

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА  
СОЦІОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Катедра медіакомунікацій

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
(ІННОВАЦІЙНИЙ МАГІСТЕРСЬКИЙ ПРОЄКТ)

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ АФРОАМЕРИКАНЦЯ  
В СУЧАСНІЙ МЕДІАКУЛЬТУРІ США  
НА ПРИКЛАДІ КІНЕМАТОГРАФА**

Виконав:

студент 2 курсу групи СК-61  
денної форми навчання  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 061 Журналістика  
освітньо-професійної програми  
«Аудіовізуальні медіа  
та цифрова журналістика»  
Микита ШЕПТИЦЬКИЙ



Науковий керівник:

доктор філософських наук,  
професор  
Дмитрій ПЕТРЕНКО

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Факультет соціологічний

Катедра медіакомунікацій

Рівень вищої освіти другий (магістерський)

Спеціальність 061 Журналістика

освітньо-професійна програма "Аудіовізуальні медіа та цифрова журналістика"

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**В. о. завідувача катедри**

\_\_\_\_\_ Л. В. СТАРОДУБЦЕВА

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ (ІННОВАЦІЙНИЙ МАГІСТЕРСЬКИЙ ПРОЄКТ)**  
**ШЕПТИЦЬКОГО МИКИТИ АНДРІЙОВИЧА**

1 Тема проєкту: "Репрезентація образу афроамериканця в сучасній медіакультурі США на прикладі кінематографа".

Керівник проєкту: ПЕТРЕНКО Дмитрій Володимирович, професор, доктор філософських наук.

затверджені наказом по університету від " \_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 2024 року № \_\_\_\_

2 Строк подання студентом проєкту: 22 листопада 2024 року

3 Перелік питань, які потрібно розробити:

- обґрунтувати актуальність теми дослідження;
- визначити мету, завдання, об'єкт, предмет, методи, теоретичну та емпіричну основу проєкту;
- окреслити наукову новизну і практичне значення роботи;
- проаналізувати досліджуваний феномен;
- виконати емпірико-практичну частину проєкту;
- зробити висновки до проведеного дослідження;
- оформити текст і список використаних джерел у відповідності до існуючих вимог.

#### 4 План роботи над проектом

№ з/п	Назви етапів роботи
1	Визначення структури кваліфікаційного магістерського проекту.
2	Збір матеріалу, добір літератури з теми.
3	Робота над текстом проекту, підготовка першого варіанту тексту у чорновій редакції, обговорення тексту з керівником.
4	Доопрацювання тексту з урахуванням пропозицій керівника.
5	Робота над емпірико-практичною частиною проекту (аналіз кінострічок).
6	Підготовка й оформлення списку використаних джерел, рисунків, таблиць, додатків.
7	Узгодження остаточного варіанту тексту та емпірико-практичної частини з керівником.
8	Підготовка анотацій до проекту.
9	Одержання висновку керівника і рецензії зовнішнього експерта на проект.

5 Дата видачі завдання: 25 жовтня 2023 року

Студент



М. А. ШЕПТИЦЬКИЙ

Керівник проекту



Д. В. ПЕТРЕНКО

**ЗМІСТ**

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДОСЛІДЖЕННЯ РАСОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В КІНО	9
1.1 Концептуальні вектори класичної кінотеорії: Жан-Луї Бодрі та Крістіан Мец	9
1.2 Ідеологічна інтерпеляція як основа аналізу расової проблематики в кіно: Луї Альтюссер і Деніела О'Браєна	11
1.3 Дослідження погляду як один із способів дослідження расової проблематики	13
Висновки до розділу 1	16
РОЗДІЛ 2 РАСОВА ПРОБЛЕМАТИКА У КЛАСИЧНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ НА ПРИКЛАДІ СТРИЧОК «НАРОДЖЕННЯ НАЦІЇ» ТА «ВІДНЕСЕНІ ВІТРОМ»	18
2.1 «Народження нації» Д. В. Ґріффіта: зародження расизму у кіно	18
2.2 «Віднесені вітром» Віктора Флемінга: маргіналізація образу афроамериканця	20
Висновки до розділу 2	21
РОЗДІЛ 3 ПРЕЗЕНТАЦІЯ РАСОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ АФРОАМЕРИКАНЦІВ У ХХ СТОЛІТТІ	23
3.1 Соціальне життя афроамериканців у ХХ столітті: рухи, віхи та соціальна динаміка	23
3.2 Боротьба за права афроамериканців у ХХ столітті	34
3.3 Мистецтво афроамериканців ХХ століття	40
Висновки до розділу 3	47

РОЗДІЛ 4 ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ АФРОАМЕРИКАНЦЯ У КІНЕМАТОГРАФІ: ВІД ХХ ДО ХХІ СТОЛІТТЯ	48
4.1 Еволюція афроамериканського кінематографа	48
4.2 Аналіз расової проблематики у кінострічці «Чорна Пантера»	54
4.3 Расова проблематика крізь призму фільму «Пастка»	61
Висновки до розділу 4	66
РОЗДІЛ 5 КІНОЕСЕ ЯК СПОСІБ АНАЛІЗУ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АФРОАМЕРИКАНЦІВ У КІНЕМАТОГРАФІ	67
5.1 Кіноесе як інструмент дослідження та рефлексії	67
5.2 Створення кіноесе: концепція, процес і виклики	69
Висновки до розділу 5	70
ВИСНОВКИ	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	76

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У сучасному суспільстві питання расової рівності та справедливості набувають особливої актуальності. Проблематика расових відносин, зокрема становище афроамериканців у США, є центральною темою багатьох наукових досліджень, соціальних рухів та політичних дискусій. Обраний період ХХ – ХХІ століть для аналізу не є випадковим, оскільки саме цей період став вирішальним у формуванні сучасного розуміння расової дискримінації, правозахисних рухів та процесів інтеграції афроамериканців у різні сфери суспільного життя. Аналіз кінематографу допомагає виявити, як кіно впливає на формування громадської свідомості та зміну стереотипів. Ступінь вивченості теми Дослідження репрезентації афроамериканців у кіно інтенсивно проводиться як у США, так і на міжнародному рівні. Однак, попри наявність значного обсягу досліджень, комплексний аналіз репрезентації афроамериканців у контексті сучасної медіакультури залишається актуальним завданням.

*Актуальність теми дослідження* полягає в її тісному зв'язку з ключовими соціальними процесами сучасності. Сьогодні, у світі, що дедалі більше прагне до рівності, толерантності та інклюзивності, питання расових відносин залишаються болючою точкою багатьох суспільств. Особливо це стосується Сполучених Штатів Америки, де історичні травми рабства й сегрегації наклали глибокий відбиток на культуру, політику й мистецтво. Кінематограф, як одна з найпотужніших форм медіа, не тільки відображає реальність, а й формує її. Через екрани кінотеатрів і платформ потокового мовлення мільйони людей у всьому світі отримують уявлення про культуру, історію та ідентичність різних соціальних груп. Афроамериканці, які століттями боролися за право бути почутими й представленими, сьогодні займають центральне місце у багатьох кіноісторіях. Від культових фільмів, як-от *Чорна Пантера*, до складних драм, як-от *Зелена книга*, образи

афроамериканців у кіно стали багатограними, героїчними та важливими. Однак, ці зміни не сталися самі собою. Вони є відображенням довготривалих соціальних рухів, таких як Black Lives Matter, які поставили питання расової рівності на перший план суспільного порядку денного. Водночас кіно залишається полем битви між закріпленням старих стереотипів і створенням нових, більш прогресивних репрезентацій.

Попри всі зрушення, багато аспектів репрезентації афроамериканців у кінематографі залишаються недостатньо вивченими. Як змінюється їхній образ у світлі сучасних соціальних викликів? Чи здатне кіно повною мірою відобразити їхні історії без спрощень та кліше? Які уроки можна винести з аналізу цих репрезентацій для майбутніх поколінь кінематографістів? Відповіді на ці питання є не тільки важливими, але й необхідними, аби зрозуміти, як мистецтво формує суспільну свідомість.

Крім того, дослідження має значний освітній і практичний потенціал. Воно може допомогти кіномитцям створювати більш автентичні історії, вихователям — викладати історію кіно та культури через призму соціальної справедливості, а соціальним активістам — використовувати силу мистецтва у своїй боротьбі за рівність. Саме ця багатогранність і практичність роблять тему настільки актуальною в сучасному світі, що перебуває в постійному пошуку балансу між традиціями та новими цінностями

Дослідження презентації расової проблематики афроамериканців у різних періодах допоможе виявити, як зміни у суспільному сприйнятті та політиці вплинули на становище цієї спільноти. Це дозволить краще зрозуміти еволюцію расових відносин та запропонувати рекомендації щодо подальшого покращення ситуації. Важливим аспектом є також аналіз ролі медіа, культури та мистецтва у формуванні суспільних уявлень про афроамериканців, що може сприяти більш глибокому розумінню впливу цих факторів на соціальні зміни

*Ступінь вивченості теми.* Тематика расових відносин та становища афроамериканців у XX – XXI століттях є добре дослідженою з різних

аспектів. Це дозволяє використовувати широкий спектр наукових праць та методологій для глибокого і всебічного аналізу, забезпечуючи надійну основу для подальших досліджень та розробки рекомендацій щодо вирішення проблем расової нерівності.

**Мета та завдання дослідження.** Метою даного дослідження є розкриття специфіки презентації расової проблематики афроамериканців у період XX – XXI століть, з акцентом на виявлення ключових історичних етапів, соціальних рухів та змін у суспільній свідомості, а також оцінка впливу цих факторів на сучасний стан расових відносин у США.

Задля досягнення мети перед нами поставленні такі *задачі*:

- Окреслити історичний контекст расової дискримінації.
- Дослідити розвиток афроамериканської кіноіндустрії.
- Виявити вплив соціальних змін на репрезентацію афроамериканців.
- Аналізувати ключові фільми, що розкривають расову тематику.
- Розробити та реалізувати кіноесе як інструмент наукового аналізу.

*Об'єктом дослідження* є Соціокультурний феномен репрезентації афроамериканців у сучасній медіакультурі США.

*Предметом дослідження* є Особливості репрезентації образу афроамериканця у сучасному кінематографі США, їхній вплив на формування громадської свідомості та деконструкцію стереотипів.

**Методи дослідження.** Задля виконання поставленої мети дослідження, ми у своїй роботі будемо користуватися низкою методів, таких як:

**Історичний метод:** Використовується для аналізу історичного контексту расових відносин в США, включаючи періоди сегрегації, громадянських прав та сучасних соціальних рухів. Дозволяє вивчити розвиток афроамериканської кіноіндустрії з історичної перспективи.

**Аналіз документів:** Включає вивчення законодавчих актів, урядових звітів, архівних матеріалів та інших офіційних документів, що стосуються

расової політики та прав афроамериканців. Аналіз кінокритики, сценаріїв, інтерв'ю з режисерами та акторами для вивчення афроамериканського кіно.

**Контент-аналіз:** Застосовується для аналізу медіа-матеріалів, кінофільмів, літературних творів та музики з метою виявлення стереотипів та змін у презентації афроамериканців. Дослідження образів афроамериканців у кінематографі, їх еволюції та впливу на суспільну свідомість.

**Наукова новизна** нашого дослідження розширює погляд на репрезентацію афроамериканців у кінематографі, розглядаючи її не лише як відображення соціальних процесів, але й як активний інструмент впливу на ці процеси. Унікальність роботи полягає в застосуванні кіноесе як інтегрованого підходу, що дозволяє одночасно аналізувати медіатексти та створювати новий формат комунікації на тему соціальної справедливості. Це дозволяє розширити теоретичні рамки аналізу кіно, враховуючи його здатність не лише документувати зміни, але й формувати суспільну думку. Новизна також полягає у висвітленні пост-2010-х років як періоду, коли репрезентація афроамериканців у медіакulturі зазнала кардинальних змін під впливом суспільних рухів, таких як Black Lives Matter. Розкрито, як сучасне кіно стає платформою для деконструкції расових стереотипів, створення нових образів героїв та просування ідеї мультикультурності. Крім того, дослідження інтегрує соціологічний, семіотичний та культурологічний підходи, що дозволяє створити більш глибоке розуміння ролі кінематографа як медіа, здатного впливати на соціальну свідомість.

**Практичне значення** даного дослідження полягає у його потенціалі впливати на різні сфери суспільного життя та сприяти вирішенню актуальних проблем расових відносин через призму кіноіндустрії та культурного впливу. Основні аспекти практичного значення включають: Освітні програми та курси: Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних програмах з історії, соціології, культурології, кінематографії та медіазнавства. Використання аналізу афроамериканської кіноіндустрії для розробки курсів з вивчення культурної історії та соціальних рухів

Медіа та журналістика: Матеріали дослідження можуть бути використані журналістами для створення статей, репортажів та документальних фільмів про расові відносини та афроамериканське кіно. Використання аналізу медіа-контенту для покращення представлення расових проблем у засобах масової інформації. Підвищення обізнаності суспільства: Використання матеріалів дослідження для проведення громадських лекцій, семінарів та дискусій про расові відносини та афроамериканське кіно. Залучення ширшої аудиторії до обговорення проблем расової дискримінації та шляхів її подолання через кіномистецтво. Практичне значення дослідження полягає в його здатності сприяти позитивним змінам у суспільстві через підвищення обізнаності, освіти та культурну інтеграцію, а також у підтримці зусиль з подолання расової дискримінації та просування рівноправності. Конкретне застосування: Результати роботи можуть використовуватись кінокомпаніями для формування стратегій інклюзивного кіно, освітніми установами для створення нових навчальних програм, а також соціальними активістами для формування більш усвідомлених кампаній, спрямованих на подолання стереотипів та упереджень у суспільстві.

**Структура та обсяг дослідження.** Робота складається зі вступу, п'яти розділів (у тому числі 13-ти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (55 найменування, з них 45 – іноземними мовами, 10 – досліджувані джерела, 8 – аудіовізуальні матеріали). Проєкт містить 4 таблиці. Загальний обсяг дослідження – 80 сторінок (з них основна частина – 75 сторінок).

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДОСЛІДЖЕННЯ РАСОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В КІНО

#### 1.1 Концептуальні вектори класичної кінотеорії: Жан-Луї Бодрі та Крістіан Мец

Перед тим як дослідити расову проблематику в тематиці кінодосліджень, нам представляється необхідним обґрунтувати теоретико-методологічний інструментарій нашої роботи. Однією з ключових концепцій, на які ми будемо спиратися у нашому проєкті, є теорія ідентифікації французького теоретика психоаналітичного кіно Жана-Луї Бодрі, одна з робіт має назву: «Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату» [2], ця робота також має назву «апаратна теорія». Хоча в роботі Жана-Луї Бодрі немає чіткого формулювання значення поняття ідентифікації, ми можемо навести цитату з дослідження кінотеоретика, що може наблизити до розуміння ним цього поняття: «Але власне “я” не знаходить “місце” у кіно, ні у якості специфічно “уявного”, ні у якості відтвореного своєю первинною конфігурацією» [2, с. 45]. На думку Бодрі, це відбувається радше як доказ чи верифікація згаданої функції, зміцнення на основі повторення. Зіштовхнувшись з проблемою чіткого формулювання терміну «ідентифікація», в різних науковців психоаналітиків, ми прийшли до висновку, що варто зазначити, що дане формулювання французьких науковців найліпше розкриває сутність терміну: «Психологічний процес, за допомогою якого суб'єкт асимілює аспект, властивість або атрибут іншого і трансформується, повністю або частково, за моделлю, яку надає інший» [7]. Саме за допомогою серії ототожнень, – вважає Бодрі, – особистість конституюється та конкретизується. Таким чином, значення поняття «ідентифікація» є складним і багаторівневим.

Слідом за Жаном-Луї Бодрі виділимо два рівні ідентифікації. Перший рівень, згідно з думкою французького кінотеоретика, сфокусований на зображенні та починається з героя, який грає роль «центру вторинних ідентифікацій» [2, с. 45]. На цьому рівні глядач має ідентичність, яку потрібно схоплювати, зберігати та відновлювати, тобто, фактично, коли людина приходить на сеанс, побачивши людину своєї раси, вона буде асоціювати її з собою. Отже, якщо репрезентативний об'єкт у фільмі грає злочинця, боксера і т. д., то суб'єкт (людина) почне теж приміряти собі цю роль. Другий рівень ідентифікації – це те, що робить можливим появу першого та провокує його дію – «трансцендентальний суб'єкт». Трансцендентальний суб'єкт у роботі науковця – це кінокамера [2, с. 43], що визначає порядок об'єктів метафізичного «світу». Отож глядач, – підсумовує свою думку Бодрі, – ідентифікується не стільки з репрезентативним, самим видовищем, скільки з тим, що ставить це видовище, робить його видимим, змушуючи глядача бачити те, що він бачить [2, с. 45]. Отже, у якості одного з головних концептуальних векторів класичної кінотеорії ми обираємо для нашого дослідження концепцію ідентифікації, що є важливою складовою «апаратної теорії» Жана-Луї Бодрі.

