

Ірина Зубавіна

доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар
відділення кіномистецтва НАМ України, дійсний член
(академік) НАМ України, головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

Iryna Zubavina

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Chief Researcher of the Department
of Theory and History of Culture Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: zubavina@mari.kiev.ua | orcid.org/0000-0002-0816-0207

Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової

The Concept of Anthropocentrism and Its Representation in the Films of Kira Muratova

Анотація. Запропонована тема є актуальною у контексті досліджень такого вагомого, непересічного та загадкового явища, як екранний світ Кіри Муратової. Розглянуто творчість режисера з позицій антропоцентричного підходу, що передбачає виявлення загальних тенденцій в еволюції поглядів Муратової, чиї фільми неможливо вивчати без врахування історичних періодів, у які вона жила та працювала. Перші самостійні муратівські фільми, створені в радянську епоху, зазнавали остракізму, обмежень та заборон. Період Перебудови став часом своєрідної «сатисфакції» для Муратової, відкривши їй картина доступ до глядача. Кар'єра майстра досягала розквіту у роки незалежності України, коли Кіра Муратова отримала можливість знімати майже без обмежень свободи самовияву.

Визначено умовну періодизацію творчого спадку майстра та висвітлено особливості авторської кіноантропології в фільмах різних періодів. Насамперед артикульовано динаміку змін в інтерпретації Кірою Муратовою принципів антропоцентризму — від ранніх фільмів режисера, що позначені рисами (нео)модернізму, до екранних досліджень типології людського у творах «пізнього», постмодерністичного етапу. Наголошено на особливостях підходу до мовлення персонажів, зокрема, наявність словесних тавтологій осмислено через принцип антропоцентризму, відповідно до якого мова перебуває у міцному зв'язку з людиною, її діяльністю та культурою. Виявлено логіку внутрішніх зв'язків між фільмами режисера, попри програмну еkleктику кожного твору.

Ключові слова: Кіра Муратова, антропоцентризм, кінематограф, неомодернізм, постмодернізм, метамодернізм, екранні персонажі, перформативність.

Постановка проблеми. Творчість Кіри Муратової не вкладається в прокрустове ложе однозначних дефініцій, натомість відкриває простір для осмислення під різними ракурсами. Актуальним видається вивчення творчого доробку Кіри Муратової з позицій антропоцентричного підходу, відповідно до якого людина є центром і метою всього, що відбувається у світі. Таке налаштування дослідницької оптики є цілком логічним при осмисленні кінематографічного доробку режисера, програмно зорієнтованого на вивчення людської природи, митця, здатного відверто показати людину такою, «як вона є», з усіма її недосконаlostями, дивацтвами, ексцентрикою, особливостями поведінки та мовлення.

Мета статті: артикулювати закономірності та особливості авторської інтерпретації принципів антропоцентризму, що позначились на фільмах Кіри Муратової різних періодів її творчості — від зацікавленості внутрішніми станами героїв у ранніх (нео)модерністичних провінційних мелодрамах до радикального переосмислення принципів антропоцентризму в екранних

дослідженнях абсурдності існування «пізнього», постмодерністичного періоду фільмотворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Унікальний авторський стиль Кіри Муратової, її безкомпромісний погляд на людську природу та соціальні проблеми незмінно привертають увагу критиків і дослідників з різних сфер гуманітаристики як в Україні, так і за кордоном, інспіруючи значний корпус текстів — від журнальних статей до академічних розвідок. Здебільшого публікації про Кіру Муратову зосереджуються на аналізі її авторського стилю у вимірах певних теоретичних концепцій (постмодернізм, феміністична теорія кіно тощо). Значна частина друкувань у сучасній періодиці вкладається у межі широкої дискусії щодо національної ідентифікації майстра. Зокрема, стаття «Кіра Муратова в західному кінознавстві, або Проблема російськомовної української кіно спадщини» Анастасії Канівець пропонує поглиблене розуміння творчості Муратової з урахуванням її українського досвіду [Канівець, 2025]. Серед праць, що аналізують екранні твори Кіри Муратової

в контексті східноєвропейського кіно, — стаття американської дослідниці Маши Шпольберг «Деконструкція соціалізму в ранніх фільмах Кіри Муратової», де ранні твори режисера подано як критику радянського соціалістичного проєкту через призму простору та матеріальності [Shpolberg, 2021]. До корпусу системних зарубіжних досліджень слід віднести працю Джейн Таубман «Кіра Муратова» [Taubman, 2005] та дисертацію Давида Маліни «Кіра Муратова: Епістемологія самопізнання на кіноекрані» [Molina, 2022], де простежено кінобаваризм, обман та самообман як кінематографічні проблеми та соціальні патології.

В Україні спробу наукового вивчення муратівського кіносвіту запроваджено у дисертації Тетяни Савченко-Шагінян «Жіноча» *кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості* [Савченко-Шагінян, 2010], де фільми Кіри Муратової розглянуто на перетині проблемних дискурсів культурології та гендеристики, із застосуванням методу порівняльного аналізу при зіставленні з творчістю Лені Рифеншталь та Ліліани Кованні. В числі дисертацій останніх років — дослідження Єлизавети Онищенко «Поетика кіномови Кіри Муратової» [Онищенко, 2018].

Наведений огляд різноаспектних розвідок творчості Кіри Муратової свідчить про оригінальність обраного нами ракурсу.

Виклад основного матеріалу. Ідея виняткової цінності людини як найважливішої істоти на Землі, що з давніх часів впливала на релігію, філософію, науку та культуру, в історичному дискурсі неодноразово зазнавала змін та критики. Втім, для кінематографу принцип «людина по центру» ніколи не втрачав своєї актуальності. Кінематографісти традиційно вивчають людину як центральну фігуру, концентруючи увагу на її сильних та слабких сторонах, панівних цінностях, проблемах морального вибору, конфліктах, переживаннях тощо. На відміну від класичного запровадження антропоцентричних підходів, що передбачають ставлення до людини як богоподібної істоти, творча метода Муратової далека від такого возвеличення *Homo sapiens* як носія розуму й моралі. В аналітично-критичному розумінні режисерки індивідуум постає суперечливим, подекуди абсурдним, екзистенційно крихким створінням, що балансує між бажаннями, інстинктами та ілюзіями.

