намагається подолати свої проблеми, зокрема через елементи комедії, що зображають щоденні ситуації, з якими стикаються люди [6, с. 254].

Соціальна комедія в Україні початку ХХІ століття стала важливим жанром, який не лише розважає, але й спонукає до роздумів про соціальні проблеми. Через гумор і комічні ситуації, цей жанр допомагає глядачам усвідомити складність сучасного життя, ставлячи під сумнів традиційні цінності та норми. Фільми, такі як «Гніздо горлиці» та «8 пострілів», демонструють, як соціальна комедія може бути потужним засобом соціальної критики, надаючи нові перспективи для розуміння суспільства.

Комедійні драми в українському кінематографі на початку ХХІ століття є важливим жанровим напрямом, що поєднує елементи комедії та драми. Цей жанр фокусується на емоційних переживаннях персонажів і відображає їхні складні внутрішні світи в контексті соціальних і особистих взаємодій.

У комедійних драмах гумор не лише служить для розважання, але й стає засобом дослідження складних тем. Жарти і смішні ситуації виникають з серйозних життєвих обставин, дозволяючи глядачам усвідомити глибину переживань героїв. Це робить фільми більш реалістичними і доступними, адже в житті часто змішуються сміх і сльози.

Цей жанр особливо акцентує увагу на емоціях і переживаннях персонажів. Глядачі можуть відчувати їхні радощі та смуток, оскільки комедійні драми показують, як труднощі і тріумфи формують особистість. Фільми часто зображують моменти самоусвідомлення, взаємодії з іншими людьми та внутрішні конфлікти, що робить їх глибшими. Комедійні драми зазвичай

піднімають актуальні соціальні питання, такі як родинні стосунки, соціальна нерівність, проблеми самоідентифікації та культурні конфлікти. Ці теми не лише розважальні, але й викликають дискусії, що стосуються реального життя глядачів.

У комедійних драмах персонажі часто є звичайними людьми з їхніми недоліками і проблемами. Вони можуть стикатися з труднощами, намагатися знайти своє місце у світі або ж намагатися вирішити складні особисті питання. Це створює ефект ідентифікації, адже глядачі можуть впізнати себе у цих персонажах.

Фільм «Мої думки тихі» є яскравим прикладом комедійної драми, в якій головний герой намагається знайти свій шлях у житті, стикаючись із численними труднощами. Комбінація комедійних ситуацій та серйозних тем, таких як батьківсько-синівські стосунки, соціальні очікування та особисті мрії, робить цей фільм багатограним і зрозумілим для широкої аудиторії.

Комедійні драми в українському кінематографі займають важливе місце, оскільки вони дозволяють глядачам не лише сміятися, але й задуматися над серйозними питаннями, що стосуються їхнього життя і суспільства в цілому. Цей жанр допомагає створювати глибокі, емоційно насичені оповідання, які вражають і залишають слід у серцях глядачів.

Пародія та сатира в українському кінематографі є жанрами, що активно досліджують і висміюють соціальні та політичні явища, використовуючи гумор, абсурд і іронію. Ці фільми не тільки розважають глядачів, але й ставлять під сумнів соціальні норми, стереотипи та владу [48, с. 180].

Гумор та абсурд у пародійних і сатиричних фільмах є основними інструментами, які створюють комічний ефект та дозволяють піднімати серйозні теми. Цей жанр використовує різноманітні прийоми, щоб зламати стереотипи та застарілі уявлення, спонукаючи глядачів до сміху й одночасно до роздумів.

В пародіях і сатирі часто використовуються перебільшення, щоб висвітлити певні характеристики персонажів чи ситуацій. Наприклад,

персонаж може бути представлений як надто ексцентричний або безглуздий, щоб підкреслити комічний ефект. Це дозволяє підкреслити абсурдність певних соціальних норм або поведінки, створюючи контраст між реальністю та гіперболізованим зображенням.

Гумор може проявлятися в іронічних коментарях або ситуаціях, де реальність спотворюється до нереальних масштабів. Іронічні зауваження персонажів, які виглядають серйозно, але вказують на очевидну абсурдність ситуації, створюють комічний ефект і водночас сприяють глибшому осмисленню соціальних питань.

Часто використовується гра слів, жартівливі фрази та словесні каламбури, які роблять діалоги персонажів веселими та запам'ятовуваними. Це допомагає створити легку атмосферу, в якій серйозні теми можуть бути порушені без надмірного напруження.

Пародійні та сатиричні фільми можуть включати ситуації, які виходять за межі звичайного досвіду, що підкреслює абсурдність реальних проблем. Наприклад, фільм може показувати персонажів у комічних, на перший погляд, неможливих ситуаціях, які відображають реальні соціальні проблеми (наприклад, надмірна бюрократія, політична корупція тощо).

Використання гротеску, де персонажі або ситуації представлені в карикатурному вигляді, допомагає створити комічний ефект. Гротеск може виявлятися в особистісних рисах персонажів, які перебільшені до абсурду, або в уявленнях про соціальні інститути, які змальовані в кумедному, але критичному світлі.

Сюрреалізм часто в таких фільмах використовуються елементи сюрреалізму, які порушують логіку реального життя. Це може проявлятися у формі неможливих подій або нестандартних рішень, які підкреслюють абсурдність ситуацій і сприяють комічному сприйняттю.

Використовуючи гумор та абсурд, пародійні та сатиричні фільми дозволяють піднімати складні питання про політичну корупцію, соціальну нерівність, культурні конфлікти і багато інших тем. Глядачі, сміючись над

абсурдними ситуаціями, можуть легше прийняти серйозність проблеми, яка порушується у фільмі [30, с. 278]. Це створює простір для критичного мислення, де сміх слугує не лише розвагою, а й способом осмислення соціальної реальності.

Гумор та абсурд у пародійних і сатиричних фільмах є потужними інструментами для розв'язання складних соціальних тем. Завдяки використанню перебільшення, іронії, гротеску та сюрреалізму, ці фільми вміло з'єднують розваги з критичним аналізом соціальних явищ. Вони не лише розважають глядачів, а й спонукають їх задуматися над серйозними проблемами, які можуть бути важкими для сприйняття у більш традиційному форматі.

Основною метою сатиричних комедій є критикування політичних, соціальних та культурних проблем. Фільми часто ставлять під сумнів владу, стереотипи та соціальні інститути, демонструючи їх абсурдність і несправедливість. Ця критика може бути як м'якою, так і гострою, залежно від намірів авторів. Пародії часто ілюструють стереотипи, які існують в суспільстві, щоб підкреслити їх недолік і викликати усмішку. Це може стосуватися як культурних особливостей, так і поведінки різних соціальних груп [18, с. 670]. Наприклад, фільми можуть іронізувати над певними типажамі або ролями, що існують у суспільстві.

Прикладами українських фільмів:

- «Свінгери»: Ця комедія висміює стереотипи та звичаї сучасного життя, фокусуючи увагу на темі стосунків і любовних пригод. Вона демонструє, як сучасні соціальні норми можуть бути парадоксальними і нелогічними, ставлячи під сумнів традиційні цінності.

- «В бункері»: Цей фільм подає сатиру на політичні реалії та відносини в суспільстві, використовуючи абсурдні ситуації для показу недоліків влади та суспільних установ. Тут також присутні елементи чорного гумору, які змушують глядачів задуматися про серйозні проблеми, сховавшись за легким комедійним покриттям.

Пародія та сатира можуть слугувати важливим інструментом соціального коментаря. Вони сприяють обговоренню актуальних тем у суспільстві, викликаючи дискусії про важливі питання. Цей жанр не лише розважає, але й стимулює глядачів задуматися про свої погляди та стереотипи.

Пародія та сатира є важливими жанрами в українському кінематографі, що дозволяють з легкістю порушувати складні соціальні та політичні теми. Використовуючи гумор та абсурд, ці фільми здатні підкреслити абсурдність соціальних явищ і стимулювати глядачів до роздумів про реальний стан справ у суспільстві. Вони відзначаються гнучкістю у формуванні критичного мислення, закликаючи аудиторію ставити під сумнів те, що здається самоочевидним.

Молодіжна комедія — це жанр кінематографа, який зосереджується на житті молоді, відображаючи її проблеми, переживання та цінності, що формуються у цей період. Основна увага у таких фільмах акцентується на романтичних і дружніх стосунках, відображаючи динаміку міжособистісних відносин у молодіжному середовищі. Молодіжні комедії традиційно прагнуть передати енергію та невимушеність молодіжної культури, часто використовуючи елементи гумору, що робить їх легкими для сприйняття та зрозумілими для молоді аудиторії.

У молодіжних комедіях, таких як «Скажене весілля» і «Кращий день», часто зображуються типові ситуації, з якими стикаються молоді люди, включаючи проблеми закоханості, конфлікти з батьками, питання дружби та самовизначення. Ці фільми зазвичай підкреслюють важливість соціальних зв'язків, зокрема дружби, яка стає опорою у важкі часи. Вони також вміло демонструють, як молоді люди намагаються знайти своє місце у світі, часто стикатися з труднощами, але в той же час залишаючи простір для веселощів і сміху.

Один із ключових аспектів молодіжних комедій — це відображення сучасних тенденцій, стилів життя і культурних явищ, які є актуальними для молоді. Зазвичай у таких фільмах використовуються елементи поп-культури,

що робить їх ближчими до глядачів і допомагає краще зрозуміти реалії сучасної молоді. Наприклад, фільми можуть містити посилання на популярну музику, моду, соціальні мережі та інші елементи молодіжної культури, що робить їх ще більш впізнаваними.

Крім того, молодіжні комедії часто використовують гумор для критики суспільних стереотипів і традицій. Це дозволяє не лише розважити глядачів, а й підняти важливі питання, з якими стикається молодь, такі як самовизначення, соціальний тиск, проблеми рівності та інклюзії [38, с. 15]. Через призму комедії ці питання стають більш доступними і зрозумілими, а також заохочують молодих людей розмірковувати про своє місце у суспільстві.

Однією з характерних рис молодіжних комедій є те, що вони зазвичай завершуються позитивно, з оптимістичним поглядом на майбутнє. Це дозволяє глядачам залишити кінотеатр з почуттям надії і віри у те, що навіть у найскладніші часи можна знайти вихід. Фінал таких фільмів часто символізує перемогу любові, дружби та справжніх цінностей над труднощами, демонструючи, що, незважаючи на всі проблеми, молодь завжди знайде сили для боротьби та самоусвідомлення.

У підсумку, молодіжні комедії є важливим жанром кінематографа, який відображає складності та радощі молодіжного життя, пропонуючи глядачам можливість не лише сміятися, а й замислитися над своїм місцем у світі. Цей жанр спроможний з'єднувати молодь через спільні переживання, допомагаючи їм відчувати свою значущість та важливість соціальних зв'язків у їхньому житті.

Молодіжна комедія — це жанр кінематографа, що зосереджується на житті молоді, її переживаннях і проблемах, зокрема на романтичних, дружніх та соціальних стосунках. Цей жанр намагається відобразити енергію та дух молодіжної культури, що часто призводить до комічних ситуацій, які легко сприймаються глядачами, адже вони зазвичай відображають знайомі реалії повсякденного життя молодих людей [17, с. 198].

У молодіжних комедіях акцент робиться на взаємодії між персонажами, що дозволяє виявити їх емоційні переживання та внутрішні конфлікти. Важливими аспектами є питання дружби, любові, прийняття себе та своїх друзів, а також пошуки свого місця у світі. Наприклад, фільми як «Скажене весілля» і «Кращий день» демонструють різноманітні аспекти молодіжного життя, включаючи стосунки, соціальні проблеми та життєві труднощі, що є близькими багатьом глядачам.

Один з ключових елементів молодіжних комедій — це гумор. Використовуючи комічні ситуації та діалоги, ці фільми здатні піднімати серйозні питання, такі як самовизначення, тиск суспільства і проблеми з комунікацією. Гумор стає інструментом, який допомагає молодим людям легше сприймати свої переживання і відчувати себе частиною великого суспільства. Через сміх глядачі можуть відволіктися від проблем і відчути позитивні емоції, що робить ці фільми популярними серед молоді. Крім того, молодіжні комедії зазвичай відображають сучасні культурні тенденції та явища, такі як мода, музику та технології. Це дозволяє фільмам залишатися актуальними і привертати увагу молодіжної аудиторії. Наприклад, використання елементів соціальних мереж та сучасної музики робить персонажів і їхні переживання ще більш впізнаваними та реалістичними.