Іншим концептуальним вектором класичної кінотеорії, що може стати підґрунтям нашого дослідження, є семіотика кіно. З цієї точки зору не можна не згадати видатну роботу французького теоретика кіно Крістіана Меца «Мова фільму: Семіотика кіно» (*Essais sur la signification au cinema*), що була видана ще у 1968 році та значно вплинула на теорію кіно [8]. У своїх роботах Крістіан Мец досліджував питання вивчення кіномистецтва за допомогою семіотики, приділяючи особливу увагу тому, як фільм передає значення через знаки та коди. У своїх працях він розглядав кіно як «власну» мову, що має граматику та структуру [8, с. 117]. Аналізуючи кіно через призму понять конотації та денотації, Крістіан Мец розвиває ідею, що фільм за допомогою своєї «мови», фактично – технікам монтажу, редагуванню звукових ефектів і т. д., – використовує ці ресурси задля передачі значень аудиторії. Одна з

найважливіших проблем теорії кіно, – стверджує Мец, – це враження від реальності, яке отримує глядач: фільми дають нам відчуття, що ми спостерігаємо майже справжнє видовище [8 с. 4]. Вже майже півстоліття ця праця Меца слугує фундаментальною основою для кінотеорії, і сьогодні вона також не втрачає своєї актуальності. У контексті даного проєкту ми базуємося лише на деяких із ключових ідей Меца: ідентифікація; конотації та деконотації; погляд глядача. Семіотичний метод дослідження кіно, детально розроблений французьким теоретиком у галузі *Film Studies*, може поглибити наше розуміння впливу кінематографа на формування ідентичності.

Отже, ми обґрунтували теоретико-методологічний інструментарій нашої роботи, окресливши два важливих концептуальних вектори класичної кінотеорії: «апаратна теорія» Жана-Луї Бодрі та семіотика кіно Крістіана Меца, що можуть допомогти дослідити расову проблематику у сучасній медіакультурі.

## **1.2 Ідеологічна інтерпеляція як основа аналізу расової проблематики в кіно: Луї Альтюссер і Деніела О'Брасна**

За Альтюссером ідеологія не відображає реальний світ, а «репрезентує» «уявні стосунки індивідів» із реальним світом; річ, яку ідеологія (хибно) репрезентує, сама по собі вже знаходиться на одній відстані від реального. Альтюссер висуває дві тези щодо ідеології: «Ідеологія представляє уявне відношення індивідів до їхніх реальних умов існування» [1, с. 162]. Іншими словами, ми завжди перебуваємо в межах ідеології через нашу залежність від мови для розуміння нашої «реальності»; різні ідеології — це лише різні репрезентації нашої соціальної та уявної «реальності», а не репрезентація самого реального. Та «Ідеологія має матеріальне існування» [1, с. 165]. Альтюссер стверджує, що ідеологія має матеріальне існування, оскільки «ідеологія завжди існує в апараті та його практиці чи практиках». Ідеологія

завжди проявляється через дії, які «вкладаються в практику», наприклад, ритуали, конвенційну поведінку тощо

«Всяка ідеологія вітає або інтерпелює конкретних осіб як конкретних суб'єктів» [1, с. 170]. За Альтюссером, головна мета ідеології полягає в «конституювання» конкретних індивідів як суб'єктів». Ідеологія настільки всепроникна у своїй конституції суб'єктів, що формує саму нашу реальність і, таким чином, здається нам «істинною» або «очевидною». Через «інтерпеляцію» індивіди перетворюються на суб'єктів (завжди ідеологічних). Прикладом Альтюссера є вітання офіцера поліції: «Гей, ви там!»: “Якщо особа, яку кликали, обернеться, – За словами Альтюссера, – відбудеться сто вісімдесяти ступеневим, фізичне перетворення, він стає суб'єктом [1, с. 174–175]. Одним з ефектів ідеології є практичне заперечення ідеологічного характеру ідеології ідеологією: ідеологія не каже: “Я ідеологічна”.

Індивіди за словами науковця завжди є суб'єктами. Хоча він подає свій приклад інтерполяції у часовій формі, Альтюссер чітко пояснює, що ми стаємо суб'єктами ще до нашого народження. Ще до того, як дитина народилася, вона буде мати ім'я батька, отже її ідентичність буде незмінною. Таким чином, перед своїм народженням дитина, завжди, вже є суб'єктом, призначеним суб'єктом в і специфічною сімейною ідеологічною конфігурацією. Таким чином, Альтюссер ще раз звертається до ідей Лакана, у цьому випадку до лаканівського розуміння «Імені-Батька». Більшість підданих сприймають свою ідеологічну само конституцію як «реальність» або «природу» і, таким чином, рідко стикаються з репресивним державним апаратом, який призначений для покарання будь-кого, хто відкидає панівну ідеологію. Як висловлюється Альтюссер, індивіда називають (вільним) суб'єктом” лише для того для того, щоб він “вільно” підкорявся бажанням суб'єкту, тобто для того, щоб він здійснював жести та дії свого підпорядкування “самостійно”. З ідеологічної та расової точки зору, також, в межах нашого дослідження варто пригадати сучасну книгу британського науковця Деніела О'Браєна «Чорна маскуліність у фільмах. Рідні сини та

брехня білих» [10]. У цій праці Даніель О'Браєн досліджує питання репрезентації темношкірої маскулінності в межах американського кіно. Вивчаючи кінострічки в їх історичній послідовності, автор досліджує зміну ролей, що надаються темношкірим героям в американських фільмах. Деніел О'Браєн показує, що зображення темношкірої маскулінності у фільмі може мати значний культурний і соціальний ефект, зумовлюючи не тільки на сприйняття чорношкірих чоловіків, але й на те, як вони сприймають самих себе.

Загалом, дослідивши концепцію ідеологічної інтерпеляції Луї Альтюссера як основу аналізу Деніела О'Браєна расової проблематики в кіно, можемо зазначити, що ці розвідки доцільно використовувати у нашому проєкті у якості теоретико-методологічного підґрунтя дослідження расової проблематики в американському кінематографі.

### **1.3 Дослідження погляду як один із способів аналізу расової проблематики**

Дослідження погляду в кінознавстві стосується аналізу того, як погляд глядача або те, як герої фільму дивляться один на одного або на глядача, впливає на загальне значення та інтерпретацію фільму. Ця концепція спирається на феміністичну теорію кіно, психоаналіз та семіотику, щоб дослідити динаміку влади та соціальні наслідки, закладені в акті перегляду.

Узагальнюючи дослідження теорії погляду у кінознавчій концепції введени Лорою Малві [9], спробуємо визначити ключові аспекти теорії погляду в кінознавстві, на наш погляд, включають:

*Чоловічий погляд:* Концепція чоловічого погляду, введена Лорою Малві в її есе «Візуальне задоволення та наративне кіно» [9], досліджує, як фільми часто представляють жінок як об'єкти бажання з точки зору гетеросексуального чоловіка. Ця теорія намагається говорити про те, що

камера, якою керує режисер-чоловік, об'єктивує та сексуалізує жіночих персонажів, підсилюючи динаміку гендерної влади.

*Жіночий погляд:* У відповідь на чоловічий погляд вчені дослідили концепцію жіночого погляду, наголошуючи на важливості представлення жінок з жіночої точки зору. Жіночий погляд прагне підірвати традиційні гендерні ролі та кинути виклик об'єктивації жінок у кіно.

*Дивний погляд:* Спираючись на основи чоловічого та жіночого погляду, квір-погляд досліджує, як ЛГБТК+ персонажі та стосунки представлені у фільмі. Ця перспектива розглядає те, як погляд можна спотворити або змінити, щоб кинути виклик гетеро нормативним нарративам.

*Погляд аудиторії:* Теорія погляду поширюється на вивчення того, як глядачі дивляться та інтерпретують фільми. Він розглядає, як кінематографісти маніпулюють поглядом глядачів за допомогою кінематографії, монтажу та структур оповіді. Розуміння погляду аудиторії має вирішальне значення для аналізу впливу фільмів на соціальне сприйняття.

*Динаміка потужності та погляд:* Теорія погляду підкреслює динаміку сили, пов'язану з поглядом. Вона досліджує, як персонажі здійснюють контроль над іншими за допомогою погляду, впливаючи на оповідь і зміцнюючи суспільні ієрархії. Акт перегляду стає засобом утвердження авторитету або виклику встановленим нормам.

*Перехресність:* Сучасні дослідження погляду часто розглядають інтерсекційність, визнаючи, що такі фактори, як раса, клас і сексуальність, перетинаються зі статтю, щоб формувати способи зображення та сприйняття людей у фільмі.

Теорія погляду в кінознавстві забезпечує основу для розуміння візуальної мови кіно та її ролі у формуванні культурних і соціальних нарративів. Це спонукає до критичного аналізу динаміки влади, вбудованої в акт перегляду, і того, як ця динаміка сприяє ширшим проблемам представництва та нерівності в суспільстві. Аналіз погляду у фільмі дає змогу зрозуміти соціальні та культурні контексти, у яких знімаються фільми, а

також способи, якими вони формують і відображають суспільне ставлення та норми. Це сприяє ширшому розумінню репрезентації, динаміки влади та побудови значення в кіно [11 *"Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"* (1970)].

Поняття погляду можна пов'язати з Феміністичним розуміння Сімони де Бовуар пригнічення жінок у діалектиці гендерних відносин [3]. Жінки, пригнічена («друга») стать, інтерналізувати погляд, що об'єктивує чоловіків на них і роблять не мати сили володіти або повертати погляд. У поділі статей чоловік є Суб'єктом, тоді як жінка залишається «іншим». Сьогодні поняття погляду широко використовується у візуальній культурі. Теоретичне пояснення погляду самця як залучення складних механізмів особливо вуаеризм і нарцисизм розвивається в кінознавстві. Вуаеризм, жадібний погляд на когось інакше, пояснюється концепцією Фрейда скопофілія: бажання виглядати як основа людської сексуальності. Теоретики кіно стверджують, що середовище фільму засноване на скопофілії. Так, за словами кінотеоретика Р. Даєра, у темряві кінотеатру глядач – це вуаерист, який може дивитися на екран без обмежень або страху бути покараним його чи її бажання [6]. *Поняття погляду як пристрою в.* Владні відносини між «расами» отримали подальший розвиток у дослідженнях темношкірих.

Аналізуючи складну взаємодію поглядів у фільмі, Чандлер [4] пропонує таксономію ключових форм погляду, засновану на тому, хто дивиться: 1) погляд глядача; 2) внутрішньо дієгетичний погляд: погляд одного персонажа на іншого, технічно досягнутий за допомогою суб'єктивної «точки зору»; 3) екстрадієгетичний погляд на глядача: «закадровий» погляд людини, зображеної у кінотексті, ніби дивиться на глядача; 4) погляд камери під час фіксації фільмованої події, який також замінює погляд режисера чи фотографа; 5) відведений погляд – уникання зображеною особою погляду іншої людини, яке зазвичай містить в собі погляд вгору, погляд вниз або погляд убік [5]; 6) погляд аудиторії всередині кінотексту: кадри аудиторії, яка спостерігає за виконавцями в «тексті в тексті». однією важливою

характеристикою погляду є те, що об'єкт погляду не усвідомлює, що на нього дивляться чи присутності глядача, що надає погляду глядача вуаеристський вимір. Цю концепцію комічно обігрують у «Пурпуровій троянді Каїра», ще одному фільмі про глядачів, у якому один чоловічий персонаж у «фільмі у фільмі» помічає захоплений погляд однієї з глядачок у кінотеатрі та виходить з кінотеатру. екрану в «реальний світ», щоб налагодити з нею стосунки.

Отже, у теорії погляду в кінознавстві досліджуються способи, якими аудиторія розглядає та інтерпретує візуальні образи у фільмах, а також динаміка сили, притаманна акту перегляду. Дослідники-кінознавці у галузі теорії погляду знаходяться під сильним впливом психоаналізу та феміністської теорії кіно, представленої, зокрема роботами Лори Малві. Теоретики погляду досліджують, як перспектива камери, а також погляди персонажів у фільмі формують зміст оповіді та сприяють зміцненню або підриву суспільних норм.

## **Висновки до розділу 1**

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що головними поняттями нашого дослідження є:

- теорія ідентифікації Жана-Луї Бодрі;
- семіотика кіно Крістіана Меца;
- концепція ідеології Луї Альтюссера;
- дослідження Деніела О'Браєна, присвячені чорній маскулінності у фільмах.

Погляд, позиція камери можуть бути сильним інструментом для передачі ідеї та формування образу персонажу. Так, як глядач може не відрізнити реальність від кіно. Погляд, може ставати сильним інструментом нав'язування ролей та ідентичностей. Також всі ці інструменти, мають потужний емоційний фактор, що формує наше емоційне враження та відношення до персонажа. В цьому випадку, дослідження погляду та позиції

камери, може допомогти нам аналізувати фільми на предмет репрезентації певної категорії людей, персонажів та історії загалом.

## РОЗДІЛ 2

### РАСОВА ПРОБЛЕМАТИКА У КЛАСИЧНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ НА ПРИКЛАДІ СТРИЧОК «НАРОДЖЕННЯ НАЦІЇ» ТА «ВІДНЕСЕНІ ВІТРОМ»

#### 2.1 «Народження нації» Д. В. Гріффіта: зародження расизму у кіно

«Народження нації» великого американського винахідника нової кіномови Д. В. Гріффіта, хоч і називають кінематографічним новаторством, все ще викликає глибокі суперечки через кричущий расистський зміст. Випущений у 1915 році фільм представляє спотворене бачення історії, зберігаючи шкідливі стереотипи про афроамериканців і сприяючи поширенню расистських наративів.

Спробуємо проаналізувати сюжет і ключові образи фільму «Народження нації», визначивши основні ознаки кінострічки, що репрезентують тему расизму.

*Чорноморда та карикатури:* Одним із найяскравіших аспектів расизму у фільмі є використання «орного обличчя» практики, коли білі актори фарбують свою шкіру, щоб зобразити афроамериканських персонажів. Це не тільки підсилює расові карикатури, але й відображає поширений расизм епохи. Афроамериканські персонажі зображуються підкореними, нерозумними та сексуально агресивними, що зберігає шкідливі стереотипи, які довгий час мучили голлівудське уявлення про чорношкірих.

*Зображення Ку-клукс-клану:* Мабуть, найбільш тривожним аспектом «Народження нації» є прославлення Ку-клукс-клану [12 Eric Foner, "Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877"]. У фільмі Клан зображений як героїчні рятівники, які втручаються, щоб захистити південний спосіб життя від уявної загрози з боку щойно звільнених афроамериканців. Це зображення не лише спотворює історичні реалії, але й дезінфікує та романтизує групу, відповідальну за терор та пригнічення чорних громад.

*Спотворений історичний наратив:* Хоча фільм претендує на зображення епохи Реконструкції, він пропонує дуже спотворений і упереджений погляд на історію. Він розглядає участь темношкірих у політичному житті як катастрофічну та розбещувальну силу, посилюючи ідею, що афроамериканці непридатні для громадянства. Цей наративний вибір узгоджується з панівними расистськими ідеологіями того часу та сприяє спотвореному розумінню Америки після Громадянської війни.

*Вплив фільму і суспільство:* «Народження нації» справило глибокий вплив як на історію кіно, так і на суспільне сприйняття. Це був один із перших повнометражних фільмів, у якому були використані такі інноваційні засоби, як наскрізний і крупний план. Однак його расистський зміст викликав протести та дебати після випуску, що призвело до закликів до цензури.

*Спадщина та сучасне відображення:* Спадщина «Народження нації» є яскравим нагадуванням про тривалі наслідки расистських наративів у кіно. Попри технічні досягнення, расистський зміст фільму продовжує засуджуватися, що спонукає сучасних науковців, кінематографістів і активістів критично підходити до його історичних і культурних наслідків.

Підсумовуючи, зазначимо, що фільм «Народження нації» залишається суперечливою класикою, яка змушує нас протистояти глибоко вкоріненому расизму раннього Голлівуду. Увічнення шкідливих стереотипів і романтизація Ку-клукс-клану роблять його складним для обговорення, але він також служить критичним пробним каменем для розуміння ширших проблем расизму в американському кіно та суспільстві. У цьому короткому аналізі представлено огляд расистського змісту фільму «Народження нації», підкреслюючи використання чорного обличчя, хваління Ку-клукс-клану, спотворення історичних оповідей і тривалий вплив як на історію кіно, так і на суспільне сприйняття.

## 2.2 «Віднесені вітром» Віктора Флемінга: маргіналізація образу афроамериканця

Фільм Віктора Флемінга «Віднесені вітром», який вийшов у 1939 році за мотивами роману Маргарет Мітчелл, є класикою кінематографа, але не позбавлений критики за зображення раси. Попри те, що фільм славиться епічним оповіданням і технічними досягненнями, цей фільм був ретельно перевірений через увічнення негативних і шкідливих наративів про афроамериканців.

На нашу думку, на основі аналізу структури наративу та образів і персонажів фільму «Віднесені вітром» маємо всі підстави стверджувати, що цей фільм маргіналізація образу афроамериканця. Про це свідчать такі особливості кінострічки.