Незмінно тримаючи людину у фокусі уваги, Муратова розглядає її насамперед як природну істоту. Кіноантропологія Муратової зосереджується переважно на дослідженні варіативності психофізичних типів у часі та просторі існування, отже, передбачає чутливість до динаміки суспільних змін. Від фільму до фільму змінюються параметри світу, в якому діють муратівські персонажі. І вони самі також змінюються. Спостереження за означеними трансформаціями через призму фільмічного матеріалу дає підстави

виділити у творчості Кіри Муратової кілька умовних періодів.

«РАННІЙ» ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ (1967–1978): ФОРМУВАННЯ

НЕОАНТРОПОЦЕНТРИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Кінокосмос Кіри Муратової, починаючи вже з перших її самостійних творів, існує за власними законами. Це дивосвіт, де ніби ушкоджені налаштування чітких моральних орієнтирів. Така позиція митця наближається до поглядів одного з найвидатніших представників «нової хвилі» у французькому кіно — Жана-Люка Годара. Фільми цього руйнівника кінематографічних конвенцій часто досліджують людську поведінку, ставлячи під питання існування всезагальної істини та норми. Солідаризувавшись із такою відмовою від моралізаторства, Кіра Муратова послідовно дотримувалась своїх переконань. Загальний вплив етико-естетичних принципів «нової хвилі» позначився насамперед на перших фільмах митця — артгаузних «провінційних мелодрамах» «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), що утворюють своєрідну діалогію, оскільки вивчають по суті спільний предмет — людські стосунки. Світоглядною основою цих творів став екзистенціалізм, з посиленою увагою до внутрішнього світу, особистісних психологічних проблем. При цьому Муратова веде дослідження людської суб'єктивності з акцентом на взаємодії особистості із соціальними та культурними контекстами. Цим пояснюється включення елементів напішкувато-легкої, майже ліричної критики соціалістичного ладу в «Коротких зустрічах». Натомість наступна стрічка «Довгі проводи» демонструє очевидне домінування *природного* начала в людині над *соціальним*, моторошно дивуючи глядача невротичними «відхиленнями» незвично своєрідних персонажів. За такими ознаками муратівські екзистенційні драми виразно резонують із напрямом європейського неомодернізму, що виник у другій половині ХХ століття, успадкувавши від модернізму зосередженість на внутрішньому світі людини, її суб'єктивних переживаннях, схильність до експериментів з формою та наративом.

Доволі відчутний вплив філософських ідей антропоцентризму та художніх принципів неомодернізму простежуємо в стрічці «Короткі зустрічі». По центру уваги — любовний трикутник та переживання двох жінок, закоханих в одного чоловіка — харизматичного геолога Максима. Цей персонаж є фігурою відсутності, з'являючись на екрані лише опосередковано — у снах та спогадах залюблених у нього жінок — симпатичної співробітниці міської ради Валентини Іванівни та дівчини з села, буфетниці Наді, які, репрезентуючи ментальну дихотомію «місто село», утворюють два полюси емоційного напруження.

Валентина Іванівна називає Максима, можливо, з певним випередженням, «мій чоловік» й не полишає спроб приборкати, «одомашнити» цього геолога-кочівника. Водночас схильна до рефлексій героїня картається своєю недосконалістю. Натомість Надя та і колишня її односелиця Люба, більш безпосередні у формулюванні прагматичних бажань: про «обручку» або «чоботи високі, щоб замість валянків носити». Проміжний, майже трагічний тип уособлює сусідка Зіна, яка практично звинувачує у своїй самотності освічену Валентину Іванівну, адже начитавшись книжок, «від свого кола відбилась, а до вашого не пристала».

Жіночі персонажі вирізняє невтомна жага кохання, любові, відданості. Водночас вони схильні до невротичної поведінки, егоцентричного бажання безроздільного володарювання предметом своєї пристрасті. «Я хочу, щоб мене любили не так. Я хочу, аби все через мене кинули, на усе через мене могли піти...», — заявляє доволі виважена працівниця міськради (а водночас — «звичайна баба», як її характеризує перукарка). На думку Наді, досягти «жіночого щастя», тобто «мати родину та дітей», Валентині Іванівні заважає робота. На що та відповідає: «Мені подобається, щоб навколо мене усе вертілося, змінювалося, щоб було цікаво. Інакше нудно». Підвладність тим чи іншим стереотипам мислення та поведінки у фільмі використано як своєрідний інструмент стратифікації соціуму.

Загалом герої «Коротких зустрічей» не перетинають радикально меж етичного. Телефонний дзвінок Максима після розриву та його обіцянка Валентині «приїхати завтра» схожа на згоду чоловіка принести «жертву» та відмовитись від кочового способу життя, всупереч своїм попереднім переконанням. Утім, автор дозволяє кожному додумати подальший розвиток подій, відповідно до власної відкритості рольовим «перверсіям» чоловічого та жіночого.

У наступній стрічці «Довгі проводи» відсутність внутрішньої гармонії персонажів помітно поглиблюється. Цього разу в центрі нарративу — конфлікт між матір'ю та сином. Тригером стає рішення підлітка переїхати в інше місто до батька, який давно покинув родину. Поглиблюючи аналіз психологічних станів персонажів, фільм проставляє нові акценти в антропоцентричній каліграфії режисера. Муратова переносить фокус уваги на осмислення емоційної залежності у складних міжособистісних зв'язках. Демонструє ірраціональність людських вчинків, що виглядають не завжди етично.