Часто молодіжні комедії зображують процеси становлення особистості, зокрема, коли молоді герої стикаються з різними викликами та труднощами, що допомагає їм зрозуміти самих себе та своїх близьких. У цих фільмах часто порушуються питання, пов'язані з любовними трикутниками, конфліктами з батьками, зрадами та проблемами дружби, що робить їх ще більш захопливими для молоді аудиторії.

Фінал молодіжних комедій, як правило, оптимістичний. Це дозволяє глядачам залишити кінотеатр з почуттям надії, адже навіть у важкі часи молодь завжди має можливість знайти вихід і прийти до гармонії. Позитивні розв'язки сприяють формуванню віри в те, що справжні цінності, такі як любов і дружба, завжди перемагають, незалежно від труднощів.

Таким чином, молодіжна комедія не лише розважає глядачів, а й стимулює роздуми про важливі соціальні питання, емоційні переживання та відносини в житті молодих людей. Це жанр, який відображає реалії сучасності, дозволяючи молоді відчувати себе зрозумілою і підтриманою у своїх переживаннях, мріях і сподіваннях [16, с. 263].

Фентезі та романтична комедія — це жанри кінематографа, що мають свою унікальну привабливість, поєднуючи елементи магії, романтики та гумору. Фентезі зазвичай переносить глядачів у світи, наповнені чарівними істотами, магічними силами та неймовірними пригодами, в той час як романтична комедія зосереджується на любовних стосунках, часто наповнених кумедними ситуаціями та емоційними перипетіями.

Фентезі-комедії, які також часто містять романтичні елементи, зазвичай створюють альтернативну реальність, де персонажі можуть мати надприродні здібності або жити в світі, де магія є частиною повсякденного життя. Це дає можливість авторам створювати захопливі та кумедні сюжети, де головні герої стикаються з незвичайними викликами, які стають джерелом комічних ситуацій. Наприклад, фільм «Дивовижні чудеса» (класичний приклад фентезі) ілюструє, як фантастичні елементи можуть взаємодіяти з реальністю, призводячи до курйозних моментів.

Романтичні комедії, в свою чергу, акцентують увагу на емоційних переживаннях персонажів, їхніх змаганнях у пошуках любові та комічних невдачах, які супроводжують цей процес. Ці фільми часто містять стереотипні ситуації, такі як знайомства в незвичайних обставинах, конфлікти між персонажами, які врешті-решт приводять до примирення, а також моменти, коли герої усвідомлюють свої почуття один до одного. Класичні приклади цього жанру, як «10 причин моєї ненависті» або «Як позбутися хлопця за 10 днів», показують, як кумедні ситуації можуть виникати внаслідок любовних перепетій, перетворюючи складнощі стосунків на захопливий сюжет.

Поєднання фентезі та романтичної комедії відкриває можливості для створення оригінальних і незвичайних сюжетів. Персонажі можуть мати

надприродні здібності, які на перший погляд ускладнюють їхні стосунки, але насправді стають основою для комічних ситуацій. Наприклад, фільм «Зачарована» показує, як принцеса з казкового світу потрапляє в сучасний Нью-Йорк, де вона намагається зрозуміти нові для себе правила життя, водночас переживаючи романтичні пригоди. Цей контраст між традиційними фентезійними елементами та сучасною реальністю створює вражаючу комбінацію гумору та емоцій.

Ці жанри також дозволяють розвивати теми, пов'язані з пошуками ідентичності, розумінням себе та своїх почуттів. Часто персонажі проходять через певні трансформації, оскільки вони вчаться приймати свої недоліки та вразливості, розуміючи, що справжнє кохання приймає їх такими, якими вони є. Цей аспект фентезійно-романтичної комедії робить її близькою та зрозумілою для багатьох глядачів, які можуть відчути зв'язок із героями [29, с. 135].

Завдяки своїй чарівності, кумедним моментам і романтичним перипетіям, фентезі та романтична комедія залишаються популярними жанрами серед широкої аудиторії. Вони не лише розважають, а й пропонують глядачам можливість мріяти, уявляючи собі життя в світі магії та любові, що робить їх привабливими для тих, хто шукає втечу від буденності.

Висновки до II розділу

Один з культурологічних вимірів української кінокомедії демонструє закономірності її динаміки, що відповідають циклічній моделі розуміння культури, в межах якої підйоми змінюються спадами, а початок ХХІ ст. (до 2022 р.) розглядається як найвищий етап розвитку.

В Україні кінематографічна сатира розвивалася у 1920-х рр., коли режисер Лесь Курбас започаткував новий підхід до сатири та гротеску.

Проте в 1930-х роках рівень комедій знизився через втручання партійних органів, а сатиричні комедії набули тоталітарної, ідеологічної семантики.

Друге піднесення української комедії припадає на другу половину 1950-х – 70-ті рр., коли почали з'являтися екранізації творів українських класиків, а також різножанрові комедії.

Сатиричний жанр українського кіно знову почав активно розвиватися за часів режисера М. Рашеєва.

У 1973 р. Л. Осика створив ліричну кінокартину «Дід лівого крайнього» з М. Яковченком у головній ролі.

На початку 1990-х рр. в українському кіно з'явилися нові комедії, серед яких «Імітатор» (1990) О. Фіалка, «Посилка для Маргарет Тетчер» (1990) та «Вперед, за скарбами гетьмана!» (обидві – реж. В. Кастеллі), а також пародійний фільм «Зів'яла сакура в моєму саду...» (1993) режисера О. Чорного.

Проте останні два десятиліття ХХ ст. характеризувалися занепадом кіновиробництва в Україні, що не сприяло появі нових комедій, за винятком кількох короткометражок, таких як «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (2004, реж. Т. Ткаченко) та «Проти сонця» (2004, реж. В. Васянович).

В процесі еволюції кінокомедії в Україні кінокомедія початку ХХІ ст. посідає на сьогодні найбільш вагоме місце.

У розділі виділено та проаналізовано характерні риси таких жанрів української кінокомедії початку ХХІ ст. як:

1) *соціальна комедія*, що не лише розважає, але й спонукає до роздумів про соціальні проблеми. Через гумор і комічні ситуації, цей жанр допомагає глядачам усвідомити складність сучасного життя, ставлячи під сумнів традиційні цінності та норми;

2) *комедійна драма* поєднує елементи комедії та драми. Цей жанр фокусується на емоційних переживаннях персонажів і відображає їхні складні внутрішні світи в контексті соціальних і особистих взаємодій;

3) *пародія та сатира* є жанрами, що не тільки висміюють, але й досліджують негативні соціальні та політичні явища, використовуючи гумор, абсурд і іронію;

4) *молодіжна комедія* — це жанр кінематографа, який зосереджується на житті молоді, відображаючи її проблеми, переживання та цінності. Основна увага у таких фільмах акцентується на романтичних і дружніх стосунках, відображаючи динаміку міжособистісних відносин у молодіжному середовищі («Скажене весілля», «Кращий день»). Один із ключових аспектів молодіжних комедій — це відображення сучасних тенденцій, стилів життя і культурних явищ, які є актуальними для молоді. Зазвичай у таких фільмах використовуються елементи поп-культури, що робить їх ближчими до глядачів і допомагає краще зрозуміти реалії сучасної молоді;

5) *фентезі та романтична комедія* — це жанри кінематографа, що мають свою унікальну привабливість, поєднуючи елементи магії, романтики та гумору. Фентезі може перенести глядачів у світи, наповнені чарівними істотами, магічними силами та неймовірними пригодами. Наприклад, фільм «Дивовижні дива» (класичний приклад фентезі) ілюструє, як фантастичні елементи можуть взаємодіяти з реальністю, призводячи до курйозних моментів.

РОЗДІЛ 3. СОЦІАЛЬНІ ТА КУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОКОМЕДІЇ

3.1. Кінокомедія як художній інструмент витлумачення суспільних реалій

Кінокомедія, як художній інструмент витлумачення суспільних реалій, виконує подвійну функцію: поєднує гумор із критичним ставленням до актуальних соціальних явищ. Подібно до літератури, де пародія і комічне набули особливого значення, кінокомедія дозволяє авторам, використовуючи сатиричні, іронічні й гротескні елементи, створювати багатовимірні образи, які розкривають проблематику суспільства. Одним із найпоширеніших засобів вираження стає пародія, яка, будучи водночас насмішкою та захопленням об'єктом зображення, виступає своєрідним способом вираження думок і настроїв режисера.

Сміх у кінокомедії має дуалістичну природу: він викликає легкість, але також здатний розкривати складні або навіть трагічні реалії. Цей елемент подвійності дозволяє глядачеві одночасно відчувати задоволення від перегляду і зосереджуватися на соціальних проблемах, які на поверхні здаються лише жартом. Згідно з поглядами багатьох дослідників, комічне у кіно не тільки є засобом розваги, а й відображає естетичні та світоглядні інтенції творців, особливо в контексті постмодернізму, де відсутні чіткі ієрархії цінностей. Відтак комедія в кіно дозволяє режисерам оминати традиційні категорії класичної естетики, надаючи перевагу іронії, іноді навіть створюючи ефект відсторонення для більш чіткого аналізу соціальних недоліків.

З цієї точки зору, підхід В. Проппа, який наполягає на відмові від абстрактного тлумачення комічного, є особливо цінним у дослідженні кінокомедії. Пропп підкреслює важливість порівняльного аналізу вивчення феномену комічного, закликаючи звертати увагу не тільки на «високе» мистецтво, але й на комедійні елементи з повсякденного життя, циркових

виступів і кінематографу. Сучасна кінокомедія використовує цей підхід, комбінуючи образи з різних соціальних контекстів для створення пародій, що резонують із сучасним суспільством.

Як і в літературі, кінематографічна пародія не завжди націлена на пряме висміювання об'єкта. Вона також може бути способом вшанування і віддачі належного певним стилям, жанрам або навіть культурним особливостям, які відтворюються на екрані. Наприклад, якщо звернутися до творчості американського постмодерніста Дональда Бартельма, стає очевидним, що пародія не обов'язково є критикою, а іноді виступає як шана до теми, стилю або жанру, що запозичується та піддається трансформації. У кінокомедії цей підхід можна побачити у фільмах, які грають із культурними кліше та стереотипами, привносячи в них новий зміст, що стосується вже сучасних питань.

Таким чином, кінокомедія початку XXI століття не лише розважає, але й є потужним інструментом для відображення та інтерпретації соціальних реалій, де гумор стає способом виявлення прихованих або табуйованих тем. Вона допомагає поглянути на суспільство з нової точки зору, використовуючи мову пародії та комічного, щоб підкреслити або зруйнувати стереотипи, які існують у суспільстві. Завдяки цьому кінокомедія залишається актуальною та глибокою формою мистецтва, що дозволяє глядачеві не лише сміятися, а й розмірковувати над реаліями свого часу.

У постмодерністській пародії присутній комізм, який варіюється від вищого до нижчого гатунку. Це ставить перед дослідниками складне завдання — визначити функцію «низового» комізму, де грубість і відхилення від норм сплітаються з тілесними та фізіологічними елементами. Такі аспекти пародійного дискурсу можна трактувати як викривлення і підкреслення негативних явищ у суспільстві, які стають об'єктом сатиричного осміювання автора. Постмодерністська пародія не визнає чітких меж між високим і низьким, що ускладнює встановлення моральної цінності та значущості сміху у таких творах.

Отже, поняття комічного і смішного потребують детального обґрунтування, особливо в контексті постмодерністських концепцій пародії. Наявність перебільшення в пародії, яке висвітлює комічне, є проблематичною, оскільки перебільшення часто асоціюється з карикатурою. Хоча карикатура є складовою частиною комічного, вона викликає інший тип сміху, ніж пародія. Згідно з Проппом, «пародія є засобом виявлення внутрішньої несамотійності об'єкта пародіювання». Проте творчість Д. Бартельма спростовує цю точку зору [56, с. 224].