*Зображення рабства:* Дія фільму розгортається на довоєнному Півдні під час громадянської війни та епохи Реконструкції, відкриваючи романтизований погляд на Старий Південь. Однак зображення рабства викликає занепокоєння. Афроамериканські персонажі часто відводяться на підлеглі ролі, а система рабства зображена через ностальгічну призму, яка применшує її жорстокість і дегуманізацію.

*Стереотипні персонажі:* У фільмі «Віднесені вітром» представлені персонажі афроамериканців, які відповідають расовим стереотипам, поширеним під час його створення. Яскравим прикладом є мама, яку грає Хетті Макденіел. Хоча гра Макденіел принесла їй нагороду «Оскар», персонаж, якого вона зіграла, є стереотипом відданого та вірного раба, що посилює принизливі расові тропи.

*Маргіналізація та стирання:* Фільм маргіналізує досвід і погляди афроамериканців, зосереджуючись насамперед на білих персонажах. Чорношкірі персонажі часто є другорядними, слугуючи фоновими фігурами центральної оповіді про Скарлетт О'Хара та її стосунки. Ця маргіналізація

сприяє спотвореному представленню історії та увічнеє наратив, який зосереджується на білій південній перспективі.

*Міфологія про втрачену справу: «Віднесені вітром»* охоплює міфологію Загубленої справи [13 *The Myth of the Lost Cause and Civil War History*" (2000)], розповідь, яка романтизує Конфедерацію та применшує жахи рабства. У фільмі показано, що довоєнний Південь був ідилічним суспільством, яке порушила громадянська війна, сприяючи спотвореному історичному наративу, який мінімізує вплив рабства на афроамериканців.

*Відсутність агентства:* Афроамериканським персонажам у фільмі бракує волі, їх часто зображують пасивними або підлеглими. Ця відсутність волі зміцнює расові ієрархії та не дозволяє дослідити складність афроамериканського досвіду під час бурхливого періоду американської історії.

Підсумовуючи, підкреслимо, що «Віднесені вітром» – це фільм, який вимагає детального аналізу зображення раси. Попри те, що фільм славиться своїми кінематографічними досягненнями, не менш важливо критично підходити до негативних і шкідливих наративів, які він увічнеє про афроамериканців, визнаючи роль фільму у формуванні культурного сприйняття Півдня та його історії. Цей короткий аналіз торкається ключових аспектів фільму «Віднесені вітром», підкреслюючи зображення рабства, стереотипних персонажів, маргіналізації, відсутності волі.

## **Висновки до розділу 2**

Проблематика темношкірих героїв та їх репрезентація в класичному кінематографі є важливим питанням для висвітлення. Якщо та афроамериканці з'являлися в кінострічках, то це завжди були другопланові ролі з дуже обмеженим простором для дії та розвитку. Вони грали рабів, прислугу, коміків, кого завгодно, але не повноцінних героїв зі своєю власною

проблематикою. Що презентує класичний Голлівуд досить обмеженим з погляду расової проблематики.

## РОЗДІЛ 3

### ПРЕЗЕНТАЦІЯ РАСОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ АФРОАМЕРИКАНЦІВ У ПЕРІОД ХХ СТОЛІТТЯ

#### **3.1 Соціальне життя афроамериканців у ХХ столітті: рухи, віхи та соціальна динаміка**

ХІХ століття було часом радикальних трансформацій політично та правового статусу афроамериканців. Афроамериканців звільнили від рабства (посилання) і вони почали користуватися громадянськими правами. Але навіть так, кінець дев'ятнадцятого століття не дуже відрізнялося від середини 1800-х років.

Таблиці 1 і 2 представляють характеристики чорношкірих і білих американців у 1900 році, як це було зафіксовано в переписі населення того року. (Перепис 1900 року не фіксував інформацію про роки навчання чи доходи, тому ці важливі змінні не включені в ці таблиці, хоча вони будуть розглянуті нижче.) Згідно з переписом, дев'яносто відсотків афроамериканців все ще проживали на півдні США в 1900 р. — приблизно такий самий відсоток, як проживало на Півдні в 1870 р. Три чверті домогосподарств темношкірого населення знаходилися в сільській місцевості. Лише приблизно одна п'ята частина афроамериканських голів домогосподарств мала власні будинки (менше половини відсотка серед білих). Приблизно половина темношкірих чоловіків і близько тридцяти п'яти відсотків темношкірих жінок, які повідомили про свою професію під час перепису, сказали, що вони працювали фермером або сільськогосподарським робітником, на відміну від приблизно однієї третини білих чоловіків і приблизно восьми відсотків білих жінок.

Крім сільськогосподарської роботи, афроамериканські чоловіки та жінки були зосереджені на некваліфікованій праці та роботах у сфері обслуговування. Більшість чорношкірих дітей не відвідували школу за рік до

перепису, а білі діти, швидше за все, відвідували школу. Тож члени типової афроамериканської сім'ї на початку двадцятого століття жили й працювали на південній фермі й не мали власного дому. Діти в цих сім'ях навряд чи навчалися в школі навіть у дуже ранньому віці.

До 1990 року економічні умови афроамериканців різко змінилися про що свідчать дані, наведені у [ 14 Butler, Richard J., James J. Heckman, and Brook Payner. "The Impact of the Economy and the State on the Economic Status of Blacks: A Study of South Carolina." In *Markets in History: Economic Studies of the Past*, edited by David W. Galenson, 52-96. New York: Cambridge University Press, 1989.] (див. Таблиці 3.1 і 3.2). Вони стали набагато менш сконцентрованими на Півдні, у сільській місцевості та на сільськогосподарських роботах, і вони перейшли на кращі робочі місця синіх комерців та сектор білих комерців. Наприкінці століття у них було майже вдвічі більше шансів мати власне житло, ніж у 1900 році, і рівень їхнього відвідування школи в будь-якому віці різко зріс. Однак навіть після цього століття змін афроамериканці все ще перебували у відносно несприятливому становищі з точки зору освіти, успіху на ринку праці та власності на житло.

Таблиця 3.1

Характеристики домогосподарств у 1900 та 1990 роках, за даними [14 ]

	1900 рік		1990 рік	
	чорний	Білий	чорний	Білий
А. Регіон проживання				
Південь	90,1%	23,5%	53,0%	32,9%





Приватна служба	2.2	0,4	33,0	33.2	0,1	0	2.0	0,8
Інші послуги	4.8	2.4	20.6	6.6	18.5	9.0	25.3	15.8
фермер	30.8	23.9	6.7	6.1	0,2	1.4	0,1	0,4
Фермерський робітник	22.7	11.0	29.4	2.0	1.0	1.0	0,4	0,5
В. Відсоток відвідування школи за віком								
Вік від 6 до 13 років	37,8 %	72,2 %	41,9 %	71,9 %	94,5 %	95,3 %	94,2 %	95,5
Вік від 14 до 17 років	26.7	47.9	36.2	51.5	91.1	93.4	92.6	93.5
Вік від 18 до 21	6.8	10.4	5.9	8.6	47.7	54.3	52.9	57.1

На основі інтегрованої серії мікроданих загального користування, вибірки перепису населення за 1900 і 1990 роки. Розподіл професій на основі осіб

віком від 18 до 64 років із зареєстрованою професією. Відвідування школи в 1900 році стосується відвідування в будь-який час попереднього року. Відвідування школи в 1990 році стосується відвідування з 1 лютого того ж року.

Ці зміни в житті афроамериканців не відбувалися безперервно і стабільно протягом ХХ століття. Швидше, ми можемо розділити століття на три різні епохи: (1) роки з 1900 по 1915 рік, до широкомасштабного переміщення з Півдня; (2) роки з 1916 по 1964 рік, позначені міграцією та урбанізацією, але до найважливіших зусиль уряду зменшити расову нерівність; і (3) роки з 1965 року, які характеризуються антидискримінаційними зусиллями уряду, а також економічними змінами, які мали великий вплив на расову нерівність та економічний статус афроамериканців.

1900-1915: продовження зразків дев'ятнадцятого століття. На початку 1900-х років було зосереджено на південному бавовняному господарстві. Афроамериканці вирощували бавовну за різноманітними контрактами та інституційними домовленостями. Деякі були робітниками, найнятими на короткий період для виконання певних завдань. Багато з них були фермерами-орендарями, орендуючи ділянку землі та деякі свої інструменти та припаси, і сплачуючи орендну плату наприкінці вегетаційного періоду частиною врожаю. Записи з південних ферм свідчать про те, що білі та чорні робітники отримували однакову зарплату, і що білі та чорні фермери-орендарі працювали за подібними контрактами за однакові орендні ставки. Однак білі загалом набагато частіше володіли землею. Подібна картина спостерігається у південному виробництві в ці роки. Серед досить невеликої кількості осіб, зайнятих на виробництві на Півдні, білим і чорним робітникам часто платили порівнянну зарплату, якщо вони працювали на одній роботі в одній компанії. Однак чорні були набагато рідше обіймати високооплачувану кваліфіковану роботу, і вони частіше працювали в менш оплачуваних компаніях.

У той час як концентрація афроамериканців у сільському господарстві бавовни зберігалася, на початку 1900-х років життя південних темношкірих змінилося іншими способами. У цю епоху обмеження законних прав афроамериканців на Півдні стали ще більш суворими. Рішення Верховного суду 1896 року у справі «Плессі проти Фергюсона» забезпечило правову основу для більшої явної сегрегації в американському суспільстві. Це рішення дозволяло надавати окремі зручності та послуги чорним і білим, якщо умови та послуги були рівними. На початку 1900-х років у південних штатах було прийнято багато нових законів, відомих як закони Джима Кроу, які створювали юридично сегреговані школи, транспортні системи та житло. Однак вимога рівності загалом не дотримувалася. Мабуть, найважливішим і найвідомішим прикладом окремих і нерівних закладів на Півдні була система народної освіти. Протягом перших десятиліть двадцятого століття ресурси спрямовувалися в школи для білих, підвищуючи зарплати вчителям і фінансування на кожного учня, одночасно зменшуючи розмір класів. Чорношкірі школи не зазнали реальних покращень такого типу. Результатом стало різке зниження відносної якості шкільного навчання, доступного для афроамериканських дітей.

1916-1964: Міграція та урбанізація. У середині 1910-х років відбулося перше широкомасштабне переміщення афроамериканців з Півдня. Частка афроамериканців, які живуть на Півдні, впала приблизно на чотири відсоткові пункти між 1910 і 1920 роками (з майже всім цим переміщенням після 1915 року) і ще на шість пунктів між 1920 і 1930 роками (див. таблицю 3). Північні роботодавці в багатьох галузях промисловості зіткнулися з високим попитом на свою продукцію, а тому мали велику потребу в робочій силі. Їхнє традиційне джерело дешевої робочої сили, європейські іммігранти, вичерпалося наприкінці 1910-х років, оскільки початок Першої світової війни перервав міжнародну міграцію. Після закінчення війни нові закони, що обмежують імміграцію до США, стримають потік європейської робочої сили на низькому рівні. Таким чином, північні роботодавці потребували нового

джерела дешевої робочої сили, і вони звернулися до південних чорношкірих. У деяких випадках роботодавці посилали рекрутерів на Південь, щоб знайти працівників і оплатити дорогу на Північ. На додаток до цього потягу з Півночі, економічні події на Півдні витіснили багатьох афроамериканців. Знищення врожаю бавовнику довгоносиком, комахою, що харчується рослинами бавовнику, і погана погода в деяких місцях у ці роки зробили нові можливості на Півночі ще привабливішими (табл. 3.3).

Таблиця 3.3

Частка афроамериканців, які проживають на півдні

рік	Поділитися Життя на півдні
1890 рік	90%
1900 рік	90%
1910 рік	89%
1920 рік	85%
1930 рік	79%
1940 рік	77%
1950 рік	68%
1960 рік	60%

1970 рік	53%
1980 рік	53%
1990 рік	53%

15 Джерела: 1890–1960: Історична статистика Сполучених Штатів, том 1, стор. 22-23; 1970: Statistical Abstract of the United States, 1973, р. 27; 1980: Statistical Abstract of the United States, 1985, р. 31; 1990: Statistical Abstract of the United States, 1996, р. 31.

Протягом 1910-х і 1920-х років стосунки між чорними робітниками та північними профспілками часто були антагоністичними. Багато профспілок на Півночі мали чіткі правила, які забороняли членство чорношкірих робітників. Стикаючись із страйком (або загрозою страйку), роботодавці часто наймають чорношкірих робітників, знаючи, що ці працівники навряд чи стануть членами профспілки або прихильно ставляться до її цілей. Починаючи з середини 1930-х років, афроамериканці отримали більшу участь у профспілковому русі. Як видно з таблиці 3, міграція чорношкірих сповільнилася в 1930-х роках через початок Великої депресії та високий рівень безробіття на Півночі в 1930-х роках. Починаючи приблизно з 1940 року, підготовка до війни знову створила обмежені ринки праці в північних містах, і, як і наприкінці 1910-х років, афроамериканці вирушили на північ, щоб скористатися новими можливостями. У 1940 році Бюро перепису населення почало збирати дані про індивідуальні доходи, тому ми можемо більш детально відстежувати зміни в рівнях доходів темношкірих і співвідношенні доходів чорношкірих/білих із цієї дати. У таблиці 4 подано дані про річний заробіток чорношкірих чоловіків і жінок з 1939 (за переписом 1940) до 1989 (за переписом 1990). Великі успіхи 1940-х років, як

у рівні заробітку, так і в співвідношенні доходів чорношкірих/білих, дуже очевидні (рис. 3.4).

Таблиця 3.4

## Роки навчання в школі для осіб віком від 20 років

	Чоловік			Жінка		
	чорний	Білий	Різниця	чорний	Білий	Різниця
1940 рік	5.9	9.1	3.2	6.9	10.5	3.6
1950 рік	6.8	9.8	3	7.8	10.8	3
1960 рік	7.9	10.5	2.6	8.8	11.0	2.2
1970 рік	9.4	11.4	2.0	10.3	11.7	1.4
1980 рік	11.2	12.5	1.3	11.8	12.4	0,6

Джерело: інтегрована серія мікроданих загального користування, вибірки перепису населення за 1940, 1950, 1960, 1970 та 1980 роки. На основі найвищого класу, який брали наймані працівники віком 20 років і старше, які мали ненульовий заробіток у попередньому році та які не були в школи на час перепису. У переписі 1990 року порівнянних даних немає (табл. 3.5).

Роки навчання в школі для осіб віком від 20 років.

Джерело: інтегрована серія мікроданих загального користування, вибірки перепису населення за 1940, 1950, 1960, 1970 та 1980 роки. На основі найвищого класу, який брали наймані працівники віком 20 років і старше, які мали ненульовий заробіток у попередньому році та які не були в школи на час перепису. У переписі 1990 року порівнянних даних немає.

У період з 1979 по 1989 роки відновилася стагнація відносних доходів чорношкірих. Частково ця стагнація може відображати зміну змін у розподілі заробітної плати, які відбулися протягом 1940-х років. Наприкінці 1970-х і особливо в 1980-х роках розподіл заробітної плати в США став більш нерівним. Люди з нижчою освітою, особливо без вищої освіти, спостерігали зниження зарплати порівняно з більш освіченими. Особливо сильно постраждали працівники на виробництві. Концентрація чорних робітників, особливо чорношкірих чоловіків, у цих категоріях означала, що їхня оплата страждала порівняно з оплатою білих. Іншим можливим фактором стагнації відносної оплати праці чорношкірих у 1980-х роках було послаблення антидискримінаційної політики в цей час. У 1990 році 11,3% чорношкірих старше 25 років мали чотири роки коледжу або більше проти 22% білих. У результаті цих подій багато темношкірих у міських центрах опинилися оточені роботами, для яких вони були погано кваліфіковані, і на деякій відстані від типів робіт, для яких вони були кваліфіковані, роботи, для яких їхні батьки переїхали до міста в перше місце. Здається, що їхня здатність переселятися поруч із цими робочими місцями була обмежена як постійною дискримінацією на ринку житла, так і браком ресурсів.

Коли ми дивимося за межі цих базових показників успішності ринку праці, то виявляємо тривожні великі та стійкі розриви між афроамериканцями та білими американцями. Різниця в багатстві між чорними і білими залишається дуже великою. У середині 1990-х чорні домогосподарства володіли лише

приблизно чвертю суми багатства, ніж білі родини в середньому. Якщо ми не врахуємо власний капітал у власному домі та особистому майні та зосередимося на фінансових активах, які приносять дохід, чорні домогосподарства володіють лише приблизно на десять-п'ятнадцять відсотків багатства, ніж білі. Дитяча смертність є особливо великою та особливо тривожною формою різниці у здоров'ї між чорношкірими та білими. У 2000 році рівень смертності білих немовлят (5,7 на 1000 живонароджених) був менш ніж вдвічі нижче показника для афроамериканців (14,0 на 1000). Знову ж таки, певна частина цієї різниці в смертності пов'язана з впливом нижчих доходів на харчування, медичне обслуговування та умови життя, доступні афроамериканським матерям і новонародженим. Однак повний набір відповідних факторів є предметом поточних досліджень.