Перекладачка Євгенія Василівна, жінка елегантного вигляду та віку, відчуваючи загрозу самотнього старіння, стискає задушливе кільце материнських обіймів, відмовляючись дати синові свободу у прийнятті рішень. Порушуючи особистісні межі Сашка, Євгенія Василівна відверто маніпулює ним: «Не любиш ти свою маму». Охоплена патологічними

ревнощами, вмовляє знайому листоношу дати прочитати листи «до запиту», що надійшли хлопцеві від батька. Нехтуючи загальноприйнятими нормами моралі, Євгенія Василівна практично тиранить сина, тероризує оточення, видається капризною, манірною та примхливою. Апогеем стає безглуздий скандал, вчинений героїнею на святковому концерті, коли вона «принципово» хоче відстояти саме «своє місце» в глядській залі. Неочевидний смисл такого епатажу — невротична впертість як темний бік прихованої людської сутності. Вибуховий зрив Євгенії Василівни завершується розрядкою після фінальної репліки сина: «Мамо, я тебе люблю. Я нікуди не поїду». Сльози щастя разом з нервовим сміхом героїні свідчать, що вона очікувала цієї жертви від сина й радо приймає її. Непрямим чином «Довгі проводи» провіщували поступовий розпад родини як усталеного «стілника суспільства».

Очевидний зв'язок із заявленою у «Коротких зустрічах» містобудівною тематикою сповна проявиться в наступній стрічці «Пізнаючи білий світ» (1978) — про народження нового світу з хаосу та безладдя на будівничих об'єктах «світлого майбуття». Цього разу Муратова більше уваги приділяє соціальному контексту, але драматургічним підмурком знову стає любовний трикутник — людські пристрасті штукатуриці Люби та двох водіїв вантажівок — Михайла та Миколи. Елемент абсурду в нав'язливий офіціоз «виробничої проблематики» вносить епізод одночасного одруження багатьох закоханих пар. На цьому масовому комсомольському весіллі Люба пристрасно виголошує в мікрофон про «щастя любити, тому що люди нічого кращого не вигадали, хоча певна: любов — тимчасове захоплення». І вже без мікрофону промовляє майже приречено: «Ніхто нікого не любить». І все ж героїня має зробити вибір між двома своїми прихильниками, які уособлюють протилежні чоловічі психотипи.

Проблема вибору та відповідальності за нього — справжній нервовий вузол твору — стосується насамперед трьох центральних постатей, хоча кілька побічних ліній живляться стосунками другорядних персонажів. Згадати б незнайомку, яка викидає лист зі словами: «Він мені більше не потрібний». Люба з Михайлом, піднявши папірець, читають пронизливі рядки: «Любов дає ілюзію безсмертя. Чи є людина, співрозмірна душі? ... Коли любов зникає, залишається темна яма». Мотив читання «чужих листів» відсилає до попереднього фільму «Довгі проводи», а міркування про виникнення фатальної прірви після зникнення кохання — до наступної стрічки, герой якої відчуває душевне спустошення після смерті коханої дружини. Йдеться про фільм «Серед сірого каміння» (1983), який логічно віднести до «**перехідної**» фази в творчості Кіри Муратової. Підстав для цього кілька: становлення нової стилістики, експресивної художньої форми, поява чудернацьких маргінальних

персонажів, а також симптоматична переорієнтація уваги митця з досліджень різних аспектів *кохання* до іншої «вічної» теми — теми *смерті*, що стане наскрізною для більшості наступних творів режисера.

Фільм «Серед сірого каміння» розповідає історію про трагічну долю бідних дітей, які, мешкаючи у підземеллі цвинтарної церкви, парадоксально приречені перебувати в чертогах смерті, на кладовищі, проводячи час серед склепів і могил. Діти шляхетного злидаря Валентина знайомляться з хлопчиком з заможної родини — сином судді Василем. Утім, і в його домі править смерть: батько Василя, залишившись без коханої дружини, живе спогадами, визнаючи свою фатальну «зраженість смертю».

Використовуючи допитливість дитячого погляду, режисер ставить під сумнів усталені ієрархії та соціальну несправедливість, що панують у світі дорослих. Муратова протиставляє цьому безглузду беззахисність дітей-безпритульних, дружба яких розвивається за власними законами. Василь дарує хворій та слабкій Марусі, молодшій сестрі свого товариша, прекрасну ляльку, яка перетворюється для маленької сироти на об'єкт перенесення почуттів, проте ненадовго: Маруся помирає. Відбувається перетин мотивів ляльки та смерті. Відтоді лялька стає майже постійним символічним атрибутом у фільмах Кіри Муратової, своєрідним «камео», що від стрічки до стрічки наповнюється новими смислами.

Позиції режисера-антропоцентриста помітно трансформуються з оприявленням танатологічних настрів середини 1980-х.

ПЕРІОД ТРАНСФОРМАЦІЙ (1987–1989): ПОГЛИБЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ ДО ДЕКОНСТРУКЦІЇ ЛЮДСЬКОГО ТА СОЦІАЛЬНОГО

У період перебудови перед режисером відкрились можливості більш вільного висловлювання. Тому назва картини «Зміна долі» (1987) видається символічною. Фільм, в основу якого покладено оповідання Сомерсета Моєма «Записка» — це історія про те, як зовні респектабельна жінка виявляється здатною на холоднокрівне вбивство та витончену брехню. Знаковим можна вважати кадр на початку фільму, коли красень-коханець зриває маску з обличчя героїні, яка дрімає у кріслі зимового (наче едемського) саду. Прагнучи розкриття сутностей, Муратова не просто переносить літературний сюжет на екран, а створює глибоке авторське кінодослідження розбіжностей «машкари» та «ролі», активно експериментує з формою, руйнуючи лінійний наратив, та підкреслює штучність людських взаємодій. Фільм сповнений постатями дивними, агресивними. Егоцентричне начало, яким опановані навіть зовні цілком добропорядні особи, спонукає їх задовольняти свої пристрасті — хтивість, жадібність, комплекси, ревності тощо.

Якщо героїні ранніх фільмів Кіри Муратової, безкінечно варіюючи питання «Ти мене любиш?», страждали від екзистенційної невпевненості та страху самотності, у «Зміні долі» кохання та смерть репрезентовані у своїй нероздільній єдності. Великою мірою це відбувається внаслідок радикалізації темних вимірів людської натури. За ввічливими манерами тендітної Марії приховано тиранічну хижачку, яка, не отримавши жаданої відповіді на пристрасть, мстиво вбиває зрадливого коханця. Маніпулюючи чоловіками, ця зовні добропорядна пані, зрештою, доводить до суїциду власного чоловіка. Формальним приводом до його самогубства стає записка — неспростовний речовий доказ подружньої зради. Суїцид сприймається як останній аргумент порядної людини в ситуації тотальної брехні. Дисонансний штрих — кошеня, що грається шнурками мерця — ніби компенсується іншою симультантною подією: кінь вивирається на свободу з фатально затісного простору та несеться степом, не зважаючи на лячні завивання вовчої зграї. Пейзаж цього «виміру свободи» моторошно співвідноситься з дивними картинами на стінах оселі, які ніби «віддзеркалюють» ірраціональність світу, в якому діють персонажі. Місце твердої фізичної реальності яскраво заступає шизоїдний світ, де ризиковано підриваються базові естетичні норми, відбувається радикальна деформація шкали етичних цінностей.

ПОСТМОДЕРНІСТИЧНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (ВІД 1989 РОКУ): ВИХІД НА НОВИЙ РІВЕНЬ ФАРСУ ТА ГРОТЕСКУ

Продовжуючи свою провіденційну «діагностику», Кіра Муратова ставить фільм «Астенічний синдром» (1989) — невтішний вирок соціуму, що перебуває в стані хронічної втоми, психологічного знесилення. Незбагненна дійсність, абсурдна хаотичність та фрагментарність якої чимдалі поглиблюються, співвідноситься з постмодерністичним світовідчуттям, що набуло поширення в кінематографі наприкінці ХХ століття. У фільмах постмодернізму традиційний антропоцентризм здає свої позиції, оскільки людина вже не є центральною фігурою в еkleктичній реальності, де всі явища рівнозначні.

«Астенічний синдром» позначив поворотний момент, своєрідну точку відліку «нового муратівського стилю», що корелює з такими прикметами екранних вимірів постмодернізму, як відстороненість та іронічність оповіді, використання різних стилів та жанрів, що змішуються, утворюючи ефект карнавалу або театру абсурду, і водночас став справжнім уда-ром по гуманістичних переконаннях режисера, свідченням розриву із традиційним антропоцентризмом.

Події першої, чорно-білої частини фільму відбуваються на цвинтарі. Гробарі, ритуал поховання та прощання родичів з покійним, безкінечні обеліски з фотографіями померлих створюють атмосферу

суму та безвиході. Камера по-вуаеристському стежить за жінкою, яка, поховавши чоловіка, намагається втекти від нестерпної реальності. Її депресія проявляється через агресію до оточення, прагнення вийти із соціальних форматів (пише заяву на звільнення з посади лікаря), з відчаю вчиняє безладдя в оселі — знищує фотографії, б'є фужери, викидає одяг з шафи тощо. Критичною точкою стає спроба врятуватись за «чоловічою» моделлю поведінки — втамувати біль сексом з незнайомцем, що зрештою лише провокує істерику героїні. Раптом зображення переходить у кольорове. Виявляється, це був фільм у фільмі. В кінозалі вмикають світло.

У той час, як кінокритик зі сцени намагається представити актрису, пропонує аудиторії поговорити про серйозне кіно, зал фатально порожніє. У кріслі залишається лише єдиний глядач, який заснув під час сеансу.

Події другої частини картини обертаються навколо цього персонажа, викриваючи хворобливий аспект його стану. Шкільний учитель англійської мови та нереалізований письменник Микола Олексійович засинає у неочікуваних місцях — в метро, на педагогічній раді в школі, в гостях у сестри, де молодь грає в «створення скульптур на тему кохання». Напади непереборної сонливості, що періодично охоплюють цього «зайвого» інтелігента середнього віку, можна інтерпретувати як психосоматичний прояв розчарування, апатії та безсилля перед хаосом навколишнього світу — відчуттів, характерних для схилку 1980-х років.

Розширюючи коло людських типів, Муратова зазвичай включає в кінооповідь інтермедії. Дивакувати персонажі та різкі звуки їхніх голосів несподівано вриваються в кадр, дратуючи неповторним тембром, як несамовитий крик «Колю вбили! Колю вбили!» або потік нецензурної лексики пасажирки в метро тощо. Більшість персонажів демонструють не зовсім адекватні стани, що засвідчують кризу людяності та внутрішній розпад. Такі деформації базових цінностей можна розуміти як вираження психологічних та філософських наслідків авторитарної епохи. Заявлені у фільмі мотиви отримують розвиток у творчості режисера в пострадянський період.

ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (З ПОЧАТКУ 1990-Х)

Продовжуючи заглиблення в людську природу, Муратова послідовно «каталогізує» характери та типи, висвітлюючи різні аспекти їх функціонування в соціокультурних параметрах співчасності. У 1992-му режисер ставить іронічну абсурдистську комедію «Чутливий міліціонер», що стала очевидним випадком автора проти нав'язливих гендерних стереотипів. Муратова саркастично виносить у назву оксюморон, наголошуючи чутливість як визначальну рису представника державної репресивної машини. Образ сентиментального функціонера Толі, який знаходить

в капусті немовля, на перетині з феміністичним дискурсом утворює дивний антропологічний тип, що розмиває межі між природним покликанням та громадським обов'язком індивіда, який приречений жити у світі жорстокої регламентації, де людські стосунки та соціальні інститути постають у викривленому, гротескному вигляді. Довгі монологи учасників судового процесу, говоріння в унісон персонажів свідчить про тотожність, спільність позиції, думок та почуттів, що метафоризує звичку до одноманітності, успадкованої від радянської доби. У цій незвичайній комедії-казці Муратова демонструє, як тоталітарне суспільство інфантилізує людину, позбавляючи її самостійності та відповідальності. Сентиментальністю та здитинілістю вражено більшість персонажів: престарілий сивий «мамій», який не припиняє жалітись, мовляв, «мама після 11 годин додому не пускає». Міліціонер Толя, часто також поводить, як дитина, гублячись умовах абсурдного існування, де гранично релятивізовані поняття добра та зла.

Про контрверсійність соціальних норм і правил, що впливають на поведінку, свідчить скандальна дискусія мешканців приватних будинків на тему «розгодовують собак, а людям їжі не вистачає». Для посилення дисонансу до стрічки включено документальні кадри відлову бездомних котів та собак. Введення теми «нелюдського» постає своєрідним мірилом людяності «старших братів», і світ тварин послідовно відвойовує простір у фільмах К. Муратової.