Л. Гатчен, одна з провідних дослідниць пародії в контексті постмодернізму, окреслює важливі тенденції, які необхідно враховувати для теоретичного осмислення пародії в цій парадигмі. По-перше, важливо розуміти суть постмодернізму як культурно-естетичного явища XX століття. По-друге, для адекватного сприйняття літературної пародії не слід розглядати її ізольовано від інших значущих мистецьких явищ історико-культурного процесу, таких як архітектура, кінематограф, скульптура, живопис та телебачення.

Л. Гатчен розпочинає своє тлумачення пародії з аналізу архітектури постмодернізму, оскільки вважає, що «це єдине мистецтво, у якому форма беззаперечно пов'язана з його узгодженим корпусом досліджень». Дослідниця закликає уникати узагальнюючих дискусій щодо теоретизації постмодерністської пародії, оскільки така стратегія може призвести до заперечення або негативного порівняння пародії з основоположними категоріями сучасного мистецтва. За Гатчен, парадокс постмодернізму полягає у тому, що пародія використовується не для руйнування минулого, а для його збереження та подальшого оскарження. Як приклад цього підходу можна навести творчість багатьох відомих американських письменників-постмодерністів другої половини XX століття, таких як Д. Барт, Д. Бартельма, Т. Пінчон, Д. Хоукс, Д. Донліві, К. Кізі.

Основною метою вивчення постмодернізму є дослідження продуктів цієї епохи та їх сприйняття в контексті минулого, а також залежності пародії

від попереднього мистецтва. Гатчен не заперечує минуле, з яким сучасна пародія перебуває в тісному зв'язку: «Пародія показує, наскільки сучасні твори є похідними від попередніх, і які ідеологічні наслідки ми отримуємо від цієї традиційності та відмінності». Запропонована концепція ставить питання про оригінальність та неповторність художніх форм, але, як зазначає Гатчен, «це не означає, що мистецтво втратило свою значущість і мету, а лише те, що перед нами постає нова, специфічна значущість».

Гатчен веде дискусію з іншими літературознавцями щодо обґрунтованості твердження про «постмодерністську пародію як проблематичну, денатуралізовану форму визнання історії (через іронію) політикою репрезентації». Це підтверджується творчістю таких авторів, як С. Рушді та А. Картер. У цьому контексті сприйняття пародії резонує з теорією діалогізму М. Бахтіна. Погляди Бахтіна щодо пародії знаходять своїх продовжувачів і уточнень у постмодерністському контексті.

У закордонних дослідженнях теорії пародії, особливо у працях американських вчених, таких як С. Дентіт і М. Роуз, також видно вплив Бахтіна. Вони досліджують пародію як явище, що існує у кількох вимірах: усному та письмовому [43, с. 218]. Порозуміння пародії залежить від мовної комунікації, діалогу культур та взаємодії між автором, літературним критиком і читачем. Розуміння постмодерністської пародії можна вважати своєрідним діалогічним процесом, а поліфонічність стилю автора — сутністю його художнього бачення реальності.

Питання автентичності сучасних пародійних форм також є важливим для Гатчен та Дентіта. Актуальність полягає не лише у визначенні кола авторів, які займаються пародією, а й у розумінні цієї форми мистецтва як домінуючої у сучасних дискусіях про специфіку постмодерністського художнього дискурсу. Дентіт надає особливе значення висловленню як одиниці мовного спілкування, що включає слово і речення в постмодерністському тексті. Його концепція пародії стосується здатності читача чи критика осмислити

літературну пародію в контексті послідовних ланцюгів висловлювань (the chain of utterances) та оціночного ставлення кожного учасника цього ланцюга.

Дентіт також визначає пародію як специфічне використання мови, що включає імітацію та трансформацію чужих слів. Він критикує концепцію постмодерністської пародії Ф. Джеймісона, який стверджує, що пародія можлива лише для унікальних форм [3, с. 50]. Дентіт контраргументує цю позицію наявністю вищих (художня проза, живопис, архітектура, театр, кіно) та нижчих (культура мас-медіа, телебачення, Інтернет) форм мистецтва. Основне питання, яке виникає, — чи є пародія сучасною культурною домінантою і в чому полягають її відмінності від попередніх форм. Дентіт вказує на зв'язок постмодерністської пародії зі словами «заперечення» (rejoinder) і «передражнювання» (mocking response). Письменники, які використовують пародію, часто перетворюють її на полемічну зброю, залучаючи елементи гри та інтертекстуальності, здійснюючи «атаку» на попередні тексти, пов'язуючи їх із сучасними реаліями. Таким чином, в пародії важливо включити елементи імітації, підкреслюючи, що її функція полягає не в запереченні матеріалу, з якого вона походить, а у створенні нового контексту, нової «реальності» на його основі.

У постмодернізмі пародія тісно пов'язана з концепцією інтертекстуальності, яка характеризується своєю поліморфною природою. Дослідники вважають, що саме в інтертекстуальності можна знайти витoki постмодерністської пародійності. Наприклад, С. Дентіт визначає інтертекстуальність як «відкритість» постмодерністського тексту, його орієнтацію на інші тексти. На його думку, інтертекстуальність є результатом алюзій, які формують окремий текст, використовуючи вже існуючі мовні кліше, жаргон і шаблонні висловлювання.

Постмодерністські твори використовують пародію як один із засобів, включаючи в себе такі елементи, як гра, нелінійний сюжет, фрагментарність і алюзії. Інтертекстуальність у цьому контексті стає важливим чинником для текстуальних експериментів авторів, що дозволяє їм порушувати традиційні

літературні канони і виходити за межі мовного «тоталітаризму». Це може призводити до створення децентралізованих текстових структур, в яких звичні мовні знаки формують нову реальність або мікронаратив.

Л. Гатчен охарактеризовує постмодерністський наратив як «історіографічну метапрозу», в якій, якщо минуле стає об'єктом дослідження, воно зазвичай представлено через призму жорстоких реалій. При цьому іронія виступає як посередник, створюючи парадоксальність наративу, адже пародія, критикуючи минуле, знаходить нові підстави для свого існування.

У пошуках нових форм репрезентації постмодерністський наратив доповнюється поняттям пастишу. За Джеймісоном, пастиш (або «пустота пародії») розглядається як особлива форма пародії, яка втрачає традиційні риси, набуваючи нових характеристик у контексті постмодернізму. Пастиш, у свою чергу, представляє імітацію окремого стилю без іронії та сатиричного підтексту, виступаючи як «біла пародія», що втрачає гумор [9, с. 169].

Дослідники вказують на інтертекстуальний характер пастишу та манеру автора, що свідомо позбавляє свій твір іронії. Пастиш формує оригінальний текст, запозичуючи елементи з інших творів чи стилів. Багато літературних критиків помічають, що постмодерністський текст має тенденцію до пастишу через свою інтертекстуальність, зазначаючи, що в пастиші відсутній комічний елемент, на відміну від пародії, яка може критично переосмислювати культурні норми та ієрархії.

Ф. Джеймісон розрізняє пародію на злу та доброзичливу, зазначаючи, що не всі форми пародії мають сатиричний підтекст. Він також стверджує, що добрий пародист повинен мати певну симпатію до оригіналу, так само як імітатор повинен вміти «увійти в роль» імітованого. Деякі теоретики постмодернізму, такі як Л. Гатчен та Р. Нич, пов'язують пародію з інтертекстуальністю, вводячи концепцію «конструктивної» деконструкції, яка відображає суть постмодернізму.

Постмодерністський текст, спираючись на протиріччя та контрасти, відображає стандарт подвійності та сумнівності, спростовуючи традиційні

уявлення про реальність. Він створює нову дійсність, яка заперечує власну причетність до її формування, вказуючи на абсурдність спроби досягнення духовності. Відбувається переоцінка естетичних, філософських і світоглядних цінностей у суспільстві, що розпочалась у постіндустріальний період із поступовим відкиданням модерністських принципів у культурі та мистецтві [4, с. 424].

Модерністські ідеї виявились недостатніми для відповіді на виклики нового часу, а кардинальні зміни стосуються трансформацій, що виникають на основі вже досягнутого в інтелектуальному дискурсі. На початку цих змін особливе місце займає пародія, яка, змінивши своє становище в естетичному просторі, значно вплинула на оцінку пародійних аспектів у постмодерністській літературі.

Оскільки постмодернізму притаманні специфічні риси, такі як плюралізм і подвійність, пародія також підпала під вплив цих еволюційних змін. Вона збагачує літературу постмодернізму такими характеристиками, як еkleктизм, амбівалентність, фрагментарність, хаос, шизофренія та пастиш. У результаті виникає новий тип читача, для якого важливими стають нові символи та коди, що утворюють свою знакову мову в постмодерністських творах. Роль автора в цьому контексті змінюється: його присутність стає маскованою, а читач стає активним учасником подій та суддею.

3.2. Соціальні та політичні впливи кінокомедії на суспільство

Кінокомедія, як жанр, часто виступає відображенням соціальних проблем, що є важливим аспектом її соціокультурного впливу. Вона здатна піднімати актуальні питання, які стосуються суспільства, економіки, політики та культури, надаючи глядачам можливість усвідомити їх через призму гумору. Завдяки легкому підходу, кінокомедія робить складні теми більш доступними для широкого загалу, що сприяє обговоренню та аналізу. Наприклад,

комедійні фільми можуть висміювати корупцію, нерівність, соціальні стереотипи, безробіття та інші нагальні проблеми. У процесі висміювання певних соціальних явищ, комедії не лише розважають, а й запрошують глядачів задуматися про їхню сутність. Через комічні ситуації та персонажів, які втілюють різні аспекти суспільства, глядачі можуть отримати новий погляд на звичні проблеми, що іноді призводить до зміни уявлень та ставлень.

Крім того, гумор в кінокомедіях може стати каталізатором для соціальної критики. Сміючись над проблемами, глядачі вчаться їх помічати та обговорювати. Таким чином, кінокомедія виконує роль платформи для висловлення критичних думок і рефлексії над реальністю, стимулюючи глядачів до активних дій у житті [40, с. 288]. Вона може спонукати до суспільних змін, підвищувати обізнаність щодо соціальних питань і закликати до дії.

Завдяки такому підходу, кінокомедія стає не лише засобом розваги, а й важливим інструментом соціальної дії, що допомагає формувати громадську думку та сприяє змінам у суспільстві. У результаті, кінокомедія демонструє, як розвага може взаємодіяти зі змістовними соціальними дискусіями, формуючи нові цінності та ставлення в суспільстві.

Кінокомедія, як форма мистецтва, має здатність формувати суспільні стереотипи та культурні уявлення. Через гумористичні ситуації, персонажі та діалоги, комедії можуть впливати на сприйняття різних соціальних груп, культурних традицій і стереотипів, як позитивних, так і негативних. Наприклад, у фільмах можуть з'являтися карикатурні образи представників певних професій, націй або соціальних класів, що формує у глядачів уявлення про них. Це може призводити до закріплення певних стереотипів або, навпаки, до їх розвінчання, якщо гумор виступає як критика та викриття абсурдності цих уявлень.

Крім того, кінокомедія часто відтворює типові ситуації з повсякденного життя, відображаючи культурні особливості та соціальні норми. Це допомагає глядачам усвідомити власну ідентичність і належність до певної культурної

групи. У той же час, комедії можуть заохочувати до роздумів про взаємодію різних культур і способів життя, висвітлюючи як їхні схожості, так і відмінності. Гумор, використаний у кінокомедіях, може сприяти формуванню міжкультурного діалогу, показуючи, що навіть у різноманітті існує багато спільного.

Також важливо зазначити, що кінокомедії можуть створювати і підтримувати певні соціальні ідеали. Наприклад, в українських комедіях часто підкреслюються цінності сімейності, дружби та підтримки, що може формувати позитивний образ цих соціальних зв'язків у свідомості глядачів. Кінокомедія не лише розважає, але й має потенціал впливати на суспільні цінності, заохочуючи позитивні зміни та сприяючи розвитку соціальної відповідальності.

Таким чином, кінокомедія є потужним інструментом формування культурних уявлень і стереотипів, який може як укріплювати, так і змінювати соціальні уявлення про світ, спонукаючи глядачів до переосмислення їхніх власних поглядів і цінностей.

Кінокомедія відіграє важливу роль у підтримці культурної ідентичності, оскільки вона часто включає елементи національних традицій, звичаїв і мови. Цей жанр фільмів створює простір для відтворення специфічних культурних аспектів, які відображають унікальність певної нації. Використовуючи гумор, кінокомедії здатні ефективно передавати народні традиції, обряди та життєвий уклад, надаючи глядачам можливість ідентифікувати себе з цими цінностями.