### **3.2 Боротьба за права афроамериканців у період ХХ ст.**

Хоча 13-та поправка офіційно скасувала рабство, афроамериканці продовжували терпіти упередження та насильство згідно із законами Джима Кроу по всій країні навіть у ХХ столітті. (книга *The Jim Crow Laws and Racism in United States History*) Після Реконструкції на Півдні були прийняті расистські закони «Джима Кроу», які передбачали расову сегрегацію та позбавляли чорношкірих виборчих прав. Соціальна, економічна та політична нерівність була широко поширеною – відсутність доступу до якісної освіти, дискримінація у сфері житла, неможливість отримати високооплачувану роботу. Після завершення Реконструкції в 1877 році південні штати швидко прийняли закони про позбавлення виборчих прав і сегрегацію афроамериканців. «Термін «Джим Кроу» походить від шоу-персонажа чорномордого менестреля і став принизливим терміном для афроамериканців». Правові основи: Справа Верховного суду «Плессі проти Фергюсона» (1896 р.) підтвердила конституційність «окремих, але рівних» установ, забезпечивши правову основу для сегрегації. Особливості законів

Джима Кроу Сегрегація: Громадські заклади, такі як школи, транспорт, туалети, ресторани та питні фонтанчики, були відокремлені. Умови для афроамериканців часто були гіршими, ніж для білих, що порушувало доктрину «окремо, але рівно». Позбавлення права голосу: Тести на грамотність, виборчі податки та положення про дідуса використовувалися, щоб не допустити афроамериканців до голосування. Афроамериканці стикалися з перешкодами у працевлаштуванні, з обмеженим доступом до більш високооплачуваної роботи та частою трудовою експлуатацією. Афроамериканські школи були недофінансовані та переповнені, з обмеженими ресурсами та приміщеннями порівняно з білими школами. Можливості вищої освіти були обмежені, хоча історично чорні коледжі та університети (HBCU) відігравали вирішальну роль у навчанні афроамериканців. Заснована W.E.B. Дю Буа та Вільяма Монро Троттера, ця група була ранньою організацією громадянських прав, яка виступала проти расової сегрегації та позбавлення виборчих прав. Він заклав основу для NAACP і підкреслив академічні та професійні досягнення афроамериканців. Національна асоціація сприяння розвитку кольорового населення (NAACP) (1909) Заснована групою, включаючи W.E.B. Дю Буа, Іда Б. Уеллс і Мері Вайт Овінгтон. Боровся за громадянські права через юридичні виклики, громадську освіту та лобювання. Ключові перемоги включають рішення у справі Браун проти ради освіти в 1954 році, яке оголосило сегрегацію в школах неконституційною. Рухи та організації середини 20 століття Конгрес расової рівності (CORE) (1942) Заснований Джеймсом Фармером, Джорджем Хаузером та іншими. Виступав за ненасильницький протест і громадянську непокору. Організував Freedom Rides у 1961 році, щоб кинути виклик сегрегації на автовокзалах між штатами. Конференція південного християнського лідерства (SCLC) (1957) Заснований Мартіном Лютером Кінгом молодшим, Ральфом Абернаті та іншими служителями. Наголошували на ненасильницькому протесті та громадянській непокорі. Ключові кампанії включали Бірмінгемську кампанію (1963) і Марш на Вашингтон (1963).

Студентський ненасильницький координаційний комітет (SNCC) (1960) Заснований молодими активістами громадянських прав, зокрема Еллою Бейкер та Джоном Льюїсом. Відіграв центральну роль у Літі Свободи 1964 року та організував сидячі протести та реєстрацію виборців. Основні події щодо громадянських прав Бойкот автобусів у Монтгомері (1955-1956) Спровоковано арештом Рози Паркс за відмову поступитися місцем у автобусі білій людині. На чолі з Мартіном Лютером Кінгом молодшим це призвело до десегрегації громадських автобусів Монтгомері. Марш на Вашингтон (1963) Організовано коаліцією громадських, трудових і релігійних організацій. Відомий завдяки промові Мартіна Лютера Кінга «Я маю мрію», він виступав за громадянські та економічні права афроамериканців. Закон про громадянські права 1964 року Знакове законодавство, яке забороняло дискримінацію за ознаками раси, кольору шкіри, релігії, статі чи національного походження. Покінчила з сегрегацією в громадських місцях і заборонила дискримінацію при працевлаштуванні. Закон про виборчі права 1965 року Заборонено расову дискримінацію під час голосування, фактично ліквідувавши бар'єри, які позбавляли афроамериканців на Півдні. Примусовий федеральний нагляд і моніторинг виборів у регіонах, де в історії була дискримінація, пов'язана з голосуванням. Рухи та організації кінця 20-го століття Рух чорної влади (1960-1970-ті роки) Наголошувався на расовій гордості, розширенні економічних можливостей і створенні політичних і культурних інституцій. До відомих груп належала партія «Чорна пантера», заснована Г'юї Ньютоном і Боббі Сіллом у 1966 році, яка виступала за самооборону та громадські програми, як-от безкоштовні сніданки для дітей. Райдужна коаліція (1984) Заснований Джессі Джексоном, цей рух прагнув об'єднати різні групи меншин для захисту соціальної справедливості та розширення політичних прав. Зосереджено на таких питаннях, як економічна нерівність, реєстрація виборців і справедливе житло. Юридичні проблеми: такі організації, як NAACP, використовували судову систему, щоб оскаржити несправедливі закони та практику. Епохальна справа Браун проти Управління

освіти (1954) є яскравим прикладом. Ненасильницький протест і громадянська непокоря: натхненні Махатмою Ганді такі лідери, як Мартін Лютер Кінг-молодший, і такі організації, як SCLC і SNCC, використовували тактику, як-от сидячі протести, марші та бойкоти. У відповідь на «Закон про сегрегацію в трамваях 1903 року(тут посилання)» темношкірі жителі міст Літл-Рок, Пайн-Блафф (округ Джефферсон) і Хот-Спрінгс (округ Гарленд) (тут посилання) розпочали тривалий, але остаточно невдалий бойкот. Одним із лідерів боротьби за громадянські права в цей період був чорношкірий юрист з Літл-Року Сціпіон Африканус Джонс (тут посилання) . Його найвідоміший випадок стався, коли, працюючи в Національній асоціації сприяння розвитку кольорового населення ( NAACP ) (тут посилання), він успішно домігся ув'язнення, а не смертного вироку для шести з дванадцяти темношкірих в'язнів, засуджених після різанини Елейн у окрузі Філліпс у 1919 році. (інших шістьох чоловіків було звільнено після апеляції до Верховного суду Арканзасу). (тут посилання) 1934 році чорні та білі в окрузі Пойнсетт (тут посилання) заснували Південний союз фермерів-орендарів (STFU) (тут посилання), який був рідкісним і недовговічним прикладом дворасового протесту проти пайового землеробства та орендного (тут посилання)землеробства . Друга світова війна (тут посилання)стала ще одним катализатором змін. Це стало свідком сплеску активності темношкірих, що відобразилося в десятикратному зростанні членства національного NAACP. Багато з півмільйона його членів до кінця війни належали до Південних відділень, що розвивалися.

Після того, як тисячі темношкірих людей погрожували вийти на Вашингтон, щоб вимагати рівних прав на працевлаштування, президент Франклін Д. Рузвельт(тут посилання) 25 червня 1941 року видав виконавчий наказ 8802. Він відкрив вакансії національної оборони та інші державні посади для всіх американців незалежно від раси, віросповідання та кольору шкіри. або національне походження.

Коли почалася холодна війна, президент Гаррі Трумен(тут посилання) ініціював порядок денний громадянських прав, а в 1948 році видав виконавчий наказ 9981 про припинення дискримінації в армії. Ці події допомогли створити основу для низових ініціатив щодо прийняття законодавства про расову рівність і підбурювання руху за громадянські права. У 1954 році рух за громадянські права набрав обертів, коли Верховний суд Сполучених Штатів визнав незаконною сегрегацію в державних школах у справі Браун проти Управління освіти(тут посилання) . У 1957 році Центральна середня школа в Літл-Року, штат Арканзас, запросила волонтерів із загальношкірних середніх шкіл для відвідування колишньої сегрегованої школи.

4 вересня 1957 року дев'ятеро темношкірих студентів, відомих як « Дев'ятка Літл-Року» (тут посилання), прибули до Центральної середньої школи, (тут посилання) щоб розпочати заняття, але натомість їх зустріла Національна гвардія Арканзасу (за наказом губернатора Орвала Фобуса) і натовп, що кричала та погрожувала. 4 травня 1961 року 13 « Вершників свободи » — семеро чорних і шість білих активістів — сіли на автобус Greyhound у Вашингтоні, округ Колумбія (тут посилання), вирушивши в автобусний тур півднем Америки на знак протесту проти сегрегованих автобусних терміналів. Вони перевіряли рішення Верховного суду 1960 року у справі Бойнтон проти Вірджинії, яке визнало неконституційним відокремлення транспортних засобів між штатами. 24 травня 1961 року група Freedom Riders досягла Джексона, штат Міссісіпі. Незважаючи на зустріч із сотнями прихильників, групу було заарештовано за вторгнення в приміщення «тільки для білих» і засуджено до 30 днів ув'язнення. Адвокати Національної асоціації сприяння розвитку кольорового населення (NAACP) (тут посилання) передали справу до Верховного суду США, який скасував вироки. Сотні нових Freedom Riders були залучені до справи, і поїздки продовжувалися. Восени 1961 року під тиском адміністрації Кеннеді Міждержавна торгова комісія випустила правила, що забороняли сегрегацію

в міждержавних транзитних терміналах. Можливо, одна з найвідоміших подій руху за громадянські права відбулася 28 серпня 1963 року: Марш на Вашингтон(тут посилання) . Його організували та відвідали такі лідери громадянських прав, як А. Філіп Рендольф , Баярд Растін і Мартін Лютер Кінг-молодший. Понад 200 000 людей усіх рас зібралися у Вашингтоні, округ Колумбія, на мирний марш з головною метою примусити закон про громадянські права та встановити рівність праці для всіх. Кульмінацією маршу стала промова Кінга, в якій він постійно заявляв: «У мене є мрія...» Промова Кінга « Я маю мрію» активізувала національний рух за громадянські права та стала гаслом рівності та свободи. (тут посилання) Убивство доктора Мартіна Лютера Кінга у квітні 1968 року призвело до перенесення акценту з мирних демонстрацій на більш войовничі форми активізму та навіть насильства. Після смерті Кінга спалахнули пожежі в темних районах у Хот-Спрінгс і Норт-Літл-Рок (округ Пуласкі), а конфлікт між демонстрантами та поліцією в Пайн-Блафф призвів до стрілянини та поранень чотирьох темношкірих людей. (тут посилання) Закон про справедливе житло став законом 11 квітня 1968 року, через кілька днів після вбивства Кінга. (тут посилання) Він запобігав дискримінації щодо житла за ознаками раси, статі, національного походження та релігії. Це також був останній закон, прийнятий в епоху громадянських прав. Рух за громадянські права був для темношкірих американців сприятливим, але непевним періодом. Зусилля активістів громадянських прав і незліченних протестувальників усіх рас привели до прийняття законодавства, яке поклало край сегрегації, придушенню темношкірих виборців і дискримінаційній практиці працевлаштування та житла. До 1976 року було зареєстровано дев'яносто чотири відсотки темношкірих жителів Аркансу, які мали право голосу, — найвищий відсоток серед усіх штатів Півдня.

### 3.3 Мистецтво афроамериканців ХХ століття

У 1969 році Ларрі Ніл, один із найвідоміших темношкірих письменників свого покоління, став головним представником нового художнього руху, який розгортався поряд з Рухом чорної сили. (заради посилення: Для тих, кому це цікаво, він пояснив, що мистецтво відіграло вирішальну роль у Руху за свободу темношкірих 2 ) Чорношкірі художники були тісно пов'язані з боротьбою за свободу темношкірих і глибоко усвідомлювали її; і їх робота відображала це знайомство. «Рух чорних мистецтв», - зазначив Ніл, (3 Цитується в Reiland Rabaka, Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to Hip Hop Feminist Mo (...))

Сполучених Штатах новий темношкірий настрій згуртувався навколо естетів, які сформулювали нові та сміливі артикуляції ідентичності та політики, які резонували з більшою чорною Америкою. Рух чорних мистецтв (ВАМ) мав би справити незгладимий вплив на культурний ландшафт країни. Це змінило мистецтво та літературу: від театру до графіті, моди тощо. Через півстоліття після указу Ніла в Сполучених Штатах стався безпрецедентний вибух чорних мистецтв, що перевищило глибину, масштаб, охоплення та вплив ВАМ, водночас дотримуючись фундаментальних політичних переконань, які зробили рух особливим історичним моментом. Оскільки телебачення стало головним засобом для цього сучасного виразу, можливості для телевізійних шоу, в яких виступає більшість темношкірих, значно зросли. Була випущена рекордна кількість темношкірих серіалів і, вперше, більшість темношкірих драм, які одночасно транслювалися більше одного сезону. Ці шоу, як комедії, так і драми, здебільшого стали креативними просторами для демонстрації творчих робіт темношкірих: від музики до танцю, літератури та образотворчого мистецтва. Важливо також те, що вони торкаються основних політичних питань, які викликають резонанс у чорношкірих громадах, від сексуальності та джентрифікації до класового конфлікту та жорстокості поліції. Насправді більшість темношкірих шоу прямо чи приховано

зверталися до руху *Black Lives Matter* — найбільшого чорношкірого руху за соціальну справедливість десятиліття. У перші дні телебачення в Сполучених Штатах раса функціонувала так само, як і в інших, більш традиційних, просторах американської масової культури. Білість була нормативним вираженням діапазону людського досвіду. Білі герої поставали як головні чоловіки, красиві та бажані жінки, розумні, добродішні, працьовиті та сміливі. Вони також поставали як мерзотники, лиходії, потворні, тупі, дурні, холопські, боягузливі. Кольорові люди — від корінних американців, азіатів і темношкірих — ніколи не мали такого діапазону, натомість їх здебільшого не було або використовували як фоновий реквізит для наративів, зосереджених на білих. Незважаючи на короткотривалі шоу, такі як «Шоу Гейзел Скотт» (літо 1950 року) або «Шоу Ната «Короля» Коула» (1956-1957), переважна більшість сценаріїв чорних образів на телебаченні були вузькоконструйовані. Не було жодної національної фігури, більш видатної, ніж Малькольм Ікс, у розпалюванні Руху чорної сили. У міру розгортання Руху за громадянські Рейланд Рабака окреслює напругу в ВАМ, коли художники намагалися порушити старі уявлення про культурну нормативність, які, по суті, були расистськими та сексистськими. Таким чином, розгляд руху через чорну феміністичну чи жіночу інтерпретацію «відходить від втомленої тенденції зосереджуватися на організаціях та установах, де домінують чоловіки». Жінки, від Джейн Кортес, Глорії Хаус, Соні Санчес до Елми Льюїс, Гвендолін Брукс і Ніккі Джованні, зробили фундаментальний культурний вираз — від п'єс до романів — до епохи. 27 Зусилля зробити важливий внесок у політичну боротьбу темношкірих через мистецтво були основоположними для ВАМ. І цей прогрес не міг покинути половину чорношкірої спільноти. Жінки були залучені на кожному етапі — навіть перед обличчям опозиції. Їхні твори, як-от антологія Тоні Кейд Бамбари « Чорна жінка » або « Я знаю, чому співає птах у клітці » Майї Анджелоу, додали глибини, виміру та слугували свідченням центральної ролі жінок у ширшій чорношкірій спільноті та її русі за свободу. Анджелоу, Бамбара, Барака, Ніл та десятки

інших привнесли в національну свідомість культурні твори, які кидали виклик і критикували різні форми гноблення, водночас виявляючись достатньо динамічними та гнучкими, щоб реагувати на мінливі соціальні та політичні обставини, з яких вони виникли. Вони залишалися прив'язаними до ширшої чорношкірої спільноти, політично та художньо пристосовувалися до нових вимог і можливостей.