У картині «Захоплення» (1994), події якої відбуваються на іподромі, самоцінними об'єктами уваги стають коні. Спостереження за цими граціозними істотами міцно пов'язане з емоційними акцентами, адже стрічка концентрується на чоловічих та жіночих пристрастях. Вихор чоловічих захоплень обертається в полі напруження, що утворене двома жіночими постатями з промовистими іменами — Віолетта та Лілія. Чарівна циркачка Віолетта є втіленням вітальності. Натомість її подруга Лілія, медсестра паталогоанатомічки, постійно розповідаючи історії про небезпечних мікробів, про зникнення зморшок на обличчі мерця та інші «страшилки», також доволі успішно привертає до себе увагу. Побудований на переплетенні емоцій у вирі спортивних інтриг та куртуазних захоплень, фільм маркірує новий «стилістичний перехід» у вимірі муратівського кіноsvіту — до ексцентрики фантазмагоричної стилізації, з подальшою переорієнтацією на манірне, майже «салонне» кіно в «пізній» період фільмотворчості.

«ПІЗНІЙ» ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (З КІНЦЯ 1990-Х): ДИСКМУНІКАЦІЯ, ТЕАТР АБСУРДУ

Фільми цього періоду позначені подальшою абсурдизацією авторського кіноsvіту через релятивізацію

звичних ціннісних градацій, що знаходить яскравий прояв у трилогії про безпідставні і непокарані вбивства «Три історії» (1997). Режисер концентрується на механізмах злочину та психології злочинців, відтворивши ці аспекти в шокуєчи рафінованому вигляді.

У першій новелі «Котельня № 6» непримітна людина у капелюсі доставляє в котельню до знайомого кочегара шафу з тілом власноруч вбитої сусідки — для кремації. Поет-кочегар не проминає можливості почитати власні вірші, переважаючи експресивну декламацію римованих рядків описом гіпотетичних сценаріїв вбивства. Рефреном лунають репліки геїв, яким підприємливий поет-кочегар здає в оренду сусіднє приміщення під баню: «Морги переповнені, а звірям в зоопарку м'яса не вистачає». Kochегара ж бентежить, що його зміна добігає кінця, вугілля прогоріло, й жару навряд чи вистачить для спалення тіла.

У другій новелі «Офа» байдуже ставлення до смерті демонструє працівниця лікарняного архіву Офелія. Її вишукане ім'я — єдина пам'ять про жінку, яка народила Офу та покинула немовлям. Важка психологічна травма сприяла формуванню в юної працівниці медичної сфери маніакальної жорстокості щодо жінок-«зозуль». Одну з них Офелія душить капроновою панчохою, знятою з власної ноги. Після скоєного красуня знову вдягає на ногу засіб убивства. Неємпатична Офа переживає майже еротичне збудження при архівних розшуках відомостей про власну матір, а отримавши дані, здійснює замислену помсту: скидає з пірсу в море повнотілу шанувальницю творів Шекспіра зі словами: «Я дарую тобі смерть, про яку ти мріяла. Я пробачаю тобі».

Контрастом у новелу введено інтермедію — розмову двох глухуватих стареньких — матері та доньки, які не чують одна одної, тому намагаються докричатись, можливо, розчарувавшись у технічних засобах зв'язку. Вкрай схвильована літня донька кричить, що ніяк не може додзвонитись до матері, а та, не чуючи дзвінків, не менш стурбована втратою контактів із дочкою. Так проблема дискомунікації між поколіннями постає неочікуваним боком.

У третій новелі «Дівчинка і смерть» створено локус спілкування респектабельного дідуса в інвалідному візку, зверхньо налаштованого представника «старого» світу, та маленької дівчинки, яка в певному розумінні є уособленням юного прагматичного покоління, в усій неприхованій природній відвертості. Граничним виявом антипатії дівчинки до старого стає вчинок, подібний на допомогу — дівчинка приносить дідусеві склянку води — води, до якої додала щурячої отрути.

У картині «Три історії» радикальне переосмислення антропоцентричних переконань позначає межу розчарувань у людині, що гранично відверто сформульовано та озвучено вустами героїні центральної новели. Офа зізнається: «Я не люблю мужчин. Я не люблю

жінок. Я не люблю дітей. Мені не подобаються люди. Цій планеті я поставила б "нуль". Можливо, я люблю тварин». Тварини незмінно викликають у Муратової співчуття. Навіть коли проявляють свою звірячу натуру, як те чорне кошеня, що на початку новели «Дівчинка і смерть» з кровожерним урчанням вперто тягне общипану курку по верхів'ю глухого паркану.

Відверто вивчаючи «пересічну людину» 1990-х у середовищі, що склалось у кризовій ситуації межі століть, у короткометражному відеофільмі «Лист до Америки» (1999) Кіра Муратова фіксує відчуження, неможливість порозуміння та розірваність зв'язків між людьми, розділеними географічно та ментально.

Ігор, чоловік середнього віку, наговорює на камері відеоліст до своєї «колишньої», яка давно емігрувала до США: «Не одружився, не працюю, почуваюся добре». Не знаючи, що ще сказати, Ігор переривається задля важливої справи: він має отримати гроші з орендаторки його квартири — просторого помешкання, що є очевидним батьківським спадком. Ці виплати — єдиний прибуток безробітного Ігоря. Орендаторка Лена представляє новий жіночий «стервозний» тип, хоча після черги маніпуляцій виплачує-таки господареві заборговану за кілька місяців суму, провокує своєю тактикою агресії та обману почуття провини у «зайвого інтелігента». Збагачуючи емоційні маркери сучасності, в фіналі відеоліста до своєї «колишньої» Ігор злостиво декламує сповнений проклять власний вірш «Послання до мандрівника», після чого плює в об'єktiv камери. Він не знає, де буде ночувати, але безтурботно йде з товаришем алеєю парку.

На зміну екзистенційним умонастроєм, що панували в кінематографі другої половини ХХ століття, в екранних творах ХХІ століття антропоцентризм все щільніше переплітається з питанням ідентичності, артикулюючи відчуженість персонажів, які перебувають у пошуку себе в складних, часом незбагнених, соціальних контекстах.