Завдяки впровадженню національного контексту, фільми допомагають зберегти культурну спадщину, передаючи її новим поколінням. Вони стають своєрідним мостом між минулим і сучасністю, допомагаючи молоді зрозуміти і оцінити своє коріння. У кінокомедіях часто можна зустріти традиційні свята, національні страви, характерні елементи побуту та мови, що підкреслює унікальність кожної культури [64, с. 349].

Крім того, кінокомедія може слугувати платформою для обговорення актуальних соціальних і культурних тем, які стосуються певної нації. Вона

дозволяє порушувати важливі питання, пов'язані з національною ідентичністю, культурними цінностями та змінами в суспільстві. Через гумор і сарказм, комедії часто підкреслюють особливості національного характеру, водночас критикуючи певні аспекти життя.

Кінокомедія також зміцнює національну свідомість, сприяючи гордості за власну культуру. Вона викликає почуття спільності серед глядачів, які, спостерігаючи за подіями на екрані, можуть відчувати, що їхні власні переживання та традиції відображені у фільмі. Ця ідентифікація із персонажами та їхніми ситуаціями підсилює зв'язок між культурою та її представниками. Кінокомедія є важливим інструментом для підтримки культурної ідентичності, оскільки вона сприяє збереженню, відтворенню та популяризації національних традицій, звичаїв і мови. Через гумор і мистецтво, кінокомедія допомагає зміцнити культурну спадщину, спонукаючи глядачів до осмислення власної ідентичності та відзначення унікальності своєї культури.

Гумор, закладений у кінокомедіях, має значний вплив на зміцнення соціальних зв'язків у суспільстві. Коли люди переглядають комедійні фільми, вони переживають спільний емоційний досвід, який може стати основою для подальших обговорень і взаємодій. Сміх є універсальною мовою, яка об'єднує людей, дозволяючи їм відчувати близькість один до одного, незалежно від культурних, соціальних чи економічних відмінностей.

Після перегляду комедії глядачі часто прагнуть поділитися своїми враженнями та обговорити улюблені моменти. Це створює простір для спілкування, обміну думками та переживаннями. Обговорення фільмів може проходити як у неформальних групах, так і в онлайн-просторах, де люди об'єднуються навколо спільних інтересів. Це може бути як жартування про певні сцени, так і аналіз гумористичних прийомів, використаних у фільмі, що, в свою чергу, стимулює критичне мислення та розширює культурні горизонти.

Гумор також слугує інструментом для зменшення соціальної напруги і поліпшення міжособистісних відносин. У комедійних ситуаціях часто

відображаються складні або напружені аспекти життя, що дозволяє людям легше сприймати і обговорювати ці теми. Замість того щоб уникати складних розмов, глядачі можуть звернутися до гумору, що робить дискусії про соціальні, політичні або культурні питання менш загрозливими та більш доступними.

Комедії також сприяють формуванню соціальних груп, оскільки спільний перегляд фільму може стати приводом для зустрічі друзів, родини або колег. Це спонукає до спільних дій, таких як організація вечірок для перегляду фільмів або участь у обговореннях у соціальних мережах. Таким чином, кінокомедія стає каталізатором для розвитку нових знайомств і зміцнення вже існуючих зв'язків. У результаті, гумор у кінокомедіях не тільки розважає, але й стає важливим елементом соціальної взаємодії, сприяючи зміцненню зв'язків між людьми [62, с. 605]. Він об'єднує людей через спільні емоції, створює можливості для обговорення та формує середовище, в якому соціальні відносини можуть процвітати.

Гумор у кінокомедіях відіграє важливу роль у психологічному здоров'ї людей, функціонуючи як терапевтичний засіб, що допомагає знімати напруження, покращувати настрій і впоратися з життєвими труднощами. У моменти соціальних та політичних криз, коли стрес і тривога можуть досягати високих рівнів, сміх стає важливим інструментом для психологічного розвантаження.

Комедійні фільми часто пропонують глядачам можливість відволіктися від повсякденних проблем, занурюючись у світ веселих ситуацій і абсурдних комедійних моментів. Це відволікання може мати позитивний вплив на психіку, дозволяючи людям відчувати полегшення і відпочинок. Сміх, викликаний переглядом комедій, сприяє вивільненню ендорфінів – гормонів радості, які підвищують загальний рівень щастя і зменшують відчуття болю.

Крім того, гумор може служити механізмом для осмислення складних чи болісних тем. Комедії, які торкаються важливих соціальних чи політичних питань, можуть підходити до них з легкістю, дозволяючи глядачам

обговорювати серйозні проблеми без страху чи напруги. Цей підхід сприяє зменшенню стресу і емоційного навантаження, оскільки гумор може допомогти людям дистанціюватися від неприємних реалій і сприймати їх з іншої перспективи.

Соціально-психологічні дослідження показують, що спільний перегляд комедій також сприяє зміцненню зв'язків між людьми. Спільний сміх може покращити міжособистісні стосунки, підвищуючи відчуття згуртованості і підтримки в групі [11, с. 468]. Це особливо важливо в часи кризи, коли соціальна підтримка може бути критично важливою для подолання труднощів. У результаті, гумор у кінокомедіях має потужний терапевтичний ефект, сприяючи поліпшенню психоемоційного стану людей. Він не лише допомагає впоратися з труднощами, але й створює простір для роздумів про складні проблеми, підвищуючи загальний рівень благополуччя у суспільстві.

3.3. Феномен національної ідентичності в українській кінокомедії

Гумор — це не лише засіб підняття настрою, а й важливий аспект людського існування. Він є невід'ємною складовою соціального життя, необхідним елементом комунікації, а також важливою частиною творчого та навчального процесу. У будь-якому суспільстві гумор служить для передачі не тільки позитивних думок і емоцій, але й тих негативних почуттів, які часто не прийнято висловлювати відкрито. «Спільне розуміння гумору у соціальній взаємодії сприяє формуванню та підтримці соціальних зв'язків».

Хоча гумор супроводжує кожну людину, його не завжди можна зрозуміти в різних культурних контекстах, оскільки він має свої національні особливості. Те, над чим сміються в різних країнах, відображає загальні закономірності гумористичного сприйняття світу, проте ці загальні риси втілюються в специфічних формах, які зумовлені характером нації, культурними традиціями та соціальними умовами.

Гумор виконує важливу функцію в людському житті, сприяючи покращенню та очищенню від недоліків, а також допомагаючи реалізувати соціальні цінності. Він виявляється у доброзичливому сміху, хоча іноді може містити елементи образи. На відміну від сатири, гумор не спрямований на знищення об'єктів, а на їх покращення. Він дозволяє виявити невідповідності в реальності та оцінити їх, що свідчить про певний світогляд, як зазначає дослідник. В.О. Самохіна визначає гумор як особливий вид комічного, що поєднує і глузування, і співчуття, вказуючи на зв'язок між суб'єктом і об'єктом сміху [2, с. 200].

Гумористичний підхід до повсякденних ситуацій допомагає подолати труднощі, запобігаючи песимізму та нудзі. Наприклад, людина може сміятися над комічними позами своїх домашніх тварин, що нагадують знайомі образи. Також, у випадку нових колекцій одягу, сміх часто викликаний не стільки якістю матеріалів, скільки незвичністю форм, створених людською фантазією.

Українські кінокомедії вирізняються своїм гумором, що відображає національні особливості культури та характерні риси українського життя. У них часто присутні традиційні образи, такі як козаки, селяни або чиновники, які постають у типових сценаріях. Гумор у діалогах часто базується на іронії, самоіронії та дотепності, адекватно відображаючи повсякденні реалії та переживання українців. Однією з важливих рис українських комедій є інтеграція національних традицій, народних обрядів та елементів фольклору в комічні ситуації, що допомагає створити гумор, насичений культурними особливостями та стереотипами.

Таким чином, гумор в українських кінокомедіях поєднує національні традиції з сучасними сюжетами, створюючи унікальну комічну атмосферу. Зокрема, використання різних діалектів і акцентів надає додаткову автентичність. Часто герої опиняються в незвичних або комічних ситуаціях, які ведуть до несподіваного розвитку подій, тим самим підкреслюючи багатогранність гумору в українському кінематографі.

Українські кінокомедії активно використовують гумор для висміювання актуальних соціальних, політичних і культурних проблем, що виникають у суспільстві. Це не лише надає можливість розважити глядача, але й слугує платформою для критики та рефлексії над дійсністю. Унікальність гумору в українських комедіях виявляється також у їхньому інтересі до абсурдних ситуацій і несподіваних поворотів подій. Ці фільми можуть демонструвати гострий сарказм, зберігаючи при цьому теплоту та легкість національного контексту [46, с. 9].

Крім того, українські кінокомедії вміло поєднують різні гумористичні техніки, такі як словесний гумор, ігрові ситуації та анекдоти. Вони також використовують візуальні жарти, комічні сценарії та тонко опрацьовані характери персонажів, що підкреслює різноманітність комічних елементів. Ці фільми майстерно грають на контрастах і несподіваних ситуаціях, роблячи сюжет цікавішим і непередбачуваним. Завдяки своїй внутрішній різноманітності, теплоті гумору та здатності відтворювати національні особливості, українські кінокомедії продовжують викликати інтерес і захоплення у глядачів.

Вони не лише розважають, а й стають важливою частиною культурної спадщини України. Ці фільми можуть служити способом підтримки позитивного сприйняття певних аспектів української культури і традицій, надаючи їм гумористичне обрамлення, яке є зрозумілим і цікавим для широкої аудиторії.

Висновки до III розділу

Кінокомедія, як художній та культурологічний інструмент витлумачення суспільних реалій, виконує подвійну функцію: поєднує гумор із критично-аналітичним ставленням до актуальних соціальних проблем, до виявлення провідних явищ культури та визначення тенденцій її можливого розвитку. Кінокомедія дозволяє авторам, використовуючи сатиричні, іронічні й гротескні елементи, створювати багатовимірні образи, які розкривають актуальні проблеми суспільства.

Сміх у кінокомедії має дуалістичну природу: він викликає легкість, але також здатний розкривати складні або навіть трагічні реалії. Цей елемент подвійності дозволяє глядачеві одночасно відчувати задоволення від перегляду і зосереджуватися на соціальних проблемах, які на поверхні здаються лише жартом.

Гумор в кінокомедіях також може стати каталізатором для соціальної критики. Сміючись над проблемами, глядачі вчаться їх помічати (тобто здійснювати рефлексію) та обговорювати можливості вирішення відповідних проблем. Таким чином, кінокомедія виконує роль художньої, культурної платформи для висловлення критичних думок і рефлексії над реальністю, стимулюючи глядачів до активних дій у житті.

Кінематографічна пародія не завжди націлена лише на висміювання об'єкта. Вона також може бути способом вшанування культурних особливостей буття, легітимізації певних цінностей, що відтворюються на екрані. В українській кінокомедії XXI ст. цей підхід можна побачити зокрема у фільмах, які грають із культурними кліше та стереотипами, привносячи в них новий зміст, що стосується вже сучасних питань.

Кінокомедії можуть створювати і підтримувати певні соціальні ідеали. Наприклад, в українських комедіях підкреслюються цінності родини, дружби та соціальної підтримки.

Кінокомедія є важливим інструментом для усвідомлення національно-культурної ідентичності, оскільки вона сприяє збереженню, відтворенню та популяризації національних традицій, звичаїв і мови.

Через гумор і мистецтво, кінокомедія допомагає відтворювати, зміцнювати та розвивати національно-культурну спадщину, спонукаючи глядачів до осмислення власної ідентичності та відзначення унікальності своєї культури.

ВИСНОВКИ

У роботі було експліковано та проаналізовано наступні культурологічні виміри української кінокомедії початку ХХІ ст.:

по-перше, українську кінокомедію було розглянуто крізь призму широкого культурологічного та філософського методологічного інструментарію вивчення сміху та сміхових практик, починаючи від античних теорій та практик сміху і закінчуючи теоріями Г.В.Ф. Гегеля, З. Фрейда, К.Г. Юнга та А. Бергсона. При цьому було зроблено висновок про наявність діалектичного гегелівського дискурсу та анти-фройдівський поворот української кінокомедії, що свідчить про високий рівень теоретичних підвалин, на яких будуються комедійні сюжети.