28 «Надзвичайна забута розмова Джеймса Болдуїна та Ніккі Джованні про мову кохання (...) 22 Відомий інтелектуал і письменник Джеймс Болдуїн, який був старшим за літературних діячів ВАРМ, мав діалог у 1971 році з однією з найвідоміших фігур цього руху, Ніккі Джованні, у телесеріалі PBS «SOUL!» Джованні поважав Болдуїна, як і багато хто з її покоління. Визнаючи їхні стосунки як письменників між поколіннями, пов'язані постійним використанням мистецтва як інструменту свободи, Болдуїн зазначив, що митці несуть особливий виклик і відповідальність перед людьми, які споживають їхню роботу. Але як чорношкірий митець, зокрема, виклик стає гострішим, коли митець створює контррегемоністську естетику, як це робили багато хто в Руху чорного мистецтва. Він пояснив, що «це важко для будь-кого, але це дуже важко, якщо ти народився чорним у білому суспільстві. Важко, тому що ви повинні розлучитися зі стандартами цього суспільства». Можливості для темношкірих письменників дозволити своїй політиці формувати образи темношкірих постійно зростали з 1970-х років<sup>3</sup> Відображаючи глибокі культурні та соціальні зміни по всій країні під час руху за громадянські права та руху чорношкірих, 1970-ті роки стали свідками розширення, хоча й обмеженого, представлення темношкірих на телебаченні. Від «Сенфорда та сина» до «Гарних часів», «Джефферсонів» і «Що відбувається» з'явилися чорні комедії, часто з високими рейтингами. Як правило, у них були білі виконавчі продюсери, переважно білі режисери та сценаристи. Насправді, коли в 1974 році «Гарні часи», дія якого розгорталася в чиказькому житловому проекті, дебютувала з виключно чорним акторським складом, усі сценаристи були білими. Незважаючи на те, що творці, Ерік Монте та Майкл

Еванс, були темношкірими, білий виконавчий продюсер шоу Норман Лір зібрав повністю білу команду, щоб втілити шоу в життя з глибиною, кольором і розміром. Політика раси була очевидною в перших дискусіях про акторський склад. Лір хотів усунути Джеймса Еванса, батька і чоловіка, з шоу, створивши темношкіру родину з трьома дітьми та матір'ю-одиначкою в державному житлі. Естер Ролл, яка була обрана на роль матері Флориди Еванс, протестувала. Пізніше Ролл стверджував, що «я познайомив темношкірого батька з цією країною», коли вона відмовилася прийняти роль, якщо в родині не було батька. Це був перший випадок, коли темношкірий головний герой на телебаченні був і батьком, і чоловіком. Шоу дебютувало на CBS з білим головним сценаристом Алланом Менінгсом як продюсером. 31 25У розпалі руху за чорне мистецтво, з чорними драматургами, романістами, поетами та іншими літераторами, невідповідність між чорною комедією, чорною сім'єю та чорною політикою, повністю задуманою, написаною, створеною та упакованою білими, не могла бути втрачена. Комерційна презентація темношкірих людей, звичайно, була такою, як американська популярна культура створювала образи темношкірих людей з часів шоу менестрелів XIX століття.

Однак політичні течії країни вимагали більше, ніж те, що пропонувала біла уява, і продюсери розширили свій штат, найнявши двох темношкірих сценаристів з престижного театрального фестивалю Американського коледжу Кеннеді-центру. Як зазначають американські історики у праці «Афроамериканський колапс», Майкл Мой, один із двох темношкірих сценаристів, згадує, що «акторський склад був радий бачити мене» як важливий творчий компонент оповідання серіалу [32, р. 26]. Відсутність знайомства з життєвим досвідом темношкірих людей була настільки вражаючою, згадує Мой, який пам'ятає, як білий письменник запитав, чи граються темношкірі дівчата ляльками Барбі. (Вони зробили). Мойє також був змушений пояснити білим авторам, що загалом чорні люди, які були настільки злидні, що були змушені просити про допомогу, не раділи, а

дивилися на це з деяким ступенем розчарування та збентеження. 33 Тому складність життя темношкірих, відфільтрована крізь уяву білих, часто зводилася до межі контакту білих з темношкірими людьми, а також звужувалася літанією часто ворожих образів, які білі споживали все своє життя. І хоча в драматичних серіалах десятиліття, де переважно білі, не було ні темношкірих драм, ні навіть головних темношкірих героїв, драматичний міні-серіал «Коріння» зібрав переважно чорношкірих акторів і став найпопулярнішим телесеріалом в історії. Заснована на однойменній книзі Алекса Гейлі «Коріння», присвячена сімейній історії автора, яка ведеться від поневоленого африканця з 18 століття. Він вийшов в ефір у січні 1977 року, а його останній епізод захопив вражаючі 100 мільйонів глядачів. Загалом це стало найпопулярнішим шоу в історії на той час, зрештою удостоєне понад 25 телевізійних нагород. 34 З багатьма білими зірками шоу продемонструвало безпрецедентний на телебаченні розмах чорних драматичних виступів. Тим не менш, успіх міні-серіалу не призвів до драматичних чорних драм.

27 Темношкірі персонажі залишалися в основному маргінальними в телевізійних шоу протягом 1980-х років, від «Далласа» до «Герцогів Хазарда», «На здоров'я» та «Сімейних зв'язків», хоча вони стали основними персонажами в ряді драм, від *Hill Street Blues* і *St. Elsewhere* та *La Law*, де іноді зосереджені історії для темношкірих героїв. Примітно, однак, що «Біла тінь» дебютувала в 1978 році як перша мережева драма з більшістю темношкірих акторів. Серіал, створений Кеном Говардом і Брюсом Пелтроу, двома білими письменниками, зняв Говарда як тренера з баскетболу в середній школі, переважно чорношкірого південно-центрального Лос-Анджелеса, який часто допомагає своїм гравцям з особистими кризами поза школою. Певною мірою шоу потурало білим рятівникам, де білі, нібито працюючи в інтересах чорношкірої групи, протистоять владі та виявляються ефективнішими за чорних лідерів. 35

28 У 1980-х і 1990-х роках також з'явилася низка чорних комедій, які розглядали проблеми темношкірих спільнот із балансом гумору та легковажності. Такі серіали, як «Шоу Косбі»,

«227», «Сімейні справи», «Інший світ», «Мартін» і «Свіжий принц із Бель-Ейр», були здебільшого повністю темними, що відображало в основному відокремлену соціальну реальність Сполучені Штати. Хоча вони, як правило, не зосереджувалися на явно чорних темах і не робили расових посилок, як їхні попередники в 1970-х роках, такі проблеми, як жорстокість поліції, апартеїд і расизм, з'являлися в сюжетних лініях багатьох шоу. 36 На відміну від першої хвилі темношкірих телевізійних шоу, у цих серіалів зазвичай були темношкірі творці, виконавчі продюсери, штатні сценаристи та режисери.

Найзначнішим із цієї когорти шоу було «Шоу Косбі» (1984-1992), яке само по собі демонструвало високу позначку в своїх культурно-націоналістичних посланнях та альянсах. 30 Після вироку 1992 року, який звільнив чотирьох офіцерів поліції Лос-Анджелеса у відеозаписі побиття темношкірого автомобіліста Родні Кінга, кілька телевізійних шоу розповідали про громадянські заворушення в Лос-Анджелесі. Коли «Інший світ» оголосив про свої плани розпочати свій шостий сезон історією про повстання в Лос-Анджелесі, Сюзан Фейлс-Хілл, головний сценарист, і режисерка Деббі Аллен, обидві темношкірі жінки, зіткнулися з опором керівників NBC. Після «напруженого» раунду дебатів Аллен зазначив, що NBC і шоу, швидше за все, постраждають, якщо ширша чорношкіра спільнота та її лідери вважатимуть, що мережа заглушила політичний голос шоу. Мережа поступилася, і епізоди (Частини I та II) стали частиною ширшого історичного моменту в історії телебачення, коли ескапістські комедійні розваги перейшли до більш актуальних і поляризованих питань. 38 Дехто може відкинути ці зусилля як частину того, що філософ Губерт Маркузе називає здатністю репресивного апарату залучати підривне мистецтво для власних капіталістичних подвигів. 39 Але Аллен і Фейлс-Хілл, дві темношкірі жінки, що працюють у переважно чоловічому та білому середовищі, бачили свою роботу як пропонування соціальної та політичної критики. Хоча їх робота не була революційною, головна ідея Маркузе про

кооптацію та експлуатацію з боку контролюючого апарату може мати заслуги. Мережа не пропонувала жодної трансформації суспільства, а лише засіб отримання прибутку від деталізації його проблем. Але не можна повністю відкидати агентуру артистів. Вони задіяні у власному просторі, щоб протистояти поширеній античорношкірим представництву — що призводить до насильства — яке, на думку афро-песимістів, пронизує суспільство. Понад 90% шоуранерів є білими, у двох третинах шоу взагалі не було чорношкірих сценаристів, а ще в 17% шоу був лише один темношкірий автор. Кінцевим результатом цього виключення є широка залежність від темношкірих стереотипів для створення темношкірих персонажів, де темношкірі персонажі взагалі існують — у кращому випадку «картонні» персонажі, у гіршому — несправедливі, неточні та дегуманні образи. 44 (курсив в оригіналі). У той час як п'ять відсотків шоуранерів, або керівників, які наймають і звільняють персонал, були темношкірими (усі інші кольорові люди разом становили 3,9 відсотка шоуранерів), темношкірі шоуранери повсюдно наймали різних сценаристів, у тому числі білих сценаристів, навіть для чорних шоу. У той же час, однак, 69 відсотків білих шоуранерів не найняли чорних авторів.

Отже, мистецтво афроамериканців ХХ століття стало відображенням їхнього досвіду, боротьби та пошуку ідентичності в умовах соціальних обмежень і культурних викликів. Воно проявило себе в різних формах: від музики джазу та блюзу до літератури та живопису. Особливо значущу роль відіграло мистецтво як спосіб відстоювання прав і привернення уваги до проблем расової дискримінації.

У літературі та музиці афроамериканці створювали нові жанри, які згодом стали невід'ємною частиною світової культури. Зокрема, такі музичні стилі, як джаз і госпел, виростили з традицій афроамериканських спільнот, а їхній вплив поширився далеко за межі США.

Живопис і скульптура, що розвивалися в цей період, також відображали боротьбу за рівність і самовизначення. Багато художників використовували

свої твори як візуальний маніфест, що звертав увагу на соціальні проблеми й водночас прославляв красу афроамериканської культури.

Таким чином, мистецтво афроамериканців ХХ століття стало не лише виразом творчості, але й потужним інструментом боротьби за права, культурної самоідентифікації та переосмислення місця афроамериканців у суспільстві. Його внесок у формування глобальної культурної спадщини неможливо переоцінити, оскільки воно вплинуло на всі сфери мистецтва та залишило глибокий слід у світовій культурі.

### **Висновки до розділу 3**

Протягом ХХ століття афроамериканці активно виступали за свої права та боролися проти системної расової дискримінації. Вони стикалися з викликами законів Джима Кроу та расової сегрегації, але через активну боротьбу та масові рухи, такі як Громадянські права, вони досягли значних політичних та соціальних змін. Важливим висновком є те, що культура афроамериканців виявилася надзвичайно сильною та впливовою, відображаючи багатоаспектність їхнього досвіду та виразно демонструючи їхні досягнення. Ця культура стала невід'ємною частиною американської культурної сцени та продовжує інспірувати та впливати на суспільство й досі.

## РОЗДІЛ 4

### ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ АФРОАМЕРИКАНЦІВ У КІНЕМАТОГРАФІ: ВІД ХХ ДО ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 4.1 Еволюція афроамериканського кінематографа

Проте з часом чорні режисери взяли на себе власні повноваження щодо розповіді, щоб фінансувати та розповідати власні історії. З моменту заснування Lincoln Motion Picture Company у 1916 році, яка вважається першою голлівудською студією, заснованою афроамериканцями. Чорні оповідачі з власною платформою, історії цієї занедбаної меншини знайшли свій власний голос. Ця студія не лише дала темношкірим кінематографістам можливість розповідати власні історії, але й вони також мали повний фінансовий контроль без будь-якого втручання зі сторони будь-якої великої студії. За прикладом Lincoln Motion Picture Company пішло кілька інших студій, які теж було створено, щоб надати можливості виключно чорношкірим режисерам. І з цими платформами, з'явилася можливість розповісти багато історій, які досі були нерозказаними, знайти голос, щоб проникнути в американську свідомість. Однак цей успіх також призвів до стереотипів у мейнстріму, коли мова зайшла про представництво темношкірих, особливо в 60-х і 70-х роках. Маючи повний творчий контроль і фінансову підтримку, афроамериканські режисери часто розповідали історії, які відбуваються в підчерев'ї міста, куди переселилося чорне населення після рабства Аетгіса, щоб уникнути переслідувань і заради кращого майбутнього. І ці фільми будуть обертаються навколо кримінального та забороненого світу наркотиків і сексу з персонажами, які не змогли вибрати правильну дорогу, не дотримуючись суспільних норм, і підчерев'я стане їхнім світом. Ці розповіді розкривають ту сторону суспільства, яка завжди була табу і попередні режисери майже завжди закривали на неї очі. Але невдовзі стереотип про темношкірого персонажа, як короля кримінального підчерев'я великого міста, переважно в Нью-Йорку чи Чикаго, стане дуже

поширеним у Голлівуді не тому, що більше режисерів почали заглиблюватися в історію та почнуть досліджувати такий світ, але тому, що він стане інструментом для того, щоб залучити більшу міську аудиторію, яка складається переважно з молоді. І це призвело до ери *Blaxploitation*. Ці малобюджетні фільми відрізняються невибагливістю та жорстокістю з кількома чорношкірими режисерами на чолі. Хоча в них можна знайти певну політичну релевантність таких фільмів, як «Блакула» Вільяма Кейна, його відкинули критики та глядачі через низький бюджет. Ця епоха незабаром закінчилася через громадський резонанс і фінансові втрати.

Протягом 80-х і 90-х років багато талановитих кінематографістів з'явилися на мейнстримній сцені, щоб розповісти сильніші історії з афроамериканськими персонажами та їхніми реаліями. Режисери, такі як Спайк Лі та Джон Сінглтон розповідав історії, які призвели до глибших расових дискусій і зміцнили розмову про расові відносини в Америці та місце афроамериканців у ній. Разом з приголомшливим успіхом у критиків і великою кількістю нагород, ці режисери пішли далі, знайшли сильний фінансовий успіх, який дав їм більше творчої автономії в індустрії. Попри те, що головні темношкірі кінозірки такі, як Едді Мерфі та Тайлер Перрі здебільшого дотримувалися стереотипного зображення смішного та одномірного персонажа, більш багатовимірні темношкірі персонажі через їхні прибуткові перспективи, багато інді студій отримали можливість на хвилі мейнстриму отримати міцну основу в культурі американського кіно, щоб досліджувати расові нюанси. Расові стереотипи все ще є нормою американської культури. Десятиліттями афроамериканські персонажі в американському кіно залишалися осторонь або були занадто стереотипними. Ці стереотипи, часто позбавлені людяності та мали характеристики, за якими глядачі могли впізнати цих персонажів, і глядачу було важко думати про чорних персонажів поза цією сферою упереджень. У сучасному Голлівуді з'явилася проблема білого рятівника котра почала з'являтися у багатьох фільмах. Ці фільми зосереджені на расовій проблематиці з акцентом на

расову гармонію між чорними та білими. Але в цих фільмах темношкірих героїв часто відсторонюють або відставляють фон, тоді як увага здебільшого зосереджена на підкресленні переваг білих символів, щоб відновити расову рівність. Приховані фігури (2016) і Зелена книга (2018) – це приклади фільмів, де білі персонажі займають центральне місце, маючи образ героя, тоді як темношкірі персонажі залишаються майже без власних особистостей. Афрофутуризм – ще один термін, який часто асоціюють з афроамериканськими культурами. Навіть до того, як цей термін було введено, його характеристики можна простежити від чорної музики, але пізніше він проник й в інші види образотворчого мистецтва.

Суть афрофутуризму полягає в тому, що чорні художники намагаються визначити своє майбутнє під впливом минулого, водночас залишаючись у сьогоденні з усіма його соціально-політичними й особливо расовими відтінками. Попри різноманітність, спільною ниткою афрофутуризму є подолання наявних способів життя, суспільства нерівність, і уявлення про майбутнє, де ці нерівності можна вирішити. Афрофутуризм вперше був представлений білим письменником Марком Дері в його книзі «Чорний у майбутнє». Дері вказує на важливу відсутність чорних письменників у науковій фантастиці жанру, попри те, що афроамериканці буквально є жертвами викрадень інопланетянами. Відповідно до автора у західній науковій фантастиці підлегле становище чорношкірих було понижено протягом всієї американської історії. Афрофутуризм також ставить питання, чи можна дивитися у майбутнє людям, чиє минуле було стерто. Через расову дискримінацію в 19-му та на початку 20-го століття Голлівуд намагався уникати допомоги афроамериканських акторів і актрис. У 19 столітті Blackface став популярним, як форма розваги. Blackface дозволив Голлівуду використовувати різних персонажів, без потреби працевлаштувати будь-кого з темним відтінком шкіри. У 1930 році популярність блекфейсу вимерло через його конотації з фанатизмом і расизмом. Ролі, які надають афроамериканським акторам, відповідали старим стереотипам. Макденіел,

перша афроамериканка, яка отримала «Оскар» за роль у фільмі «Віднесені Вітром». Відомо, що Вінди сказала, що вона воліла б грати роль покоївки, ніж бути нею. Відсутність прибуткової освіти та зайнятості, а також закони Джима Кроу, змусили афроамериканців шукати кращих можливостей. Попри те, що їхній вибір залишався обмеженим і вони все ще були піддані расизму, доступ до кращої освіти, фабричної роботи, посади кваліфікованої робочої сили та професійна зайнятість призвели до зростання темношкірого середнього класу. Фільми стали не лише відображенням їхніх прагнень, але й для багатьох проклали шлях до занять міськими формами роботи, які все ще були для них чужим простором.