Поповнюючи галерею дивних типів, у 2000-х Кіра Муратова продовжує тему абсурдності буття, що переконливо свідчить: світ з'їхав з глузду. У фільмі з промовистою назвою «Другорядні люди» (2001) режисер фокусується на периферійних персонажах, чий дивний вчинок та випадкові розмови виходять на перший план. Програмно зосереджуючи увагу на «другорядному», фільм являє зв'язок із філософією буденності — напрямом, що досліджує повсякденне життя, звичайні буттєві практики та рутину «пересічних людей».

Симптоматично: в картині «Другорядні люди» (2001) топосом, що вправно маркує метафізичний центр екранного світу, стає божевільня, по обидва боки паркану якої — хаос. «Чорна» комедія навколо розміщень мертвого тіла, яке зрештою виявляється живим, репрезентує зібрання дійових осіб, чий обличчя нагадують маски, за якими приховане «дешо» лячне

й безглузде. Живих людей наче витіснили фантастичні двійники, маніфестуючи перемогу другорядності.

Розширюючи подальші досліді буттєвого безладдя, соціальних та рутинних сімейних ритуалів, Муратова створює фільм «Чеховські мотиви» (2002), де показує незвичайний світ, в якому деталі побуту XIX сторіччя органічно сплітаються з прикметами дня нинішнього у поєднанні з чисто муратівським умінням довести безглуздість людську до абсурдної межі. Відчуження навіть між найближчими людьми, коли батько й син не здатні знайти спільну мову, свідчить про кризу справжньої комунікації та конфлікт поколінь, вкорінений у розбіжностях пріоритетів, цінностей, світоглядних настанов.

Режисер свободи та парадокса, Кіра Муратова влаштовує театр провокацій, крутий заміс клоунади і гротеску при зіткненні локусів «хутір — церква». Це світ уявлень, в якому все виявляється не тим, чим видається спочатку. Така особливість неосудної реальності Кіри Муратової лаконічно заявлена в ексцентричній сцені своєрідного прологу — абсурдній дитячій суперечці про те, що ж будуватимуть наймані випиваки — «сарай або магазин?» Така травестія будівничого мотиву та повернення до естетики чорно-білого зображення, відчутно корелює з ранніми стрічками режисера. При цьому помітно змінився погляд режисера на своїх персонажів. У відсторонено-іронічному ставленні до повсякденних сварок хуторських пожилиць та «нових господарів життя», представників модної «тусовки», які зібрались на вінчанні в церкві провінційного містечка, проявились нові настрої в творчості Кіри Муратової, що засвідчили певне примирення з дійсністю, спробу зрозуміти і прийняти людей такими, які вони є — з усіма їхніми безглуздими вчинками, незграбністю, і дивацтвами.

Далі експериментуючи з наративом та візуальними образами, Муратова розкриває цинізм та корисливість людської натури у фільмі «Настроювач» (2004). Події навколо налаштування рояля умовно позначили зіткнення двох «універсумів». З одного боку — літня інтелігентна вдова, її більш прозаїчна приятелька та їхнє оточення відображають різні аспекти світу старомодних цінностей. Інші персонажі фільму — комунікабельний, наближений до мистецтва настроювач роялів Андрій, якій насправді є втіленням людського бажання домінувати, та його по-споживацькому налаштована подружка Ліна з її відвертим прагненням до матеріального добробуту та розкоші — представники « нової » реальності, адаптовані до виживання в умовах морального занепаду. Ці доволі впізнані типи поповнюють «кунсткамеру» муратівських кіноперсонажів, відверто розкриваючи цинізм зворотного боку їх «добрих намірів».

Лаконічною реплікою на цю ж тему видається короткометражний фільм «Довідка» (2005), який

демонструє абсурдність формальностей та бюрократичних процедур, байдужість системи до окремої людини. Завбачливо оформивши довідку про смерть матері, її немолодий нащадок з поминальним вінком дозволяє увійти в квартиру зі словами: «Це я, мамо».

Оприявлення штучності та нонконвенційності людських ролей і поведінки Кіра Муратова розвиває у складній та багатоплановій трагікомедії «пізнього» періоду «Два в одному» (2007), де яскраво втілює переосмислені антропоцентричні концепти, розкриваючи природу людини в її різноманітних, часом не-людських проявах. Фільм складається з двох новел. В першій новелі «Монтувальники» робітники сцени при зведенні театральних декорацій знаходять труп актора, який вкоротив собі віку, повісившись у сценічному костюмі просто на кону, на гілці бутафорського дерева. Трагедія обертається фарсом, коли прибиральники карикатурно цитують хрестоматійний монолог шекспірівського «Гамлета», а тоді починають гротескні «ігрища з мерцем», що нагадують циркову буфонаду (не випадково грим і вбрання небіжчика виразно асоціюються з образом білого клоуна).

Друга новела «Жінка життя» є ніби виставою, що розгортається в декораціях, облаштування яких відбувалось у першій частині фільму. Як справжня «людина гри», Муратова на перетині мистецьких світів, у примхливому поєднанні екранно-театрального та реалістично-буттєвого вимірів виразно нівелює дистанцію між високим мистецтвом та кітчем, між «сакральним» та «секулярним», між людиною та її роллю, функцією та набором буттєвих «машкар».

Самозакоханий нарцис шукає свою «ідеальну» обраницю. Захоплення жіночою тілесністю поєднується у підстаркуватого бабця з інцестуальними залицяннями до власної доньки, яка обирає за рятівну модель поведінки — внутрішнє завмирання. Ніби перетворюючись на неодухотворену маріонетку-двійника, дівчина передає свій стан через своєрідний механістичний «танець ляльки».

У цій картині вивершилася ідея, характерна для творчості Кіри Муратової: «світ як театр людей і машкар». Муратова часто акцентує театральність поведінки людини, її схильність до ролей, що можна розглядати як критичний погляд на антропоцентризм. Людина не є для Муратової непорушним центром світу, а радше маріонеткою в абсурдному всесвіті, в ексцентриці муратівського «театру життя». З притаманним професіоналізмом Муратова вміє «витягти» на поверхню маргінального дивака, прихованого в кожній індивідуальності, навіть у цілком «центрованої» особи. Цей прийом режисер вдало використовує в роботі з акторами та виконавцями, гру яких органічно поєднує у своїх фільмах. Утім, спосіб працює і стосовно глядачів її картин, хоч і не всі адекватно сприймають «несанкціоновані проникнення» в їхнє

позасвідоме, заглиблення у сфери інстинктивного та безконтрольного.