По-друге, один з культурологічних вимірів української кінокомедії демонструє закономірності її динаміки, що відповідають циклічній моделі розуміння культури, в межах якої підйоми змінюються спадами, а початок ХХІ ст. (до 2022 р.) розглядається як найвищий етап розвитку.

По-третє, було виділено та проаналізовано характерні риси таких жанрів української кінокомедії початку ХХІ ст., як соціальна комедія, комедійна драма, пародія та сатира, молодіжна комедія, фентезі та романтична комедія.

Четверте: кінокомедію розглянуто як художній та культурологічний інструмент витлумачення суспільних реалій, що виконує подвійну функцію: поєднує гумор із критично-аналітичним ставленням до актуальних соціальних проблем, до виявлення провідних явищ культури та визначення тенденцій її можливого розвитку. Кінокомедія дозволяє авторам, використовуючи сатиричні, іронічні й гротескні елементи, створювати багатовимірні образи, які розкривають актуальні проблеми суспільства. Гумор в кінокомедіях може стати каталізатором для соціальної критики. Сміючись над проблемами, глядачі вчаться їх помічати (тобто здійснювати рефлексію) та обговорювати можливості вирішення відповідних проблем. Таким чином, кінокомедія виконує роль художньої, культурної платформи для висловлення критичних

думок і рефлексії над реальністю, стимулюючи глядачів до активних дій у житті.

Також кінокомедії можуть створювати і підтримувати певні соціальні ідеали. Наприклад, в українських комедіях підкреслюються цінності родини, дружби та соціальної підтримки.

Кінокомедія є важливим інструментом для усвідомлення національно-культурної ідентичності, оскільки вона сприяє збереженню, відтворенню та популяризації національних традицій, звичаїв і мови.

Українські кінокомедії відіграють важливу роль у збереженні національної автентичності та просуванні культури на міжнародній арені. Завдяки гумору, використанню національних архетипів, сюжетів, мотивів, такі фільми можуть стати потужним інструментом культурної дипломатії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон, Б. Політичний гумор у кіно: від ідеології до комедії. Київ: Вид-во «Академія», 2017. 220 с.
2. Барінова А. Комедії Плавта і Тернеція. URL: <https://ru.scribd.com/document/595657772/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F-%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%B0-%D1%96-%D0%A2%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F> (Дата звернення: 05.10.2024.)
3. Барт, Р. Міфи кінематографа: Політичні та культурні аспекти; пер. з фр. І. Прохорова. Львів: Видавництво Старого Лева, 2003. 300 с.
4. Бахтін, М. М. Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу. Київ: Мистецтво, 1990. 50 с.
5. Беата Надь. Чи дійсно сміх – найкращі ліки? URL: <https://berezhysebe.com/yak-smikh-vplyvaie-na-orhanizm/> (Дата звернення: 05.10.2024.)
6. Бебик В. М. Політологія для політика і громадянина. МАУП, 2004. 424 с.
7. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/smikh-narys-pro-znachennya-komichnoho> (Дата звернення: 05.10.2024.)
8. Бергсон, А. Сміх. Есе про значення комічного; пер. з фр. О. Сенютович. Львів: Каменяр, 1994. 112 с.
9. Бойко, В. І. Українська кінокомедія: генезис і еволюція. Київ: Наукова думка, 2010. 254 с.
10. Брюховецька, Л. І. (2013). Кінокомедія. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-6937>. (Дата звернення: 05.10.2024.)
11. «Віталька». Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0> (Дата звернення: 05.10.2024.)
12. Габор В. Українська проза нової літературної хвилі останнього десятиліття: тенденції розвитку та пошуки Граалю (суб'єктивні замітки). Від

- Джойса до Чубая: есеї, літературні розвідки та інтерв'ю. Львів: Піраміда, 2010. с. 11–18.
13. Гатчеон Л. Іронія, ностальгія і постмодерн. Іронія: збірник статей. Львів: Літопис. 2006. с. 169–186.
14. Гейко С.М. Іронія як культурна універсалія: філософський аналіз: автореф. Київ, 2007. 18 с.
15. Голозубов А. В. Теологія сміху як феномен західної культури. Харків. Ексклюзив, 2009. 468 с.
16. Гончарук, М. Вплив соціальних процесів на розвиток українського кінематографа. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. 320 с.
17. Горенок, Ю. М. Соціальна природа сміху: історико-філософський аналіз. Київ: Наукова думка, 2016. 150 с.
18. Грабовський С. Українство на початку нового тисячоліття. (Українська людина та українське буття). Народна творчість та етнографія. 2002. с. 34 - 43.
19. Гумор у літературі: історія і теорія жанру. за ред. С. А. Браудера. Київ: Либідь, 2005. 276 с.
20. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн, 2005. 263 с.
21. Деркач, О. Сучасна українська кінокомедія: проблеми та перспективи / О. Деркач. Харків: Фоліо, 2016. 198 с.
22. Еко, У. Ім'я троянди. У. Еко; пер. з італ. О. Фешовець. Харків: Фоліо, 2006. 670 с.
23. Зубрицька, М. В. Комічне в літературі. Київ: Академвидав, 2003. 240 с.
24. Кімакович І. І. Становлення анекдоту в системі фольклорних жанрів. Народна творчість та етнографія. 2006. с. 108–112.
25. Кісін, В. Режисура як мистецтво та професія. Як видовища породили режисуру: навчальне видання. Київ: Науково-освітній Центр «АЕЛС-технологія». 2011. 23 с.

26. Коваль, Т. М. Українське кіно XX століття: соціальні та культурні аспекти. Одеса: Маяк, 2011. 278 с.
27. Кушнір Оксана. Сміх – як ліки, сміх – краще ліків. URL: <https://www.bsmu.edu.ua/blog/1868-den-smihu/> (Дата звернення: 05.10.2024.)
28. Левін, В. Ю. Сміх у філософії та культурі середньовіччя. Одеса: Астропринт, 2010. 210 с.
29. Липовецький, В. К. Політична сатира в кіно: Глобус, 2005. 220 с.
30. Мальцева О.В. СМІХОВІ АРХЕТИПИ ТА ЇХНІ ХАРАКТЕРНІ РИСИ: КЛОУН, БЛАЗЕНЬ, ЛОВКАЧ, ДУРЕНЬ. URL: http://www.rusnauka.com/14_NPRT_2011/Philosophia/2_85692.doc.htm (Дата звернення: 05.10.2024.)
31. Медведева Н. В. Теорія архетипів К.Г. Юнга та дослідження творчого сприймання. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7567/1/K-03.05.14-Medvedeva%20N.V.%D0%AE%D0%BD%D0%B3.pdf> (Дата звернення: 05.10.2024.)
32. Миколенко, А. Історія української комедії: соціальний контекст і функції. Київ: Стилос, 2014. 246 с.
33. Міллер, Т. Глобалізація, масова культура і кіноіндустрія: економічні фактори розвитку кінокомедії. Київ: Наукова думка, 2009. 256 с.
34. «Недоторкані». Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%82%> (Дата звернення: 05.10.2024.)
35. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
36. Орлов, О. І. Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2007. с. 109-113.
37. Паламарчук Г. Отто фон. Ф. на свій поїзд устиг. Кур'єр Кривбасу. 1997. с. 135–138.

38. Палій О. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів). Літературознавчі студії. 2013. с. 278–288.
39. Панасюк, О. Соціальні функції кінематографа в Україні: від епохи німого кіно до сучасності. Київ: Либідь, 2013. 230 с.
40. Панкова Л. О. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів. Харків, 2007. 22 с.
41. Петракова К. І. КОМЕРЦІЙНИЙ СЕРІАЛ «ПАПІК» В ОПТИЦІ ЕСТЕТИКИ Г.В.Ф. ГЕГЕЛЯ // ФІЛОСОФІЯ, ФІЛОЛОГІЯ, КУЛЬТУРА, ОСВІТА: СЛОВО МОЛОДІ. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених і студентів (26 березня 2024 р.). Чернігів : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2024. С. 8
42. Петров, В. В. Філософія гумору і сміху. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 320 с.
43. Печерських Л. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-их років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича). Харків, 2008. 185 с.
44. Підгора, Ю. Культура і гумор: соціокультурні аспекти української кінокомедії. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2015. 210 с.
45. Платон. Діалоги: сміх і міфологія в античній філософії; пер. з гр. П. Коваль. Київ: Абрис, 1998. 280 с.
46. Поліщук О. Стюб в українській сьогочасній літературі. Слово і Час. 2009. с. 68–74.
47. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. Слово і Час. с. 15–27.
48. Поліщук, І. Функції комедії в українському кіно: історико-культурний аналіз. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2009. 192 с.
49. Пролесв С. Сміх і панування / С. Пролесв // Δόξα / ДОКСА. 36. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2005. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного. С. 51-58.
50. Пропп В. Я. Проблеми комізму та сміху. 1999. 288 с.

51. Прохасько Т. Як я перестав бути письменником. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. с. 231–266.
52. Рамірес Х.Л. Існування іронії як іронія існування. Львів: Літопис; К.: Смолоскип, 2006. с. 187–236.
53. Романенко, С. Соціокультурна місія української кінокомедії. Київ: Наша культура і наука, 2017. 218 с.
54. Семків Р. Відкриття багатовимірності: українська іронічна проза 90-х років XX сторіччя. Дніпро. 2011. С. 160–163
55. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ: Академія, 2004. 135 с.
56. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури. Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 9–27.
57. Семків Р. Швейк і Цяпка: між сатирою і пропагандою. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2004. С. 95–100.
58. «СидОренки-СидорЕнки». Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%B4%D0%9E%D1%80%>
(Дата звернення: 05.10.2024.)
59. Софізм Еватла. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%95%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BB%D0%B0 (Дата
звернення: 05.10.2024.)
60. Смирнов, О. Г. Комедія та її місце в культурній політиці XX століття. Одеса: Астропринт, 2013. 180 с.
61. Стефановська Л. Переднє слово. Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття. Львів: Піраміда, 2014. С. 7–10.
62. Томлінсон, Д. Економіка сміху: кінокомедія у світлі політичних і економічних змін. Харків: Віват, 2015. 284 с.

63. Уваров, В. Економічні основи розвитку комедійного кіно в СРСР та США. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 240 с.
64. Фройд, З. Дотеп і його зв'язок із несвідомим; пер. з нім. А. Карпова. Харків: Прапор, 2005. 368 с.
65. Хендерсон, Б. Політика в американській кінокомедії. Харків: Фоліо, 2012. 192 с.
66. Шаповал, М. Кінокомедія в Україні: від радянських часів до незалежності. Харків: Ранок, 2016. 205 с.
67. Шляхтун П. П. Політологія: (теорія та історія політичної науки). К. : Либідь, 2002. 576 с.
68. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія, 2013. 224 с.
69. McCaffrey, D. W. The golden age of sound comedy, comic films and comedians of the thirties. New York; London. 1993, p. 32.
70. All Too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy. Editor Lydia L. Moland. Studies in Philosophy, Religion and Public Life. Vol. 7. Boston: Springer, 2018, 198 p.
71. Amir, L. Humor and the good life in modern philosophy: Shaftesbury, Hamann, Kierkegaard, Albany, State University of New York Press, 2014. 393p.
72. Bergson Henri. Le rire. Paris, Librairie Félix Alcan, 1938. 224 p.
73. Berk L. The Laughter-Immune Connection. New Discoveries. Humor and Health Journal, vol. 5. 1996. 55 p.
74. Freud S. Jokes and Their Relation to the Unconscious (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten) / Tr. James Strachey. New York: Penguin. 1905 [1974]. 258 p.
75. Gunther U. What's in a laugh. Humour, jokes and laughter in the conversational corpus of the BNC. PhD thesis. U. Gunther. Freiburg. 2003. 239 p.
76. Ruch W. Exhilaration and Humor. M. Lewis, J. M. Haviland (eds.) Handbook of Emotions. N.- Y., London. 1993. P. 605-615.

77. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*, Winter, 1986–1987. P.179–207.