Підраховано, що між 1910 і 1948 роками було створено та розповсюджено більш як п'ятсот фільмів про перегони, найплідніша епоха фільмів про темношкірих, хоча не всі фільми про перегони були зрежисовані афроамериканцями. Однак цей окремий кінематограф був розгромлений низкою змін в індустрії, в тому числі кооперація з Голлівудом і поява звуку, і до 30-х років депресія. Цікаво, що впровадження синхронного звучання і жанру, який би розвиватися з ним, мюзикл, корінням в афро-американської популярної культури, і це цей зв'язок який призвів до кінця фільмів про перегони. Підприємці наважилися на кіновиробництво через і як відповідь на негуманність репрезентації чорних персонажів, які завжди створювали про них негативний образ, з метою виправити цей негативний образ. Серед піонерів та одним із помітних імен є Білл Фостер, засновник Foster Photoplay Компанія, це була перша компанія з виробництва темношкірих фільмів, заснована у Чикаго в 1910 році В 1916 році голлівудський актор, на ім'я Нобл Джонсон створив Lincoln Motion Picture Компанія зі своїм братом Джорджем в Лос-Анджелесі. Однак найпомітніше ім'я в цьому аспекті є Оскар Мішо, відомий письменник, який створив Micheaux Film and Book Company у 1916 році, яке відкрило нові двері для представництва темношкірих у Голлівуді. Їх компанії очолювали виробництво «фільмів про перегони», фільмів, у яких знімалися лише чорні або переважно чорні актори та були продавалися для

темношкірої аудиторії. Інша важлива постать, яка постала, як письменник, продюсер і режисер, хоч і через десятиліття, є актор Спенсер Вільямс, автор фільму «Кров». Про Ісуса (1941), найпопулярніший фільм про перегони, який будь-коли виходив на екрани тієї епохи.

Ці студії, засновані на початку ХХ століття, дали першу платформу для темношкірих людей підняти свій голос за допомогою візуального середовища. Цей звуковий фільм і німе кіно, що йому передували, як «Реалізація афроамериканських амбіцій» (1916) Лінкольна Пікчер і фільм Мішо Homesteader (1919) — перший повнометражний фільм афроамериканця, присвячений темам концертів з рухом за расове піднесення, зусилля афроамериканців по боротьбі з невинними ідеологічними та фізичними нападами на їхні громади. За період коли були створені ці кінокомпанії, афроамериканцям доводилося боротися проти насильства та переслідування майже по всій території Сполучених Штатів. Була практика самосуду. Велике переселення між 1910 і 1920 роками, також відоме як Чорне переселення, також було вагомим фактором у розвитку афроамериканського кіно. У цей період близько двох мільйонів афроамериканців переїхали з півдня до північних міст, таких як Чикаго, Нью-Йорк, Клівленд і Детройт, і на захід до Лос-Анджелеса, щоб уникнути феодального орендарського землеробства. Мелвін Ван Піблз відомий тим, що був одним із перших афроамериканців, які працювали в незалежній сфері, а також у системі голлівудської студії, що забезпечує угоду з трьома картинами Columbia Pictures після успіху фільму, який він зняв у Франції, Story of a Three Day Pass, в 1967. Його другим фільмом, першим у Голлівуді, стала комедія «Людина-кавун» (1970). вивчення расизму та його стереотипів.

У фільмі комік Годфрі Кембридж грає білого фанатика, який прокинувся одного ранку і виявив, що його раса змінилася на чорну. Того ж року, United Artists випустили перший фільм актора/драматурга/активіста Оссі Девіса, який потім зняв ще чотири художні фільми. Новий виток репрезентація афроамериканського кіно почався в 1970-х роках, які також

відзначає його як унікальний період в історії американського кіно. Це було вперше після фільмів про перегони, епохи німого кіно, що така велика кількість фільмів на чорну тематику була відтворена в рекламі, театрах, багато з яких очолювали афроамериканські режисери. Рецепція ранніх творів Парксом, Ван Піблзом і Девісом, оцінені як критиками, так і набули популярності, призвело до появи нового визнання афроамериканського таланту у Голлівуді, як на знімальному майданчику, так і за його межами. Фільми вийшли за межі звичайних соціальних проблем, і почали більше розглядати афроамериканські громади загалом, від комедій про повсякденне життя, підліткових і романтичних фільмів до байопіків, фільмів епохи, та гостросюжетні трилери. Хоча багато відзначених фільмів, які показували темношкірих акторів і теми, наприклад як *Souther* (1972), *Claudine* (1974) і *The Wiz* Наприкінці 1990-х афроамериканське кіно більше не було характерне вузькі параметри, що визначили його ренесанс. Хайле Геріма забезпечила жахливий і багато чого потрібний урок про рабство в її фільмі «Санкофа» 1994 року, який вважається одним із найбільш успішних незалежних фільмів афроамериканського кіно.

Пізніше з Малкольм Ікс у 1992 році Спайк Лі привернув увагу до історії вбитого активіста та змінив свідомість покоління без досвіду руху за громадянські права. У тому самому десятилітті багато афроамериканок також зробили свій внесок у культуру американського кіно. Спайка Лі багато хто вважає найпліднішим афроамериканським режисером після Оскара Мішо. Його називають провісником ренесансу афроамериканського кіновиробництва, започаткувавши радикальний відрив від голлівудської неомейнстримізації в 1980-х роках і відновлення комерційної життєздатності «політичного» кіно. Його фільми стосуються драматичної напруги особистого конфлікту, демонстрація соціальні ієрархії влади, особливо раси та класу, закодовані в дуже виразному і впізнаваному стилі. Попри це, він не зміг знайти роботу в індустрії за підтримки великих студії, тому Лі став незалежним автором, забезпечивши фінансування за допомогою друзів і

Black Filmmakers Foundation для *She's Gotta Have It* (1986). Фільм, створений Lee's newly заснованої ним компанії, у своїй стрічці він нагадує про порушену обіцянку Америки африканцям «Американці під час реконструкції» був знятий за дванадцять днів із бюджетом у 175 000 доларів. Заробивши понад 8 мільйонів доларів у прокаті та *Prix du Film Jeunesse* в Каннах. *She's Gotta Have It* вважається каталізатором відродження афроамериканців кіновиробництва. Цей фільм продемонстрував комерційну життєздатність афроамериканських фільмів.

Таким чином, ми дослідили еволюцію афроамериканського кінематографа, яка відображає складний і багатогранний шлях боротьби за рівність, визнання та культурну самобутність. Від маргіналізації афроамериканців у ранньому кіно до створення героїчних та багатовимірних образів у сучасних стрічках, таких як «*Чорна Пантера*», кінематограф став важливим інструментом деконструкції стереотипів. Цей процес демонструє, як кіно не лише документує історію, але й активно впливає на формування нових соціальних норм і уявлень. Еволюція афроамериканського кінематографа – це не лише розвиток мистецтва, але й частина глобального руху за соціальну справедливість та культурну інклюзію.

#### **4.2 Аналіз расової проблематики у кінострічці «Чорна Пантера»**

Фільм розповідає історію Ваканди, вигаданої країни в Африці, яка не зазнала впливу європейського колоніалізму і зараз процвітає завдяки своїм багатим природним і технічним ресурсам. Фільм також висвітлює її зв'язок із сучасною Америкою, а також її зв'язок та історію з рабством. Ваканда – країна, яка тримає свої скарби прогресу прихованими від решти світу побоюючись, що її захоплять і розграбують. Головний герой фільму, Т'Чалла, якого грає Чедвік Боузман також має намір дотримуватися цієї традиції. Однак лиходій фільму, Вбивця, у виконанні Чедвіка Боумена фільму, Кіллмонгер, якого грає Майкл Б. Джордан, є афроамериканцем, і він

афроамериканець, і він зазнав систематичних утисків своєї спільноти у власній країні. І це призводить до того, що його гніву проти мовчання його предків у Ваканді, які зберігали мовчання протягом чотирьохсот років, від початку завезення рабів до Нового Світу, до нинішнього систематичного гноблення чорношкірих спільнот. Вбивця хоче використати ресурси Ваканди для колонізації тих держав, які колись колонізували його африканських предків, тоді як Т'чала вірить у вільний і прогресивний світ. Це зіткнення між Т'Чаллою та Кіллмонгером є потужним зображенням того, що Африка означає для чорних меншин не лише в Америці, але й на Заході, а також прогресивної Африки, яка примиряється із зовнішнім світом. Цей фільм значною мірою також працює як коментар до єдності Африки та її народів. Попри те, що на століття колоніального гноблення і те, що вона є одним із центрів сучасної імперіалістичної жадібності, Африка все ще має жадібність, Африка все ще сповнена ресурсів і потенціалу. І послання Чорної Пантери полягає в тому, щоб африканські нації повинні працювати разом у сучасну епоху, здобуваючи власну незалежність, коли війна і розбрат все ще спустошують континент. У фільмі порушуються такі серйозні політичні питання, як стосунки Африки із Заходом, що рідко можна побачити в подібних блокбастерах.

Підозрілість Ваканди до Заходу є також проявом нашого часу, адже, попри кінець колоніалізму, втручання Заходу в африканську політику все ще таке ж потужне. Вбивця прагне відплати за несправедливість, допущену проти людей африканського походження багатьма західними країнами багатьма західними країнами. Йдеться не лише про рабство та сегрегацію, а й про такі проблеми, як "червоні лінії", коли несправедлива державна кредитна політика змушувала чорношкірих коли несправедлива урядова кредитна політика змушувала чорношкірих жити в гетто, і расове профілювання з боку поліцією, коли посилене патрулювання в бідних чорношкірих районах сприяє масовому ув'язненню чорношкірих чоловіків. масовому ув'язненню чорношкірих чоловіків в Америці. Хоча ці несправедливості лише побічно

згадуються у фільмі, вони формують підтекст кожного разу, коли Кіллмонгер згадує про тяжке становище чорношкірих, які живуть за межами Ваканди, становище, яке яку Ваканда, ймовірно, могла б виправити. І це підводить до одного з центральних питань фільму: чи повинна Ваканда робити більше для подолання несправедливості зовнішнього світу? Однак мешканці Ваканди хочуть підтримувати свою ізоляціоністську політику, а Кіллмонгер хоче підкорити гнобителів, колонізуючи старі колоніальні держави. колонізуючи старі колоніальні держави. Це протиставлення ізоляціонізму та колоніалізму є однією з кількох хибних дихотомій, введених Кіллмонгером, які характеризують тематичну структуру "Чорної пантери". Чорна пантера. Джелані Кобб, кінокритик, який пише в *The New Yorker*, обговорює поділ між африканцями та афроамериканцями, який він називає "фундаментальним дисонансом". Він вважає, що фільми "Т'Чалла" і "Вбивця Killmonger" представляють "протилежні відповіді на п'ять століть експлуатації африканців з боку Заходу". Заходу. Лиходієм, в тому сенсі, в якому цей термін можна застосувати, є сама історія". Кобб додає, що "Чорна Пантера є політичним у тому сенсі, в якому не були політичними попередні фільми кіновсесвіту MCU, тому що в них "ми принаймні були чітко усвідомлювали, де межа фантазії відходить від реальності, тоді як цей фільм відбувається у вигаданій країні в Африці, на континенті, який нації в Африці, континенті, який бореться з вигаданими версіями себе відтоді, як білі люди вперше оголосили його "темним континентом" і взялися грабувати його людей та його ресурси".

Протягом фільму "Вбивця" підказує низку бінарних думок, як-от: ізоляціонізм проти колоніалізму або традиціоналізм проти прогресу. Але, як зрештою показує фільм, немає жодних розглядати ці питання як вибір між двома абсолютами. Зазвичай є третій шлях, середній шлях між двома крайнощами. середній шлях між двома крайнощами, або те, що Арістотель називав "золотою серединою", яка визначає дугу характеру Т'Чалли. Т'Чалла зростає, коли вчиться уникати спрощених рішень на далеких кінцях спектра.

Національна та расова ідентичність є важливими аспектами в обговоренні фільму. Народ Ваканди Народ Ваканди надзвичайно націоналістичний. Вони бачать світ поділеним на дві групи: Вакандійці та всі інші. Це призводить до крайнього націоналістичного ставлення серед багатьох громадян, що можна побачити в кількох сценах фільму. Вони побудували стіни, відмовляють біженцям, відкидають торгівлю і не приймають іноземну допомогу, і все це в ім'я захисту Ваканди, тому що вони цінують життя тих, хто має таку ж спадщину і культуру, як і вони самі. Однак Кіллмонгер, вирішивши в Америці, розвинув у собі сильне почуття расової ідентичності. Для нього, тому що вакандійці мають такий самий колір шкіри, як і чорношкірі в решті світу, вакандійці повинні бачити себе частиною глобальної чорної спільноти. Дебати між традиціоналізмом і прогресом - ще одна важлива дискусія, яка підіймається у фільмі. у фільмі.

Попри всі свої технологічні досягнення, Ваканда є надзвичайно традиційним суспільством; регулярно беруть участь у стародавніх ритуалах, таких як боротьба за корону або проковтування серця. трави у формі серця. Для Вбивці прогрес вимагає позбавлення від традицій. З іншого боку, для Т'Чалли, золота середина означає зберегти ті традиції, які він може, але відкинути те, що не що не працює, особливо ізоляцію Ваканди. У фільмі також є місце для дискусії між "ізоляціонізмом" та "колоніалізмом". Більшість мешканців Ваканди вважають, що продовження багатовікової традиції ізоляціонізму є найбільш найрозумнішим шляхом до підтримання миру, в тому числі й Т'Чалла на початку фільму. Вбивця, з іншого боку, дотримується теорії, яка часто згадується у фільмі, про те, що світ що світ стає меншим, і треба бути або переможеним, або завойовником. Рішення Вбивці полягає в тому, що мешканці Ваканди повинні брати участь у такому ж згубному колоніалізмі, від якого страждали чорношкірі люди протягом століть. Кіллмонгер прагне відплатити за історичну несправедливість, озброюючи пригноблені чорношкірі громади по всьому світу найсучаснішою зброєю, підбурюючи до расових заворушень і радикальних революцій. Його

політична філософія нагадує Французьку революцію, яка підживлювалася фантазіями про те, що пригноблені пригноблених, які мстять своїм гнобителям.

Бажання помсти у Вбивці настільки пристрасне, що він, здається, не замислюється над тим, як керувати державою після знищення західного суспільства. Як і його конструювання кольору та раси, це також є результатом його американського виховання. Історія Кіллмонгера схожа на Історія Кіллмонгера схожа на історії багатьох афроамериканців, для яких військова служба була єдиним реальним шляхом виходу з бідності. І саме військова служба навчила його мистецтву зміни режимів, адже під час служби у спецзагони він спостерігав за різними переворотами та завоюваннями на Близькому Сході. на Близькому Сході. Це не лише призвело до того, що він більше зацікавлений у революції, ніж у фактичному правлінні. фактичним правлінням, але й темна іронія полягає в тому, що він хоче колонізувати так званих колонізаторів, тому що це те, чого колонізатори колонізаторів, бо саме цього його навчили колонізатори. Цей екстремізм Вбивці зображений як прямий результат боротьби західного суспільства зі своїм брудним минулим рабства та колоніалізму. Так само як він звинувачує Т'Чаллу в діях свого батька Т'Чаки, він звинувачує всіх інших у діях їхніх за дії їхніх предків. У цьому випадку, хоча Т'Чалла не заперечує злочинів західних людей у минулому, він діє без ворожості стосовно їхніх нинішніх нащадків. Цей оптимізм дозволяє Т'Чаллі прокласти курс між крайнощами ізоляціонізму та завоювання. Вплив і спадщина На піку своєї популярності наприкінці 1960-х років партія налічувала тисячі членів по всій країні і привертала значну увагу ЗМІ. Сутички з поліцією та вбивство ключових лідерів, таких як Фред Гемптон, сприяли занепаду партії в 1970-х роках. Попри суперечливість, "Пантери" підвищили національну обізнаність про зловживання поліції, бідність чорношкірих та політичне безправ'я. Їхні громадські програми та акцент на самовизначенні чорношкірих залишили тривалий вплив на афроамериканський активізм. "Чорні пантери" представляли одну з найбільш

войовничо конфронтаційних, але водночас орієнтованих на громаду правозахисних організацій, що займали агресивну позицію проти гноблення білих через само політику та самозахист.

Їхній спадок залишається складним поєднанням розширення прав і можливостей та суперечностей. З іншого боку, Адам Сервер у статті для The Atlantic заперечує твердження, що Ерік Кілмонгер є уособленням визволення чорношкірих, стверджуючи натомість, що він представляє імперіалізм. За його словами, це підкреслюється його діями, адже спроби Кілмонгера захопити кілька найбільших міст світу, зокрема Гонконг. Оскільки Китай не має білої західної гегемонії, яку потрібно повалити, бажання Кілмонгера завоювати Китай було суто заради влади. Зрештою, він стверджує: "Чорна Пантера не виносить вердикт що насильство є неприйнятним інструментом визволення чорних - навпаки, саме так Ваканда звільнена. Вона виносить вирок імперіалізму як інструменту визволення чорношкірих, кажучи, що "інструменти господаря не можуть зруйнувати будинок господаря". Однак "Чорна пантера" отримала і негативні відгуки, де критики вказували на її слабкість вказували на його слабкість як на чергову вигадку постколоніальної Африки. Патрік Гатара у The Washington Post також описує фільм як такий, що пропонує "регресивне неокolonіальне бачення Африки", який, замість того, щоб бути спокутною контрміфологією, пропонує ті ж самі руйнівні міфи. Гатара підкреслює, що Африка в цьому фільмі все ще зображується як європейський витвір, де Вакандою керує ворожа еліта, яка, попри неперевершені технічні здібності, все одно вдається до смертельних сутичок, щоб обрати собі наступника. За словами Гатари, мешканці Ваканди все ще вписуються в західні шаблони, які створили темний континент і його темних людей, де він вказує на нескладну культурну репрезентацію. Він пише, що замість того, щоб звільнити африканський наративу від Європи, його спокутна контрміфологія ще більше закріплює тропи, які використовувалися для дегуманізації африканців. використовувалися для дегуманізації африканців протягом століть.