Назва наступної короткометражної стрічки «Лялька» (2007) — омонімічна. Асоціюючись із метафоричним сприйняттям людини як маріонетки, назва водночас є запозиченим з кримінального словника жаргонізмом. «Лялькою» називають підроблену пачку банкнот, всередині якої просто нарізаний папір. Саме така фейкова «лялька» запускає механізм маніпуляцій, вкорінений у жадібності та садистичному бажанні персонажа дошкулити експлуататору. Він розігрує цілу виставу з передачею їй десяти тисяч доларів, ніби заради того, щоб зробити «колишню» щасливою. Цинічно розмірковуючи про те, якою радісною буде почуватись жінка приблизно годину або ж дві, доки не розпакує «ляльку», чоловік відверто тішиться, розкриваючи власну дріб'язкову сутність. Втім, і на цього маніпулятора знаходиться свій «ляльковод».

Ніби продовжуючи провокативні роздуми про підвищення хаосу та ентропії буття, Кіра Муратова знімає своєрідну Різдвяну казку «Мелодія для шарманки» (2009), де окрім «фірмових» авторських інтонацій режисера, водночас відчутні мотиви творів Діккенса і Андерсена, адаптовані до реалій сьогодення. У фільмі йдеться про зведених брата і сестру, які після смерті матері, прагнучи уникнути сирітського притулку, вирушають із провінційного містечка у велике місто на пошук своїх батьків. Чемні, добре виховані діти у своїх поневіряннях зимовими вулицями потрапляють у контрастні ситуації — до привокзальних жебраків і злодюжок, у казино, на аукціон, у супермаркет. Бездушний мегаполіс ставить дітей на межу виживання, що виявляється для одного з героїв нездоланною. Випукло продемонструвавши зміни у навколишньому світі, фільм вщент руйнує велику утопію соціальної комунікації та співбуття у нашому новітньому соціумі.

Від картини до картини підкреслюючи людську драму ізоляції, абсурдність людського існування та поведінки, Кіра Муратова часто зосереджує увагу на дослідженнях «пересічної» / «маленької» людини, фокусуючись не на героїчних постатях, а на звичайних, часто маргінальних або ексцентричних індивідах з очевидними девіаціями. Варіативні повторення хворобливої ситуації збайдужіння, вмирання почуттів викликають асоціації з нав'язливо повторюваними звуками при монотонному обертанні ручки шарманки.

Під циклічну інтерпретацію підпадає вся творчість Кіри Муратової, яка раз у раз повертається до схожих аспектів людської природи та комунікації, щоразу розглядаючи їх під новим кутом, але зберігаючи у фокусі уваги людину, її моральні дилеми, побутові драми, специфіку мовлення. Безкінечні рефрени, тривалі словесні тавтології — не тільки метод викриття безглуздості слів, винайдений Муратовою вже з перших фільмів, а й характерна ознака режисерського

почерку. Кульмінаційним втіленням таких «правил гри», квінтесенцією циклічності та своєрідною метафорою творчого методу режисера став останній фільм «Вічне повернення. Кастинг» (2012).

МЕТАМОДЕРНІСТИЧНИЙ КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ЗАПОВІТ КІРИ МУРАТОВОЇ

У своєму останньому фільмі «Вічне повернення. Кастинг» майстер звертається до теми повторення та циклічності людських стосунків, з характерною відстороненістю та іронією вдаючись до варіативного відтворення цілком буденної життєвої ситуації. Різні пари улюблених акторів Муратової програють ту саму сцену знову і знову. В кадрі — умовні Він і Вона — персонажі, які не бачились багато років. Чоловік, несподівано завітавши до колишньої однокурсниці, просить давню знайому допомогти йому визначитись у цілком буттєвій ситуації: залишатись йому з дружиною чи з коханкою. Ця кіноісторія — про поширеність загального сценарію життєвих циклів і людських взаємин. У майже незмінному контексті, проговорюючи ті ж самі фрази, розігруючи схожі ситуації, кожна пара виконавців пропонує своє бачення обставин, розкриваючи суб'єктивність сприйняття та важливість індивідуального досвіду при переживанні універсальних проблем. Зрештою виявляється, що нагромадження епізодів-повторів, змонтованих у демонстративно рівний «ескізний» манері, є зафільмованим матеріалом кастингу до стрічки відомого режисера, смерть якого унеможливає завершення проекту.

За умовністю «кінопроб» — цілком реальне бажання вловити автентичність моделей поведінки, що є глибоко антропоцентричним у своїй основі. Звертаючись до прийому повторень, Кіра Муратова, використовуючи притаманні метамодерну коливання між модерністською щирістю та постмодерністською іронією, реалізуючи концентрацію на внутрішньому світі персонажів, наголошуючи, що саме людина є невичерпним джерелом смислів та емоцій, активним суб'єктом, і водночас — найцікавішим об'єктом мистецького аналізу.

Сутнісний зміст назви фільму відсилає до рефлексії циклічності буття, до «вічного повернення», що асоціюється з концепцією «вічного повторення» Фрідріха Ніцше. В осмисленні Кіри Муратової циклічність полягає не в простому самоповторенні, а в постійному поверненні до ключових питань людського існування, щоразу збагаченому новим досвідом, іншими акцентами, але зі збереженням фундаментального інтересу до людини в усій її складності та суперечливості.

Висновки. Складна динаміка оприявлення різноманітних аспектів людської сутності у фільмах Кіри Муратової доводить, що її «рівень антропоцентризму» не є статичною константою, а зазнає переосмислення в різні періоди творчості режисера. **Ранні**

роботи (1967–1970-ті), позначені більш традиційною увагою до внутрішнього світу персонажів, до їхніх почуттів. Від фільму до фільму людська природа у творах Муратової дедалі більше втрачає цілісність, набуваючи суперечливих рис. Ця тенденція поглиблюється, починаючи зі стрічок **перехідного періоду** (перша половина 1980-х), коли на тлі радикалізації експериментів з формою відбувається симптоматична переорієнтація предмету глибокого вивчення із соціокультурної універсальї *кохання* на осмислення екзистенціалу *смерті*, що стає інваріантним смисловим ядром більшості наступних картин Кіри Муратової.