78. Monro D. H. Theories of Humor. Writing and Reading. Across the Curriculum 3rd ed., 2018. 349 p.

79. Stoliar M. B. Immanuel Kant's Theory of Laughter and Philosophical Irony // *Philosophy and Values of the Modern Culture*. Collective monograph / М.Н. Bratasiuk, О.Ye. Gomilko, А.А. Kravchenko, V.V. Poliuha, etc. Lviv – Toruń : Liha-Pres, 2019. P. 122–141.

80. Stoliar M. Post-totalitarian practices of Soviet and Polish comedy films of 1960 –1980s. // *Вісник НАКККиМК : Мілєніум*, 2018. № 4. С. 103–108.

81. Stoliar M., Stechenko T. The discourse of the laughter theory in the optics of Postpositivism and Postmodernism. *Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць / Гол. ред. В.М.Вашкевич. К.: ВІП УАЕ, 2018. Вип. 131 (№ 4). С. 316–320.*

Конспект лекції
ОСОБЛИВОСТІ ІГРОВОГО УКРАЇНСЬКОГО
КОМЕДІЙНОГО КІНО

План

1. Вступ:

- Значення комедійного кіно в українській культурі.
- Мета лекції — огляд розвитку, особливостей та перспективи українського комедійного жанру.

2. Історія розвитку українського комедійного кіно

- Радянський період (1920-1980-ті)
- Незалежна Україна (1990-2000-ті)
- Сучасний період (2010-2020-ті)

3. Особливості українського комедійного кіно

- Національний колорит та культурні коди
- Соціальна сатира
- Ситуативний та абсурдний гумор
- Використання сучасних медіа

4. Основні жанри українського комедійного кіно

- Романтична комедія
- Драмедія (комедія з елементами драми)
- Кримінальна комедія
- Сатирична комедія

5. Проблеми та перспективи розвитку

6. Висновки

Вступ. Українське комедійне кіно — важливий складник кінематографа України, що відображає національні традиції, культурні особливості та гумор. Цей жанр еволюціонував з роками, проходячи різні етапи розвитку — від класичної комедії радянського періоду до сучасного стрічок із новими підходами та сюжетами. У лекції розглянемо історію, основні елементи та актуальні тенденції українського комедійного кіно.

1.1 Радянський період (1920-1980-ті)

Особливості розвитку українського комедійного кіно в радянський період:

Ідеологічний контекст

- **Цензура та контроль держави:** У радянський період кіноіндустрія перебувала під суворим контролем держави, і всі фільми проходили цензуру. Це впливало на тематику комедій, де дозволялося висміювати побутові проблеми, але уникало відкритої критики політичної системи.
- **Соціалістичний реалізм:** Основний метод у радянському мистецтві, який втілював соціалістичні ідеали. Комедії мали зображати позитивний образ радянської людини та виявляти почуття гордості за досягнення соціалізму.
- **Освітня та пропагандистська роль:** Багато комедійних фільмів створювалися з метою освітлення важливих соціальних тем, таких як праця, колективізація, боротьба з алкоголізмом. Наприклад, фільми могли висміювати негативні риси "старого" буржуазного суспільства і показувати "нову" радянську людину.

Тематика та жанрові особливості

- **Ситуаційні комедії:** Основний тип гумору базувався на смішних або абсурдних ситуаціях із життям простих людей. Ситуаційні комедії відображали повсюдний побут, роботу, сімейні стосунки. Завдяки цим сюжетам глядачі могли пізнати себе та свої проблеми.
- **Соціальна сатира:** Висміювалися негативні явища суспільства, такі як бюрократія, хабарництво, кар'єризм. Водночас сатиричні сцени мали на меті виховати нову радянську людину та покращити моральний стан суспільства.
- **Використання фольклорних мотивів та народного гумору:** український фольклор та традиційний гумор дозволило внести в комедії елементи національної культури, навіть попри ідеологічні рамки. Це допомогло фільмам стати популярними серед української аудиторії.

Відомі фільми та їхні особливості

1. «За двома зайцями» (1961) режисера Віктора Іванова

- **Сюжет:** Фільм розповідає про київського циркульника Свирида Голохвастова, який мріє розбагатити та одружитися з багатою нареченою. Але все йде не за планом, коли він зустрічає бідну, але привабливу дівчину.
- **особливості:**
 - В основі фільму — українська комедія-водевіль Михайла Старицького, яка була адаптована для кіно з врахуванням радянських реалій.
 - Фільм відзначений яскравими діалогами, використанням київського діалекту та колоритними образами, які відображають українську культуру.
 - Образ головного героя — карикатура на людину, яка намагається досягти успіху нечесними методами. Гумор

базується на ситуаціях, у яких Голохвастів стає через власну хитрість і марнославство.

2. «Весілля в Малинівці» (1967) режисера Андрія Тutiшкіна

- **Сюжет:** Дія фільму розгортається під час громадянської війни в Україні. У село Малинівка по черзі приходять різні військові загони, змінюючи владу. Головні герої здійснюються в кумедній ситуації, пов'язані з боротьбою за владу та підготовкою до весілля.
- **особливості:**
 - Поєднання народного гумору та сатири на соціальні явища того часу. Фільм висміює розгубленість і хаос, які супроводжували громадянську війну, показуючи це в комедійному ключі.
 - Колоритні персонажі, такі як отаман Грицько та наречена Яринка, відображають типові риси українського села та народний характер.
 - наповнений народними піснями, танцями та гумором, що робить його яскравим прикладом використання кінофольклору в радянській кінематографії.

3. «Королева бензоколонки» (1963) режисерів Миколі Літуса та Олексія Мішуріна

- **Сюжет:** Історія про дівчину Людмилу, яка мріє стати водієм, але в результаті йде на роботу на бензоколонку. доброта та відданість роботи змінюють життя людей навколо.
- **особливості:**
 - Типова радянська комедія з елементами виробничого кіно, що показує ідеальну трудову дисципліну та позитивне ставлення до роботи.
 - Легка, приємна атмосфера фільму з гумористичними ситуаціями та невимушеним діалогом зробили його популярним серед глядачів.

- **Формування національної ідентичності:** відмовитися від контролю з боку держави, українські режисери заборонити зберегти національний колорит, використовувати українську мову та зображати народний побут, що сприяло формуванню української культурної ідентичності.
- **Популярність серед глядачів:** Українські комедії радянського періоду стали частиною культури, і багато з них досі залишаються улюбленими серед глядачів. Вони показують повсюдне життя, типові риси характеру українців та відображають реалії того часу.

Висновок

Радянський період став першим етапом у розвитку українського комедійного кіно, коли формувалися ключові риси жанру, використовувалися фольклорні мотиви та народний гумор. Фільми хоча того часу часто були обмежені ідеологічними рамками, вони дозволили зберегти елементи національної культури та мали великий вплив на розвиток українського кінематографа в подальшому десятилітті.

1.2 Незалежна Україна (1990-2000-ті)

Особливості розвитку українського комедійного кіно в період Незалежності:

Зміна акцентів та нові підходи

- **Відмова від радянських шаблонів:**
 - Після здобуття незалежності у 1991 році українські кінематографісти мали можливість відійти від радянських ідеологічних канонів і шаблонів. Відтепер основна увага приділялася актуальним соціальним проблемам, які виникли в перехідний період, та новим аспектам українського життя.

- Комедії того часу починають звертатися до тем, пов'язаних з ринковою економікою, зростанням підприємницької діяльності, політичними змінами, зокрема, спробами переосмислити радянське минуле.
- **Перехід від традиційного "народного" гумору до урбанізованих тем:**
 - У новому українському кіно свій відхід від фольклорного, сільського гумору, притаманного радянського періоду. Зараз акцент робиться на міській культурі, урбаністичних реаліях та актуальних соціальних питаннях.
 - Теми зміщуються до життя в містах, проблеми адаптації до нових умов, зокрема, побутові проблеми великих міст (транспорт, житлові питання, робота в офісах), а також стосунків між людьми в умовах нової економічної реальності.
 - Часто комедії цього періоду орієнтувалися на західні стандарти та натхнення брали з успішних голлівудських фільмів, адаптуючи їх до українського контексту.

Розвиток нових жанрів

- **Комедія з елементами драми (драмедія):**
 - Після здобуття незалежності українські режисери почали створювати фільми з більш складними сюжетами, де комедійні елементи перепліталися з драматичними. Це було зумовлено бажанням відобразити нові реалії життя, коли гумор часто стає способом подолання важких ситуацій.
 - **Приклад:** Фільм «Приятель небіжчика» (1997) режисера В'ячеслава Криштофовича. Це стрічка, що по одному елементу драми та чорного гумору. Сюжет розповідає про чоловіка, який після розлучення вирішує замовити власне вбивство, проте події розгортаються зовсім не так, як він очікував. Ця картина є

прикладом злиття комедійних та драматичних елементів, відображаючи нову реальність та душевний стан українців у 90-х.

- **Кримінальна комедія:**

- У період економічних змін та зростання злочинності з'являються фільми, які висміюють кримінальні явища та чорний ринок, що активно розвивався в 90-х. Часто в таких фільмах дія зосереджена на невдахах-злочинцях або людях, які намагаються вижити в умовах нестабільної економіки.
- **Приклад:** «Коханець» (2002) режисера Валерія Тодоровського. Фільм — приклад цієї кримінальної комедії з елементами чорного гумору, де сюжет побудований навколо шахрайства та інтриг у стилі «чорного ринку» 90-х.

- **Соціальна сатира:**

- Гумор стає інструментом соціальної критики. Режисери починають висміювати нові явища в суспільстві: корупцію, бюрократію, приватизацію, адаптацію до капіталістичних умов. У комедіях цієї доби часто показують, як прості люди намагаються впоратися з новими викликами.
- **Приклад:** «Москаль-чарівник» (1995) режисера Миколи Засеєва-Руденка — комедія з елементами сатири на тему міжнаціональних стосунків та стереотипів, що стали актуальними в пострадянському суспільстві. Фільм показує яскравий гумор для підняття питань національної ідентичності та культурних стереотипів.

Нові теми та мотиви

- **Розпад та переосмислення радянського спадку:** У багатьох комедіях цього періоду зустрічаються теми радянського минулого, які переплітаються з сучасними викликами. Часто це зображено через гумор, що підкреслює контраст між минулим і сучасним.

- **Соціальні трансформації та адаптація до нової реальності:** Комедії 90-х відображають зміни у суспільстві, коли люди намагаються адаптуватися до нових економічних умов, змінюють професії, створюють нове підприємство та стикаються з невизначеністю.
- **Поєднання українських традицій з новітніми культурними впливами:** Кінематографісти поєднують народний гумор із західними стилістичними прийомами, створюючи унікальний продукт, який відображає сучасне українське суспільство.

Висновки

Перехідний період 1990-х став місцем етапу для українського комедійного кіно, коли змінилося бачення гумору та з'явилися нові теми, які відображали складний процес соціальних та економічних перетворень. Українські комедії виходять від радянських шаблонів і орієнтуються на сучасні проблеми, пропонуючи нові жанрові форми та способи висміювання суспільних явищ. Це був період пошуку нових форм, тем та жанрів, які сприяли розвитку українського кінематографу та створені передумови для більш динамічного розвитку комедії у 2000-х роках.

1.3 Сучасний період (2010-2020-ті)

Особливості розвитку українського комедійного кіно в сучасний період:

Зміни в українському кіноіндустрії

- **Зростання фінансування та підтримка кінематографа:**
 - У сучасному періоді значне зростання інтересу до українського кіно, що стимулюється державними програмами підтримки, такими як **Український культурний фонд** та **Держкіно України**. Це сприяло збільшенню кількості комерційних кінопроектів, виключно з комедіями.

- Завдяки фінансовій підтримці та активній популяризації вітчизняного кіно з'являється більше можливостей для зйомок якісних фільмів з більшими бюджетами, що дозволяє залучати популярних акторів та використовувати сучасні технології.
- **Розвиток комерційного кіно:**
 - Комедії залишаються одним із найпопулярніших жанрів у вітчизняній кінематографії. Фільм створено з орієнтацією на широку аудиторію, яка часто включає молодь та сімейних глядачів.
 - **Маркетинг і просування** фільмів виходять на новий рівень, зокрема через використання соціальних мереж, промо-кампаній з медійними особистостями, інтеграцію продукту у фільми.