Підтримуючи Гатару, Крістофер Леброн у своїй статті для Boston Review назвав фільм расистським, оскільки фільм показує, що через сувору реальність, сповнену бідності та гноблення, багато членів чорношкірих спільнот опиняються на найнижчих щаблях політичної кар'єри. оскільки вона ілюструє, як Вбивця вдається до злочинів і насильства, замість того, щоб обрати добрий шлях. замість того, щоб обрати правильний шлях. За словами Леброна, фільм зображує афроамериканців як спільноту, яка все ще вдається до злочинів і насильства задля спокути, що є проблематичним у нинішньому політичному середовищі, що є проблематичним у нинішніх політичних умовах. Він підсумовує, коментуючи: "У 2018 році світ, де є і Рух за життя чорних, і президент (Дональд) Дональд Трамп, і афроамериканський рух "За життя чорних". Black Lives і президент (Дональд Трамп), який вважає білих расистів хорошими людьми, нам показують фільм про розширення прав і можливостей чорношкірих, де єдиними врятованими чорношкірими є африканські вельможі (які) захищають чесноту і добро від загрози не з боку білих американців чи європейців, а з боку чорношкірих американців. європейців, а чорношкірого американця".

Отже, глибший аналіз фільму поляризував критиків щодо багатьох аспектів, коли йдеться про репрезентацію Африки та афроамериканської культури репрезентації Африки та афроамериканської культури. Однак вплив цього фільму нічим іншим, як надзвичайним. У 2018 році, коли MCU є найприбутковішою розважальною франшизою у світі, "Чорна пантера" змінює всі правила щодо фільмів з переважно темношкірим акторським складом. Фільм "Чорна пантера" зібрав понад мільярд доларів у світовому прокаті. Він також став надзвичайно популярним серед небілих глядачів, довівши хибність припущення, що чорношкірі режисери та актори не можуть бути не можуть бути фінансово життєздатними. Навіть після "Чорної пантери" Ваканда відіграє важливу роль у фільмі "Месники: Війна нескінченності (2018), третьому за касовими зборами третьому за касовими зборами фільмі всіх часів. У цьому фільмі у Ваканді відбувається важлива

подія, на якій залежить майбутнє людства, ставлячи залежить майбутнє людства, ставлячи африканське тло в центр уваги. У цій битві, разом з іншими супергероями, такими як Капітан Америка та Халк. битві, разом з іншими супергероями, такими як Капітан Америка та Халк, Чала веде свою армію проти інопланетного вторгнення. Однак у завершальному фільмі саги про Месників "Месники: Завершення (2019), коли Чорна Пантера стає першим персонажем, який з'являється, щоб допомогти Месникам перемогти Таноса та його армію, театри по всьому світу вибухнули радісними вигуками, що стало важливою віхою для чорношкірого персонажа в чорношкірого персонажа в очах світової аудиторії, руйнуючи стереотип про те, що чорношкірі актори що чорношкірі актори.

#### **4.3 Расова проблематика крізь призму фільму «Пастка»**

Джордан Піл – ще один афроамериканський режисер, який починав як комедійний актор. У своєму дебютному фільмі своїм дебютним фільмом "Забирайся геть" (2017) Піл заглибився у свідомість білої Америки щодо расових відносин. Соціальний трилер Джордана Піла націлений на малоїмовірну мішень – білих лібералів. За словами сценариста і режисера Піла, ця історія прийшла до нього після роздумів про те, як багато американців вважали, що президентство Обами президентство Обами ознаменувало "пострасову" еру. У фільмі стверджується, що так званий пострасовий лібералізм є чимось більш жахливим, ніж більшість може собі уявити. Протягом фільму головний герой, Кріс головний герой фільму Кріс, якого грає Деніел Калуя, стикається з білими людьми, які копіюють прогресивних лівих, які вийшли за межі расизму. Фільм досліджує, як ця дезавуація зміцнює стосунки з чорношкірими, які, в кращому випадку, є підозрілими. Перший акт фільму показує, як спроби людей показати Крісу, наскільки вони "не расисти лише ще більше відштовхують його від себе. Натхненний сюжетом фільму "Дивіться, хто йде на вечерю", Піл буде

"Забирайся геть" за тією ж схемою, де сім'я Армїтеджів, майбутніх тестів і теща Кріса, здається неприродно прагне донести до оточення "стан нормальності з чорношкірими людьми та культурою". Кріса, ніби це доводить, що вони не є расистами. Ця тенденція до надмірного "прийняття" всього, що стосується чорношкірої культури, лише ще більше цементує різницю між ними та змушує Кріса відчувати себе вкрай некомфортно. Упродовж усієї історії чорношкірих зображували неправдиво, поневолено, стереотипно та упереджено, репрезентація чорношкірих в американському кінематографі часто була чутливим питанням. Проте, афроамериканські режисери та оповідачі взяли відповідальність на себе, коли зрозуміли, що їхні історії що їхні історії заслуговують на правдиву та гуманну розповідь. Хронологічна історія афроамериканського кіно, розділена на багато епох, бачила багато кроків, які принесли історії цієї неоспіваної меншини в мейнстрим, а також багато невдач, які увічнювали старі упередження, свідомо чи ні, з вини тих, хто стояв біля керма. Попри монументального комерційного та критичного успіху, афроамериканські кінематографісти розповідали нюансовані історії, що піднесли престиж їхнього кіно. І "Геть" (2017), і "Чорна пантера" (2018) продовжують цю тенденцію, ототожнюючи комерційний успіх із критичним расовим нарративом, що часто вважався або неможливим, або рідкісним. У другій дії Кріс зустрічається на вечірці з кількома білими людьми, які зачаровані чорнотою Кріса. Гості вечірки хочуть знати, як це - бути чорним в Америці, і навіть відчувають себе зобов'язаними сказати йому, що "чорне в моді", що є віддзеркаленням терміну "негрофілія".

Цей термін вперше з'явився в Парижі в 1920-х роках, коли біла більшість, особливо молодь, була зачарована культурою чорних, були зачаровані чорною культурою. За словами письменниці Петрін Арчер-Строу, для парижан Чорношкірість була ознакою "сучасності". Але найбільшою проблемою в цьому відношенні було те, що "чорні особистості або легітимізувалися, або демонізувалися у спосіб, який заперечував нормальність". Іншими словами іншими словами, вони ніколи не могли бути

представлені чи репрезентовані як реальні люди, натомість існували як один із двох стереотипів: геніальних митців або некультурних тварин. У фільмі яскраво зображені обидві сторони. Кріс славиться своїм культурним Кріса вихваляють за його культурне походження, але саме білі люди вирішують, як визначати чорношкірих людей. І ця негрофілія не обмежується лише прагненням до чорної культури, вона може бути прагненням до самого чорного тіла як у сексуальному, так і в спортивному плані. Для цих білих персонажів ніколи не йдеться про розуміння чорної культури, а про використання її для задоволення власних бажань, що не є розумінням людини, а скоріше колекціонуванням. розуміння людини, а радше колекціонування. І хоча "Забирайся геть" є прикладом класичної некрофілії, наприкінці відбувається класичний стрибок до буквальної, але білі герої фільму відмовляються пов'язувати це з расизмом.

Цей фільм також пропонує розуміння психологічного досвіду чорношкірих американців, які живуть у Білій Америці. На самому початку фільму ми бачимо чорношкірого, який загубився у білому передмісті. Фізичний лабіринт білого передмістя встановлює чітку паралель до емоційного лабіринту, в якому Кріс доведеться пройти Крісу. Багато взаємодій Кріса здаються модульованими спеціально для його білої аудиторії, як це видно під час його взаємодії з поліцією, коли він виконує вимогу поліцейського показати своє посвідчення особи, наперекір протесту його білої подруги. Весь цей досвід у посеред переважно білого простору змушує Кріса відчувати тривогу, оскільки він намагається зорієнтуватися крізь нього. Франц Фанон описує подібний досвід чорношкірого чоловіка, який жив у Франції 20 століття. Фанон описує, що зустріч з "очима білої людини" накладала на нього важкий тягар, через що він відчував себе некомфортно у власному тілі та недоречно у світі, де домінує білизна.

Як і Фанон, Кріс обтяжений тягарем спроб вписатися у світ, з якого він засадничо виключений. Він намагається інтегруватися в біле суспільство, водночас намагається зберегти власну ідентичність. І щоб зорієнтуватися в

цьому непереборному тиску білих, Кріс змушений заглушити власну ідентичність, і цей процес відбувається буквально під час гіпнозу, коли він переглядає власну реальність крізь екран, відомий як "затонуле місце". Затоплене місце - це стан, коли розум людини відокремлений від її тіла, і вона пасивно спостерігає за власними переживаннями через екран. власний досвід через екран, не маючи жодної сили чи голосу, щоб заявити про себе. Це закріплює уявлення про суспільство, побудоване на нерівності, яке неминуче залишає тих, хто перебуває зовні, без голосу, або його пом'якшеної версії. На думку соціолога В. Е. Б. Дюбуа, термін "подвійна свідомість" - це внутрішній конфлікт, який переживають афроамериканці, що живуть у структурно расистському суспільстві.

Ці суспільні умови змушують чорношкірих умови змушують чорношкірих людей бачити себе крізь призму панівної суспільної сили, в цьому випадку – білих людей. сили. Кріс неодноразово оцінюється міркою білого суспільства і, зокрема, певних форм білого бажання. Досвід постійного оцінювання призводить до того, що постійного оцінювання призводить до того, що Дюбуа називає "двоєдушністю" в чорній душі, як він пише: "Людина відчуває свою двоєдушність, американську і негритянську. двоєдушність, американець, негр; дві душі, дві думки, два непримиренні прагнення; два ворожих ідеали в одному темному тілі...". ворожих ідеалів в одному темному тілі, чия завзята сила лише утримує його від розриву на частини". Таке нав'язування призводить до плутанини щодо автентичності власного досвіду, і для Кріса ця подвійна свідомість залишила його безпорадним глядачем. І всі ці сценарії представляють дошкульну критику поблажливого ставлення до чорношкірих людей і культури в білому суспільстві. білого суспільства. Зняти "Геть" коштувало всього чотири з половиною мільйони доларів, а заробив він більше ніж двісті п'ятдесяти мільйонів доларів у прокаті, ставши одним з найбільш комерційно успішних фільмів усіх часів і народів. Завдяки комерційному успіху "Геть" Джордан Піл за одну ніч перетворився на майстра жахів і бренд для жанру епатажних жахів. Навіть його наступна

стрічка "США" (2019) також мала шалений комерційний успіх, і в ній більшість акторів – чорношкірі. чорношкірих акторів. Попри виразний візуальний стиль і соціальний коментар, що лежить в основі, Джордан впізнаваність імені Джордана Піла стала основною рекламою для фільму, що призвела до видатного комерційний та критичний успіх.

Навіть майбутній фільм Піла "Ні" вважається одним із найочікуваніших фільмів 2022 року, трейлер якого за два місяці набрав понад двадцять мільйонів переглядів. два місяці. Нещодавно в інтерв'ю *The Hollywood Reporter* Піл сказав: "Я не бачу себе на головну роль білого чувака", що спричинило певні дебати в мережі, але здебільшого консенсус був на боці був на підтримку Піла, підкріплюючи той факт, що афроамериканські режисери тепер мають більше підстав знімати фільми про чорношкірих людей. Здатність Джордана Піла говорити про це, не боячись комерційних наслідків, є великим досягненням для чорношкірих кінематографістів. Дехто у Твіттері навіть використали його заяву, щоб заперечити думку Рідлі Скотта, який сказав, що актори з мусульманськими іменами не привернуть достатньої уваги глядачів. Фільми Піла є конкретним доказом того, що стрічки з расовою та соціальною глибиною можуть приваблювати глядачів і мати комерційний успіх.

Загалом, аналіз расової проблематики у кінострічці «Чорна Пантера»  
Загалом, аналіз расової проблематики у кінострічці «*Чорна Пантера*» демонструє, як сучасний кінематограф стає платформою для відображення складних соціокультурних процесів. Фільм переосмислює традиційні уявлення про афроамериканську ідентичність, пропонуючи глядачам героїв, які втілюють силу, інтелект і культурну спадщину. Режисерська майстерність та символізм у стрічці створюють унікальний наратив, який одночасно підкреслює важливість коріння, історичної пам'яті та глобальної єдності. «*Чорна Пантера*» не лише розважає, але й провокує на діалог про важливість рівності, самовизначення та розширення репрезентації в медіа. Це робить

фільм яскравим прикладом того, як кіно може формувати позитивні зміни у суспільстві, виходячи за межі розважального формату.

#### **Висновки до розділу 4**

Проведене нами дослідження надає достатньо підстав для розуміння того, як незалежні та самостійні автори та студії вплинули, як на розвиток афроамериканської кінематографії, так і на репрезентацію образу темношкірих людей. Як більше ніж за сто років, образ афроамериканця змінювався від допоміжного персонажа, який відіграв роль фону для білого героя. Як одновимірні, стереотипні форми, стали набувати свого об'єму та особистості. В результаті, ми маємо приклади, коли темношкірі американці, стають головними героями стрічки, розкривають свої внутрішні проблеми або є прообразами героями, такими, що і світ врятувати можуть. Але так само залишаються проблеми, і це лише рух у правильному напрямку, але ніяк не кінцева зупинка.

## РОЗДІЛ 5

### КІНОЕСЕ ЯК СПОСІБ АНАЛІЗУ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АФРОАМЕРИКАНЦІВ У КІНЕМАТОГРАФІ

#### 5.1 Кіноесе як інструмент дослідження та рефлексії

Кінематографічне мистецтво завжди мало потужний вплив на формування суспільної свідомості, особливо в контексті расових і культурних питань. У випадку репрезентації афроамериканців у США кінематограф став водночас полем закріплення расистських стереотипів і платформою для їхньої подальшої деконструкції. Історичний розвиток американського кіно відображає складний і суперечливий шлях: від романтизації рабовласницького минулого та приниження через блекфейс до створення багатовимірних образів афроамериканців у сучасних фільмах. Важливо дослідити цей процес не лише через академічні праці, а й за допомогою інтерактивних і візуальних форматів, які безпосередньо впливають на емоційне сприйняття глядача.

Практична частина моєї роботи покликана висвітлити еволюцію репрезентації афроамериканців у кіно через створення кіноесе — інноваційного формату, що поєднує елементи документалістики, художнього кіно та наукового аналізу. Кіноесе не лише інформує, а й викликає емоційний відгук, змушуючи глядача переосмислювати побачене.

*Що таке кіноесе?* Кіноесе — це жанр кінематографу, який інтегрує художній наратив із академічним підходом. Цей формат виник у середині ХХ століття як альтернатива класичним документальним фільмам. Основною його метою є передача складних соціальних, культурних або філософських ідей через візуальні образи, коментарі за кадром та монтаж. У контексті репрезентації афроамериканців кіноесе стає ідеальним засобом дослідження: воно дозволяє глибше проникнути в контекст проблеми, створюючи водночас інформаційний і емоційний місток до глядача. Роль візуальної культури у формуванні соціальних уявлень.

Кіно як форма масової культури має колосальний вплив на формування уявлень про соціальні групи, включно з етнічними та расовими меншинами. У випадку афроамериканців цей вплив особливо помітний:

– Стереотипізація. На початку ХХ століття афроамериканців майже завжди представляли як карикатурних персонажів. Блекфейс, тобто зображення темношкірих людей білими акторами з гримом, став символом цієї дискримінації.

– Культурне відчуження. Протягом десятиліть афроамериканці в кіно залишалися маргіналізованими, виконуючи другорядні або дегуманізуючі ролі.

– Боротьба за автентичність. У другій половині ХХ століття афроамериканські режисери та актори почали активно працювати над створенням автентичних і багатовимірних образів.

*Вивчення кіноесе як методу.* На відміну від статичних текстів або традиційних дослідницьких робіт, кіноесе дозволяє:

1. Інтегрувати архівні кадри, художні сцени та науковий аналіз.
2. Використовувати силу візуального образу для впливу на емоції глядача.
3. Показувати історичну динаміку через порівняння різних епох і підходів у кіно.

*Попередні проєкти як джерело натхнення.* Для розробки кіноесе важливим було ознайомлення з роботами, що аналізували питання расизму та репрезентації афроамериканців у культурі.