У муратівських творах періоду **трансформацій** (1987–1989) яскраво унаочнюється деконструкція *людського* та *соціального*, насамперед завдяки виведенню на принципово новий рівень фарсу, гротеску та абсурду як характерних ознак екранного світу. Мікс стилів та жанрів, розірваність та фрагментарність кінооповіді, характерна для **постмодерного** періоду, збіглася з відходом від позицій антропоцентризму наприкінці 1980-х. У **пізній період** (з другої половини 1990-х до початку 2010-х) людина у кіносвіті Муратової постає хаотичною і незбагненою істотою, приреченою на існування у вимірі нівельованих орієнтирів — етичних і естетичних. Специфічна зосередженість на драмі дискомунікабельності та самотності відбувається

щоразу під різним кутом зору (з позицій жінки, чоловіка, дитячим поглядом). На тлі інверсії *головного* та *другорядного* важливим стає те, що відбувається на периферії сюжету; в центрі подій — маргінальні індивіди, а головні герої є ніби фоном для інтермедій другорядних персонажів. Муратова все частіше звертається до «нелюдського» світу — предметів і тварин, наділяючи їх квазісуб'єктністю. У цих координатах людина постає лише одним з елементів складної картини світу — не найважливішим і не завжди привабливим. Усі ці прийоми спрямовані на децентралізацію особистості як єдиного носія сенсу та на руйнування моделі традиційного людиноцентричного кіно.

В останньому фільмі «Вічне повернення. Кастинг» (2012) режисер повертається до антропоцентричних позицій, вписаних цього разу в метамодерністську поетику. Така відвертість саморефлексивного жесту ніби замикає своєрідний символічний цикл інтерпретації людиноцентризму на принципово новому рівні осмислення.

Отже, антропоцентризм Муратової — це не так твердження про центральне місце людини у всесвіті, як невтомне, циклічне дослідження самого феномену «людського» на перетині фундаментальних питань свободи, любові, самотності та смерті.

Література

1. Канівець А. Кіра Муратова в західному кінознавстві, або проблема російськомовної української кіноспадщини // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 40–43.
2. Ніцше Ф. *Весела наука* / пер. з нім. В. Б. Чайковський. Харків: Фоліо, 2020. 284 с.
3. Оніщенко Є. Поетика кіномови Кіри Муратової: дис. ... канд. н. / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого Київ, 2018.
4. Савченко-Шагінян Т. Л. «Жіноча» кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості: дис. ... канд. культурології / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2010. 178 арк.
5. Molina D. Kira Muratova: Epistemology of self-knowledge on the cinema screen. PhD dissertation. Chicago: University of Chicago, 2022.
6. Oukaderova L. *The cinema of the Soviet thaw: Space, materiality, movement*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxx0fb>
7. Shpolberg M. Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova // *Frames Cinema Journal*. 2021. No. 18. Pp. 291–295. <https://doi.org/10.15664/fcj.v0i18.2268>
8. Taubman J. Kira Muratova. (Kinofile Filmmakers' Companion 4). London: I. B. Tauris, 2005. 168 p. <https://doi.org/10.2307/130736>

References

- Kanievets, A. (2025). *Kira Muratova v zachidnomu kinoznavstvi, abo problema rosiiskomovnoi ukrainskoi kinospadshchyny* [Kira Muratova in Western film studies, or the problem of Russian-language Ukrainian film heritage]. *Kino-Teatr*, 1, 40–43 [in Ukrainian].
- Molina, D. (2022). *Kira Muratova: Epistemology of self-knowledge on the cinema screen* [PhD dissertation, University of Chicago].
- Nietzsche, F. (2020). *Vesela nauka* [The gay science] (V. B. Chaikovskiy, Trans.). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Onyshchenko, Ye. (2018). *Poetyka kinomovy Kiry Muratovoi* [The poetics of Kira Muratova's film language] [Candidate's thesis, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Oukaderova, L. (2017). *The cinema of the Soviet thaw: Space, materiality, movement*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxx0fb>
- Savchenko-Shahinian, T. (2010). *“Zhinocha” kinorezhysura v hendernomu aspekti kulturnotvorchosti* [“Women's” film directing

- in the gender aspect of cultural creation] [Candidate's thesis, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.15664/fcjr.v0i18.2268>
- Shpolberg, M. (2021). Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova. *Frames Cinema Journal*, 18, 291–295.
- Taubman, J. (2005). *Kira Muratova* (Kinofile Filmmakers' Companion 4). London; New York: I. B. Tauris. <https://doi.org/10.2307/130736>

Zubavina I.

The Concept of Anthropocentrism and Its Representation in the Films of Kira Muratova

Abstract. This article contributes to current discourse on the distinctive and enigmatic cinematic universe of Kira Muratova. It examines her body of work through the lens of anthropocentrism, identifying key tendencies in the evolution of her worldview. Muratova's films are inseparable from the historical contexts in which she lived and worked. Her earliest independent productions, created during the Soviet era, were met with censorship, bans, and other forms of suppression. The *perestroika* period offered a measure of "recompense," granting her work wider public exposure. Muratova's artistic freedom reached its peak in independent Ukraine, where she was largely unconstrained in her self-expression. The article proposes a provisional periodization of Muratova's creative legacy and explores the features of her authorial "cinematic anthropology" across these stages. It foregrounds the dynamic shifts in her interpretation of anthropocentric principles—from early works marked by (neo)modernist traits to later postmodernist films characterized by screen-based explorations of human typologies. Particular attention is given to the verbal discourse of her characters: recurring tautologies are examined through an anthropocentric lens, where language is viewed as fundamentally tied to human nature, activity, and culture. Despite the programmatic eclecticism of her individual films, the study reveals a coherent internal logic that unifies Muratova's oeuvre.

Keywords: Kira Muratova, anthropocentrism, cinema, neomodernism, postmodernism, metamodernism, screen characters, performativity.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2025