Основні теми та тенденції

- **Популярність романтичної комедії:**
 - Романтичні комедії стали одним із ключових жанрів українського кіно, що приваблює широку аудиторію завдяки легкому сюжету, веселим жартам та приємним для перегляду сценарієм. Сюжети часто обертаються навколо стосунків, кохання та кумедних ситуацій, що виникають між героями.
 - **Приклад:** «Секс і нічого поганого» (2018) режисера Ольги Ряшиної — фільм про молодого чоловіка, який вирушає до Чехії після розставання з дівчиною, щоб змінити її життя. Комедія отримала позитивні відгуки за легкий гумор та сучасну історію.
- **Висміювання соціальних явищ та актуальних проблем:**
 - Сучасні комедії часто звертаються до актуальних соціальних тем, таких як корупція, політичні події, проблеми молоді та вплив на суспільство. Це створює можливість для глядачів побачити себе у відображених сучасних реаліях через призму гумору.
 - **Приклад:** «Слуга» (2015-2019) — телесеріал, який отримав велику популярність завдяки сатиричному відображенню

української політики та суспільства. Успіх серіалу став основою для одноменного повнометражного фільму та реальних політичних змін.

- **Використання ситуативного та чорного гумору:**

- У сучасних фільмах часто використовується ситуативний гумор, де смішні моменти виявляються із повсюдних або несподіваних ситуацій. Також популярними залишаються елементи чорного гумору, що дозволяють висміяти важкі або табуйовані теми, додаючи їм легкості та абсурдності.
- **Приклад:** «Мої думки тихі» (2019) режисера Антоніо Лукіча — комедія з елементами драми та чорного гумору. Фільм висвітлює проблеми молоді, еміграції та взаємини між поколіннями.

- **Інтеграція сучасних технологій та соціальних мереж:**

- Фільми активно використовують сучасні медіа-технології та соціальні мережі як повну сюжету або засіб просування. Це робить фільми більш актуальними для молоді аудиторії та відображає сучасний цифровий світ.
- **Приклад:** «Інфоголік» (2017) — комедія про чоловіка, який залежний від новин та соціальної мережі. Фільм показує, як інформаційний потік впливає на життя людини і його стосунки з близькими.

Відомі фільми сучасного періоду

1. **«Скажене весілля» (2018) режисера Влада Дикого**

- **Сюжет:** Історія українського батька, який намагається зірвати весілля свого доньки з іноземцем. Комедія наповнена жартами на тему міжкультурних стосунків та конфліктів поколінь.
- **Особливості:** Фільм став одним із найкасовіших в історії українського кіно, отримав хвальні відгуки за використання українського гумору, актуальних жартів та легкої атмосфери.

Успіх фільму призвів до зйомок двох продовжень — «Скажене весілля 2» (2019) та «Скажене весілля 3» (2021).

2. «Я, Ти, Він, Вона» (2018) режисерів Володимира Зеленського та Девіда Додсона

- **Сюжет:** Комедійна історія про подружню пару, яка перебуває на межі розлучення, але вирішує провести останній місяць разом, виконавши всі свої бажання.
- **Особливості:** Це одна з перших комедій, що об'єднала західний стиль гумору з українським колоритом, і мала велику касу, що стала сигналом про зростання популярності вітчизняного кіно.

3. «Фокстер & Макс» (2019) режисера Анатолія Матешка

- **Сюжет:** Історія про хлопчика, який малює графіті собаку, що оживає завдяки нанотехнологіям. Вони разом беруть різні в комедійні ситуації.
- **Особливості:** фільм привернув увагу як дітей, так і дорослих завдяки поєднанню фантастики, комедії та сімейного гумору. Використання спецефектів і сучасних технологій у зйомках забезпечує якісний підхід до створення українського кіно.

Висновки

Сучасний період українського комедійного кіно відзначається активним розвитком та популяризацією вітчизняних стрічок. Зростання фінансування та підтримка з боку держави, орієнтація на широкого глядача та використання актуальних соціальних тем створюють комедії, що належать до найуспішніших жанрів в українській кінематографії. Стрічки поєднують українські традиції з сучасними підходами, що дозволяє привертати увагу різних поколінь глядачів і створювати оригінальні продукти, які користуються популярністю на локальному та міжнародному рівнях.

2. Основні особливості українського комедійного кіно

Українське комедійне кіно має унікальні риси, які відображають національні особливості, культурні коди та сучасні реалії. Основними елементами, які пропонують стиль та підхід до гумору, є національний колорит, соціальна сатира, ситуативний та абсурдний гумор, а також використання сучасних медіа.

2.1 Національний колорит та культурні коди

- **Гумор на основі фольклору:**

- **Використання народних жартів, анекдотів та приказок:** Українське кіно часто черпає матеріал із народної творчості, відтворюючи гумор, що зрозумілий глядачам зі знайомими анекдотами, приказками та народними висловами. Ці елементи надають автентичності та надають фільмам характерного національного забарвлення.
- **Фольклорні персонажі:** В образах героїв можна знайти відлуння традиційних персонажів українського фольклору: хитрого селянина, мудрого діда чи зухвалого козака. Наприклад, образи з фільму «Скажене весілля» мають риси традиційних персонажів з українських казок та анекдотів.

- **Відтворення регіональних особливостей:**

- **Локальні діалекти та акценти:** В українських комедіях часто використовуються регіональні особливості мови, що дозволяє створити більшу автентичну атмосферу. Наприклад, у фільмах Західної України акценти й діалекти дають гумор через своєрідний колорит, як у серії комедії «DZIDZIO», де активно використовують особливості львівського говірка.
- **Звичай та традиції:** Гумор часто базується на національних звичаях, таких як сватання, весілля, народні свята. Наприклад,

фільм «Весілля в Малинівці» використовує елементи традиційного українського весілля, додаючи через комедійне наповнення характерні традиції та обряди.

2.2 Соціальна сатира

- **Критика суспільних проблем:**

- **Вісміювання корупції та бюрократії:** українське кіно активно використовує сатиру для зображення суспільних проблем, таких як корупція, бюрократичні перепони та політичні маніпуляції. Сатира дозволяє зняти напругу від цих проблем через сміх. Прикладом є серіал та фільм «Слуга народу», що висміює сучасні українські політичні реалії.
- **Соціальні несправедливості:** Фільми часто зображують нерівність, проблеми з правами людини, висувують злочинність та несправедливість. Такі сюжети не вдалося відкинути важливі соціальні питання в легкій та зрозумілій частині, зокрема у фільмі «Мої думки тихі», де зображено труднощі молодого покоління.

- **Зображення побуту:**

- **Проблеми з житлом, роботою та стосунками:** Часто комедії фокусуються на побутових проблемах, які знайомі широкій аудиторії. Це створює відчуття причетності до ситуацій, які відбуваються на екрані. Наприклад, у фільмі «Інфоголік» показані проблеми сучасної молоді з їх захопленням новинами та інтернетом, що призводить до комічних ситуацій у реальному житті.
- **Сімейні стосунки:** Важливим елементом є гумор на основі відносин між поколіннями, конфліктів батьків та дітей, подружніх проблем. У фільмі «Скажене весілля» комедійні ситуації створюють навколо підготовки до весілля, де стикаються різні культури, традиції та сімейні очікування.

2.3 Ситуативний та абсурдний гумор

- **Комедія ситуацій:**

- **Основний тип гумору в українських фільмах:** Ситуаційний гумор будується на смішних чи незручних моментах, які виявляються через непорозуміння або збіг необхідно. Наприклад, у фільмі «Я, Ти, Він, Вона» героїв відвідують у кумедній ситуації, намагаючись реалізувати свої мрії перед розлученням.
- **Ефект несподіванки:** Часто ситуаційний гумор створюється за рахунок несподіваних поворотів сюжету, коли глядач не очікує певного розвитку подій, що додає комічності та інтриги.

- **Елементи абсурду:**

- **Абсурдні ситуації та персонажі:** В українських комедіях абсурд часто використовується для підкреслення іронії сучасного життя, нелогічності соціальних явищ або безглузвих рішень героїв. Наприклад, у фільмі «Мої думки тихі» присутній абсурд у спілкуванні між героями, що підкреслює різницю у поглядах різних поколінь.
- **Іронія та сарказм:** Абсурдний гумор часто супроводжується іронією, яка готова визміяти суспільні норми та стереотипи, наприклад, у фільмах з участю Дідзя, де абсурдність ситуації є основою для комічного ефекту.

2.4 Використання сучасних медіа

- **Інтеграція соціальних мереж:**

- **Сучасні технології в сюжетах:** Соціальні мережі та інтернет залишаються не тільки частиною фільмів, але й темою для жартів. Наприклад, у фільмі «Інфоголік» головний герой не може відірватися від новин та соціальних мереж, що призводить до комічних і навіть трагічних ситуацій.

- **Використання інтернет-трендів:** Фільми включають актуальні тренди з YouTube, TikTok, Instagram, що робить їх привабливими для молодшої аудиторії. Це все кінострічкам бути в тренді та відображати сучасні реалії.
- **Залучення зірок YouTube та Instagram:**
 - **Популярність блогерів та медійних особистостей:** В українському комедійному кіно знімаються популярні блогери, які мають велику аудиторію в соціальних мережах. Це дозволяє привернути додаткову увагу до фільму та підвищити його касові збірки. Наприклад, Дзідзьо, який має широку аудиторію на YouTube, успішно знімається в комедійних фільмах («DZIDZIO Контрабас», «DZIDZIO Перший раз»).
 - **Просування фільмів через соцмережі:** Використовуйте соціальні медіа, як подальше просування фільмів стало ефективним інструментом маркетингу. Актори, блогери та режисери активно залучають свою аудиторію, розповідаючи про зйомки, прем'єри та цікаві факти.

Висновки

Українське комедійне кіно має свої особливості, які включають використання національного колориту, фольклору та культурних кодів. Соціальна сатира, ситуативний та абсурдний гумор може відобразити сучасні українські реалії, а інтеграція сучасних медіа робить фільми актуальними та привабливими для молодшої аудиторії. Це все створює стиль, який відрізняє українські комедії від інших кінематографічних традицій.

3. Основні жанри та піджанри українського комедійного кіно

Українське комедійне кіно пропонує широкий спектр жанрів, що дозволяє задовольнити різні подібності глядачів. Розглянемо основні жанри та піджанри, які стали популярними у вітчизняній кінематографії.

3.1 Романтична комедія

- **Особливості жанру:**

- Романтична комедія є одним із найпопулярніших піджанрів у сучасному українському кіно. Її сюжети часто базуються на історії кохання, стосунках між чоловіком і жінкою та романтичних пригодах, які доповнюються легким гумором і комічними ситуаціями.
- Цей жанр приваблює широку аудиторію, зокрема молодь та сімейних глядачів, завдяки легкому та ненав'язливому стилю, приємним діалогам та життєвим сюжетам, які змушують глядачів співпереживати героям.

- **Теми та мотиви:**

- Типові сюжетні лінії включають пошуки кохання, переживання після розлучення, курйозні позиції під час знайомства та спроби завоювати серце обраної людини.
- Часто фільми цього жанру висвітлюють проблеми стосунків, розкривають різницю між поколіннями чи культурні відмінності, що надає комічності та створює незабутні сцени.

- **Приклади:**

- **«Секс і нічого особистого» (2018):** Комедія розповідає про молодого чоловіка, який після недавніх стосунків вирушає до Чехії, де намагається змінити своє життя та подолати комплекси. Фільм по цьому гумору з романтичними елементами, що робить його привабливим для молоді.

- **«Любов і блогери» (2021):** Комедія, яка показує, як різні типи людей стикаються під час зйомок шоу в маленькому українському містечку. Фільм висміює сучасні тенденції в соцмережах і демонструє кумедний контекст, пов'язаний із впливом інтернет-зірок на реальне життя.

3.2 Комедія з елементами драми (драмедія)

- **Особливості жанру:**

- Драмедія складається з гумористичних елементів з драматичними сюжетами, що дозволяє розкрити важливі соціальні теми в легкому та доступному форматах. У таких фільмах глядачі можуть побачити як смішні, так і зворушливі моменти, що роблять стрічки емоційно насиченими та глибокими.
- Часто драмедії звертаються до сімейних відносин, труднощів адаптації у суспільстві, еміграції, внутрішніх переживань та пошуків себе.

- **Теми та мотиви:**

- Важливі теми соціальної адаптації, взаємовідносини між поколіннями, зі стресом і депресією, а також особистісного зростання в складних життєвих ситуаціях.
- Характерний стиль драммедії — це легка іронія над серйозними проблемами, поєднана з глибокими філософськими роздумами.

- **Приклади:**

- **«Мої думки тихі» (2019) Антоніо Лукіча:** Фільм розповідає про молодого звукорежисера, який вирушає у подорож з матір'ю, щоб записати звуки рідкісних тварин на Закарпатті. Стрічка по комічній ситуації зі зворушливими моментами, демонструючи взаємовідносини між матір'ю та сином.
- **«Припутні» (2017):** Драмедія, що розповідає про складні відносини між трьома жінками з різних поколінь. Фільм

використовує іронічний гумор для розкриття соціальних проблем українського села та внутрішніх конфліктів героїв.

3.3 Кримінальна комедія

- **Особливості жанру:**

- Кримінальні комедії поєднують елементи гумору з кримінальними сюжетами, де часто демонструють незграбних злочинців, авантюрні пригоди та кумедні ситуації, які виникають у світовому криміналі. Це дозволяє знімати напругу від серйозних кримінальних тем через комічний підхід.
- Жанр приваблює глядачів завдяки динамічному сюжету, яскравим персонажам та несподіваним поворотам подій.

- **Теми та мотиви:**

- Основні теми включають авантюри дрібних злочинців, шахраїв, які відвідують у незручній ситуації, намагаються організувати крадіжки або афери, які призводять до мішних наслідків.
- Гумор часто базується на недовірливій поведінці героїв, непередбачуваних ситуаціях та контрасті між планами злочинців і реальними подіями.

- **Приклади:**

- **«DZIDZIO Контрабас» (2017):** Фільм розповідає про трьох друзів, які запропонували зайнятися контрабандою сигарет через українсько-польський кордон. Гумор базується на абсурдних ситуаціях, у які потрапляють головні герої через свою недосвідченість та недосвідченість.
- **«Шляхетні волоцюги» (2018):** Комедія з елементами кримінальної драми про два львівських волоцюги, які створюють у різних кримінальних картинах, намагаючись вижити у міжвоєнному Львові.

3.4 Сатирична комедія

- **Особливості жанру:**

- Сатиричні комедії потрібні гумор для критики суспільних явищ, політичних та економічних проблем, демонструючи абсурдність та нелогічність сучасного життя. жанр дозволяє глядачам роздумувати над іншими цими питаннями, сприймаючи їх через призму сміху.
- Часто фільми цього жанру порушують табуйовані теми або висміюють політичні події, використовуючи іронію, сарказм і гротеск.

- **Теми та мотиви:**

- Вісміювання корупції, бюрократії, політичних інтриг, сучасних соціальних явищ, стереотипів та поп-культури. Такі комедії розкривають проблеми сучасного суспільства, часто з допомогою гротескних персонажів та перебільшених ситуацій.
- Сатира стає інструментом для критики та самоіронії, що дозволяє глядачам замислитися над реаліями повсякденного життя.

- **Приклади:**

- **«Слуга народу» (2015-2019):** Телесеріал і фільм розповідають історію звичайного вчителя, який випадково стає президентом України. Проект використовує сатиру для висміювання політичних процесів та проблем сучасного українського суспільства.
- **«Я, ти, він, вона» (2018):** Комедія про подружжя, яке вирішує розлучитися, але перед тим спробувати виконати всі свої бажання. Фільм висміює стереотипи та проблеми стосунків, показуючи їх абсурдність через комічний контекст.

Основні жанри та піджанри українського комедійного кіно відображають різноманітність гумору, який адаптується до сучасних реалій та потреб аудиторії. Від романтичних комедій до сатиричних фільмів — кожен піджанр пропонує унікальний погляд на життя, використовуючи гумор як свій інструмент для розваги та осмислення.

5. Проблеми та перспективи розвитку українського комедійного кіно

Українське комедійне кіно має великий потенціал для розвитку, але стикається з певними викликами. незважаючи на існуючі труднощі, український кінематограф демонструє позитивну динаміку, і багато нових проєктів здатні конкурувати з іноземними стрічками. Розглянемо основні проблеми та перспективи розвитку цього жанру.

5.1 Проблеми

- **Брак фінансування:**

- **Обмежений бюджет:** поступово на зростаючу підтримку українського кіно з боку держави, бюджет багатьох комедій залишається обмеженим. Це впливає на якість фільмів: зйомки виконуються в стислі терміни, а можливості використання сучасних спецефектів і графіки залишаються обмеженими.
- **Відсутність інвестицій:** Інвестори часто обирають безпечніші комерційні проєкти, надаючи перевагу перевіреним жанрам, таким як мелодрами або бойовики. Натомість комедійних фільмів вимагають творчого підходу та нестандартних рішень, які можна відлякати деяких інвесторів через ризик провалу.

- **Конкуренція із західним кіно:**

- **Домінування Голлівуду:** західні комедії залишаються популярними серед української аудиторії за рахунок великих

бюджетів, сучасним спецефектам, високої якості зйомок і відомим акторам. Голлівудські фільми часто мають більшу рекламну підтримку та широке розповсюдження, що ускладнює конкуренцію для українських стрічок.

- **Низький рівень впізнаваності українських акторів:** українським акторам та режисерам важко конкурувати з відомими західними зірками, що знижує інтерес глядачів до національного кіно. Це зараз до того, що навіть популярні українські комедії не завжди мають високі касові збірки в порівнянні із західними аналогами.
- **Недостатній досвід кінематографістів:**
 - **Відсутність стабільної кіноіндустрії в 90-х і 2000-х:** Через тривалий спад у кіноіндустрії після розпаду Радянського Союзу українських кінематографістів був обмежений досвід створення комедійних фільмів, що вплинуло на розвиток жанру та технічної навички режисерів і операторів.
 - **Малий досвід у комедійному жанрі:** Багато режисерів фокусувалися на драмах або історичних фільмах, і комедія як жанр розвивалася ширше, через те, що не всі кінематографісти володіють достатніми навичками для створення якісної комедії.

5.2 Перспективи розвитку

- **Зростаюча популярність національного кінопродукту:**
 - **Підвищений інтерес до українського стрічок:** Останні роки відзначилися зростанням популярності українського кіно серед глядачів. Успішні комедійні проекти, такі як «Скажене весілля», «Мої думки тихі», привернули увагу до вітчизняного кінематографа та сприяли зростанню інтересу до локальних фільмів.

- **Підтримка глядачів:** Завдяки активним громадським підтримцям українських програвачів глядачі все частіше обирають національні фільми, що створює попит на комедійний контент і стимулює розвиток індустрії.
- **Підтримка молодих режисерів:**
 - **Нові таланти:** У сучасний період з'являється багато молодих кінематографістів, які приносять свіжі ідеї та новий погляд на комедійний жанр. Наприклад, Антоніо Лукіч зі стрічкою «Мої думки тихі» продемонстрував новаторський підхід до комедії, поєднуючи іронію, сатиру і зворушливі моменти.
 - **Освітні програми та кіношколи:** Зростає кількість кіношкіл та освітніх програм, які допомагають молодим режисерам розвивати свої навички та зберігати власний стиль у кіно. Це дозволяє підвищити рівень професіоналізму та якості фільмів.
- **Інтеграція сучасних технологій:**
 - **Сучасні спецефекти та графіка:** використання новітніх технологій у зйомках, монтажі та спецефектах дозволяють підвищити якість українських фільмів і зробити їх більш привабливими для глядачів. Це дає можливість конкурувати з іноземними стрічками, які часто використовують графічні ефекти як ключовий елемент успіху.
 - **Розвиток потокових платформ:** Українські комедії все частіше з'являються на потокових платформах, таких як Netflix, Megogo, що розширює доступ до національного кіно для міжнародної аудиторії та створює додатковий дохід для кінокомпаній. Це також дозволяє українським фільмам бути доступними для молодого покоління, що дає переваги перегляду онлайн.
- **Залучення приватних інвесторів та міжнародних партнерів:**
 - **Інвестиції в кіноіндустрію:** Зростаюча популярність українського кіно сприяє збільшенню інтересу приватних

інвесторів до фінансування нових проєктів. Це дозволяє створювати більш якісні та амбітні фільми, які можуть успішно конкурувати на міжнародних фестивалях.

- **Співпраця з міжнародними продюсерами:** Українські режисери все частіше співпрацюють із міжнародними продюсерами та кінокомпаніями, що відкриває нові можливості для розвитку, залучення сучасних технологій та розширення аудиторії. Наприклад, українські стрічки все частіше знімаються у кооперації з європейськими кінокомпаніями.

Висновки

Українське комедійне кіно стикається з певними викликами, такими як брак фінансування та конкуренція із західними стрічками. Проте завдяки зростаючому інтересу до національного кінопродукту, підтримці молодих режисерів та інтеграції сучасних технологій, перспективи розвитку жанру є оптимістичними. Розвиток української кіноіндустрії потребує подальшої підтримки також з боку держави, інвесторів та глядачів, а також відкриття нових ідей та співпраці з міжнародними партнерами. Це допоможе створити конкурентоспроможні та якісні фільми, які залучать широку аудиторію

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **Український кінематограф: історія та сучасність.** Посібник для вивчення українського кіно від радянських часів до сьогодення. Видавництво «АртЕкспресія», 2021.
2. **Сайт Державного агентства України з питань кіно (Держкіно України).** Інформація про фінансування та підтримку українських кінопроєктів: <https://usfa.gov.ua>
3. **«Кіно в незалежній Україні: соціокультурний аналіз», автор Юлія Кравченко.** Наукова стаття, що розглядає особливості та проблеми

розвитку українського кінематографу після здобуття незалежності.
Журнал «Кіно та медіа», 2019.

4. **Інтерв'ю з Антоніо Лукічем, режисером фільму «Мої думки тихі».**
Вебпортал про кіно «Moviegram»: <https://moviegram.com.ua>
5. **Вебсайт Українського культурного фонду.** Програми підтримки
молодих кінематографістів та інформація про грантове фінансування
українського кіно: <https://ucf.in.ua>
6. **Кінопортал «Довженко-Центр».** Архівні матеріали про українське
кіно радянського періоду та аналіз сучасних кінопрограм:
<https://dovzhenkocentre.org>
7. **«Від радянської ідеології до незалежного кіно: трансформація
українського кінематографу», автор Олена Черненко.** Наукова
стаття у журналі «Мистецтвознавство», 2020.
8. **Офіційні прес-релізи фільмів «Скажене весілля» та «Інфоголік».**
Інформація з сайтів продюсерських компаній: FILM.UA та Star Media.
9. **Кіноафіша України.** Аналітичні статті про касові збірки українських
фільмів, рецензії та огляди нових релізів: <https://kinoafisha.ua>

АНОТАЦІЯ

В результаті вивчення української кінокомедії початку ХХІ ст. за допомогою методів аналізу та синтезу, діахронічного та синхронічного підходів, герменевтичного методу тощо було виявлено такі її культурологічні виміри як творче використання авторами методологічного арсеналу теорій сміху та сміхової культури; соціокультурні фактори розвитку української кінокомедії, її історію, специфічну семантику та жанрові особливості; соціальні та культурні функції кінокомедії. Зокрема було проаналізовано впливи кінокомедії на формування суспільної, національно ідентичної свідомості. Новизна роботи полягає у виокремленні та вивченні саме культурологічних аспектів феномену української кінокомедії довоєнного періоду.

Ключові поняття: українська кінокомедія, сміхова культура, теорії сміху, гумор, сатира, іронія.

ABSTRACT

As a result of studying Ukrainian comedy films of the early 21st century using methods of analysis and synthesis, diachronic and synchronic approaches, hermeneutic method, etc., such cultural dimensions as creative use by authors of the methodological arsenal of theories of laughter and laughter culture; socio-cultural factors in the development of Ukrainian comedy films, its history, specific semantics and genre features; social and cultural functions of comedy films were identified. In particular, the influence of comedy films on the formation of public, nationally identical consciousness was analyzed. The novelty of the work consists in the identification and study precisely of the cultural aspects of the phenomenon of Ukrainian comedy films of the pre-war period.

Key concepts: Ukrainian comedy films, laughter culture, theories of laughter, humor, satire, irony.