Серед найпомітніших із них:

1. *13th* (2016) режисерки Ави ДюВерней. Цей документальний фільм аналізує зв'язок між рабством, расизмом та сучасною тюремною системою США.

2. *I Am Not Your Negro* (2016) Рауля Пека. Фільм, заснований на текстах Джеймса Болдвіна, поєднує архівні кадри з критикою американського суспільства.

3. Відеоесе від таких платформ як *Every Frame a Painting* та *The Nerdwriter*, що досліджують мову кіно та репрезентацію через монтаж і структуру фільмів.

Тож кіноесе як інструмент дослідження та рефлексії. Наш проект використовує елементи цих робіт, проте акцентує увагу саме на хронологічному аналізі еволюції образу афроамериканців.

## 5.2 Створення кіноесе: концепція, процес і виклики

*Дослідницький етап.* Робота над кіноесе почалася з ретельного вивчення фільмів, що репрезентують різні періоди. Для раннього кіно було обрано *The Birth of a Nation* (1915) та *Gone with the Wind* (1939), які демонструють закріплення расистських стереотипів. Для середини ХХ століття ключовими прикладами стали *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) та стрічки руху *Blaxploitation*, які кинули виклик усталеним уявленням. Сучасний етап репрезентації представлений такими роботами, як "Get Out" (2017), "Moonlight" (2016) та "Black Panther" (2018), що відкрили нові перспективи афроамериканської культури в кіно.

Структура кіноесе побудована хронологічно:

1. Ранній кінематограф. Використання кадрів із фільмів із блекфейсом для демонстрації дегуманізації.
2. Перехідний період. Зображення боротьби за права через кіномову.
3. Сучасність. Сучасні роботи, які руйнують старі уявлення та формують нову культурну ідентичність.

Виклики, що виникли перед нашою роботою:

1. Збереження балансу між науковістю й емоційністю. Важливо було представити об'єктивний аналіз, залишаючи простір для інтерпретації глядача.

2. Технічні складнощі. Для реставрації архівних кадрів використовували сучасні технології, щоб забезпечити належну якість.

Саундтрек включає композиції, що символізують різні періоди: джаз 1920-х, соул 1960-х, хіп-хоп 1990-х та сучасну електронну музику.

*Творчий процес.* Проєкт розбитий на кілька етапів:

1. Підбір матеріалу. Збір архівних кадрів, сцен із ключових фільмів.  
2. Сценарій. Написання тексту для закадрового голосу, що пояснює зміст сцен.

3. Монтаж. Створення хронологічного наративу, що демонструє перехід від стереотипів до сучасної репрезентації.

Отже, кіноесе стає не лише інструментом наукового аналізу, а й заклик до переосмислення соціальних упереджень. Проєкт відображає, як кінематограф відображав, змінював і водночас формував уявлення про афроамериканців у суспільстві.

## **Висновки до розділу 5**

Цей розділ присвячений використанню кіноесе як інструменту наукового аналізу та рефлексії щодо репрезентації афроамериканців у сучасному кінематографі. Проведене дослідження та реалізація кіноесе виявили унікальні можливості цього жанру для подолання як наукових, так і творчих завдань.

По-перше, кіноесе дозволяє поєднати глибокий академічний аналіз із художньою виразністю. Це створює простір для рефлексії, де кожен кадр, монтаж або звуковий супровід виступають засобом комунікації ключових ідей дослідження.

По-друге, процес створення кіноесе продемонстрував його потенціал як медіа, що одночасно привертає увагу до соціальних проблем і сприяє їх переосмисленню. У ході роботи було підкреслено, як сучасний кінематограф

трансформує стереотипні образи афроамериканців, формуючи нові наративи ідентичності та рівності.

По-третє, етапи реалізації проєкту – підбір матеріалів, сценарне опрацювання, монтаж – показали, як технічні та творчі аспекти взаємодіють для досягнення цілісного наративу. Використання історичних кадрів, сцен із культових стрічок та сучасних візуальних рішень створило хронологічну та емоційну структуру, яка відображає динаміку змін у репрезентації афроамериканців.

Кіноесе стало не лише продуктом дослідження, але й своєрідним культурним висловлюванням, що закликає до переосмислення суспільних уявлень та боротьби зі стереотипами. Завдяки глибокій інтеграції теоретичних знань і творчих рішень, проєкт вдало ілюструє, як мистецтво може не лише відображати реальність, але й активно змінювати її.

Таким чином, результати цього розділу підтверджують ефективність кіноесе як засобу наукового аналізу і засобу комунікації між академічною спільнотою та широкою аудиторією. Цей підхід є перспективним для майбутніх досліджень і створення нових форм культурного діалогу.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило здійснити глибокий аналіз репрезентації образу афроамериканців у сучасному кінематографі США. У ході роботи ми зосередили увагу на ключових аспектах, які визначають зв'язок між мистецтвом кіно та соціальними процесами, а також розкрили багатогранність впливу медіакультури на формування громадської думки. Аналіз кінофільмів і контексту їхнього створення продемонстрував, як сучасний кінематограф долає бар'єри минулого, пропонуючи нові, складніші образи афроамериканців.

Такі стрічки не лише розважають, а й стимулюють дискусії, звертаючи увагу на питання расової рівності, історичної пам'яті та культурного різноманіття. Робота над цією темою була водночас інтелектуальним викликом і важливим кроком до переосмислення ролі кіно у формуванні сучасної культури. Кожен розділ дослідження по-своєму сприяв загальному розумінню того, як змінювалася репрезентація афроамериканців, які соціальні чинники на це впливали, та яку роль відігравали суспільні рухи.

Особливу увагу в дослідженні було приділено сучасному контексту, де культура і медіа взаємодіють тісніше, ніж будь-коли раніше. Завдяки цьому аналізу вдалося не лише побачити прогрес, досягнутий у сфері репрезентації, а й окреслити виклики, які ще потрібно подолати. Ця робота також відзначається міждисциплінарним підходом, що дозволило поєднати історичний, соціологічний, культурологічний та медіазнавчий аналіз. Завдяки цьому досягнуто більш глибокого розуміння складної системи впливів, що формують образи у кінематографі.

Незважаючи на значний прогрес, дослідження підкреслює необхідність подальшого вивчення. Розвиток медіакультури, зокрема кіноіндустрії, продовжує трансформувати суспільні уявлення, створюючи нові можливості для зміни сприйняття та просування ідей рівності й толерантності. Результати цієї роботи, як і процес її створення, демонструють силу аналізу кіно як

культурного феномену. Сподіваюся, що це дослідження стане внеском у дискусію про репрезентацію, соціальну справедливість та роль мистецтва у нашому житті.

Підсумовуючи, можна сказати, що дослідження відкрило нові горизонти для розуміння ролі кінематографа у формуванні суспільної свідомості. Репрезентація афроамериканців, як показано в аналізованих стрічках, є не лише відображенням соціальних трансформацій, але й їхнім активним рушієм. Сучасний кінематограф стає платформою, де переплітаються питання історії, культури й політики, створюючи простір для діалогу про ідентичність та справедливість.

Ця робота дозволила глибше зрозуміти, як кіно впливає на деконструкцію расових стереотипів, змінюючи як героїв на екрані, так і уявлення глядачів про них. Аналіз продемонстрував, що кінематографічні образи афроамериканців вже не обмежуються кліше минулого. Вони наповнюються новими сенсами, що відповідають реаліям сучасного суспільства. Дослідження було не лише спробою зануритися в культурні коди й символи кінематографа, але й важливим етапом у пошуку відповідей на питання про роль медіа в соціальних змінах. Усі розділи роботи були взаємопов'язані та спрямовані на розкриття головної ідеї: кінематограф – це не лише мистецтво, а й засіб впливу на суспільство, здатний як закріплювати старі стереотипи, так і створювати нові цінності.

Ця тема є важливою не тільки для наукового аналізу, але й для практичного застосування. Вона показує, як правильно побудована репрезентація у кіно може слугувати інструментом боротьби за рівність і справедливість. У цьому контексті результати дослідження відкривають перспективи для кінематографістів, соціальних активістів, освітян та всіх, хто прагне зробити світ більш відкритим до різноманіття.

Головним висновком можна вважати те, що репрезентація в кіно – це не статична категорія, а динамічний процес, який реагує на зміни в суспільстві та сам сприяє цим змінам. Робота продемонструвала, що сучасний

кінематограф має потенціал стати силою, яка формує нові стандарти інклюзивності, справедливості та поваги до кожної ідентичності.

Попри досягнуті результати, ця тема залишається відкритою для подальших досліджень, оскільки суспільство і медіакультура перебувають у постійному розвитку. Сподіваюся, що цей проєкт стане основою для нових відкриттів і сприятиме ширшому діалогу про роль мистецтва у боротьбі за людську гідність і права.

Наш магістерський проєкт присвячено аналізу репрезентації афроамериканців у сучасній медіакультурі США через призму кінематографа. У процесі дослідження було досягнуто поставленої мети, розкрито специфіку теми та вирішено основні завдання.

Ключові результати дослідження полягають у наступному.

– Визначено основні поняття та теоретико-методологічні підходи до дослідження феномена моди. Нами проведено огляд ключових теоретичних підходів до вивчення репрезентації у кінематографі, включаючи ідеї Ж.-Л. Бодрі, К. Меца та Л. Альтюссера. Це дало змогу зрозуміти, як кінематограф формує суспільні уявлення про расу та ідентичність. Застосування теорії погляду (*Gaze Studies*) забезпечило глибше розуміння взаємодії між глядачем і екранним образом, а також впливу на сприйняття расової проблематики.

– Ми дослідили історичні аспекти репрезентації афроамериканців у кінематографі. Зокрема, розглянуто ранні кінострічки, такі як *"Народження нації"* та *"Віднесені вітром"*, які закріплювали стереотипні уявлення про афроамериканців. Ці фільми відображають соціально-політичний контекст свого часу, водночас демонструючи, як медіа використовувалися для зміцнення расових ієрархій.

– Нами розглянуто еволюцію образу афроамериканців у кінематографі з середини ХХ століття до сьогодення. Особливу увагу приділено фільмам, які сприяють руйнуванню стереотипів, таким як *"Чорна Пантера"* та *"Геть"*. Сучасне кіно все більше орієнтується на створення багатогранних

персонажів, що демонструють культурну спадщину та соціальну різноманітність.

– Ми визначили соціальний і культурний вплив сучасного образу афроамериканця в кінематографі. Репрезентація афроамериканців у сучасному кіно не лише відображає зміну суспільних уявлень, але й сприяє їх трансформації. Завдяки зусиллям режисерів та сценаристів відбувається інтеграція нових культурних наративів, що підтримують ідеї рівності та інклюзивності.

Отримані результати мають як теоретичне, так і практичне значення. Вони можуть бути використані для викладання дисциплін, пов'язаних із кінознавством, культурологією та медіазнавством. Також результати роботи будуть корисними для кіновиробників та критиків, які прагнуть уникати стереотипів у своїх продуктах. Робота пропонує новий погляд на взаємозв'язок між кіно і соціальними процесами через призму аналізу репрезентації афроамериканців. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує кінознавство, соціологію та культурологію.

У цілому, наша робота демонструє, що кінематограф не лише відображає соціальну реальність, але й є інструментом її зміни. Завдяки цьому дослідженню зроблено внесок у розуміння впливу медіакультури на сучасне суспільство. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз репрезентації інших культурних або етнічних груп у кінематографі, а також на вивчення впливу стримінгових платформ на зміну культурних наративів. Проведене дослідження підтвердило, що кінематограф є важливим інструментом впливу на суспільні уявлення про расу та ідентичність. Зміни у репрезентації афроамериканців свідчать про поступовий відхід від стереотипів до більш складних і багатогранних образів. Ця трансформація не лише сприяє підвищенню рівня толерантності, але й відкриває нові можливості для діалогу між культурами.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Althusser L. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. NY : NYU Press, 2001. 272 p.
2. Baudry J. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. // *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (Winter, 1974-1975). P. 39-47.
3. Beauvoir S. *Around The Globe*. Alliance : Brill, 2009–2010. 4 p.
4. Chandler D. (1998) Notes on “The Gaze”. URL : <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html> (дата звернення: 30.11.2024).
5. Dyer, R. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London, Routledge, 1982. p 265-76.
6. Hall, S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications & Open University, 1997. 295 p.
7. Laplanche J. and Pontalis J. *The language of psychoanalysis*. London : The Hogarth Press 1973. 526 p.
8. Metz Ch. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago : The University of Chicago Press, 1991. 264 p.
9. Mulvey. L. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 2009. 268 p.
10. O'Brien D. *Black Masculinity on Film: Native Sons and White Lies*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2017. 230 p.
11. *"Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"* (1970)
12. *The Myth of the Lost Cause and Civil War History"* (2000)
13. Butler, Richard J., James J. Heckman, and Brook Payner. “The Impact of the Economy and the State on the Economic Status of Blacks: A Study of South Carolina.” In *Markets in History: Economic Studies of the Past*, edited by David W. Galenson, 52-96. New York: Cambridge University Press, 1989

14. African Americans in the Twentieth Century. URL: <https://eh.net/encyclopedia/african-americans-in-the-twentieth-century/> (дата звернення: 09.12.2024).
15. Statistical Abstract of the United States, 1973, p. 27; 1980: Statistical Abstract of the United States, 1985, p. 31; 1990: Statistical Abstract of the United States, 1996, p. 31.
16. Perea J. (2017) African American Family Structure: Historical Influences and Contemporary Challenges. URL: <https://journals.openedition.org/ejas/14366> (дата звернення: 09.12.2024).
17. <https://news.arizona.edu/news/evolution-black-representation-television>
18. Fleetwood N. R. (2011) *Transcending Blackness: From the New Millennium Mulatta to the Exceptional Multiracial*. Duke University Press. URL: <https://www.dukeupress.edu/transcending-blackness> (дата звернення: 09.12.2024).
19. Benschoff, H. M. (2000). *Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?* Cinema Journal, 39(2), P. 31-50.
20. Coleman, R. R. M. (2011). *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*.
21. Diawara, M. (1993). *Black American Cinema*.
22. Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*.
23. Massood, P. J. (2003). *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*.
24. Snead, J. (1994). *White Screens, Black Images: Hollywood from the Dark Side*.
25. Cripps, T. (1993). *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*.
26. Gates Jr., H. L. (2014). *Black America and the Birth of the Modern Narrative*. hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*.

27. Diawara, M. (1993). "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance." *Screen*, 29(4), P. 66-79.
28. Bogle, D. (2001). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*.
29. Gaines, J. (2001). *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*.
30. Martin, M. (1995). *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*.
31. Everett, A. (2001). *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*.
32. Wallace, M. (1993). *Invisibility Blues: From Pop to Theory*.
33. Diawara, M. (1993). "Black American Cinema: The New Realism." *Wide Angle*, 13(3-4), P. 4-12.
34. Guerrero, E. (1993). "The Black Image in Protective Custody: Hollywood's Biracial Buddy Films of the Eighties." *Journal of Cinema and Media Studies*, 33(3), P. 44-63.
35. Snead, J. (1994). "Spectatorship and Capture in King Kong: The Guilty Look." *Critical Inquiry*, 21(1), P. 21-36.
36. Massood, P. J. (2003). "Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in Boyz N the Hood and Menace II Society." *Cinema Journal*, 35(2), 85-97.
37. Diawara, M. (1993). "Noir by Noirs: Toward a New Realism in Black Cinema." *African American Review*, 27(4), P. 525-537.

#### **Досліджувані джерела**

38. <https://static1.squarespace.com/static/577c8338bebafe36dfc1691/t/5ce86123ec212dc9a602a9cc/1558733092152/WhiteRacial-Frame3-11.pdf>
39. [https://encyclopediaofarkansas-net.translate.goog/entries/william-harold-flowers-1647/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=uk&\\_x\\_tr\\_hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://encyclopediaofarkansas-net.translate.goog/entries/william-harold-flowers-1647/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc)
40. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/new-deal-4852/>

41. [https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/streetcar-segregation-act-of-1903-4346/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=uk&\\_x\\_tr\\_hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/streetcar-segregation-act-of-1903-4346/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc)
42. [https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/little-rock-nine-723/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=uk&\\_x\\_tr\\_hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/little-rock-nine-723/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc)
43. [https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/National-Association-for-the-Advancement-of-Colored-People-4915/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=uk&\\_x\\_tr\\_hl=uk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://encyclopediaofarkansas-net.translate.google.com/entries/National-Association-for-the-Advancement-of-Colored-People-4915/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc)
44. [https://64parishes.org/entry/jim-crowsegregation?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQjw0ruyBhDuARIsANSZ3wrvcEtnNO1BwMlo7VbltGCdbbkUog6uD9mi4O50IEXi6yDoGBIDgAcaAtcnEALw\\_wcB](https://64parishes.org/entry/jim-crowsegregation?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw0ruyBhDuARIsANSZ3wrvcEtnNO1BwMlo7VbltGCdbbkUog6uD9mi4O50IEXi6yDoGBIDgAcaAtcnEALw_wcB)
45. [https://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement?\\_x\\_tr\\_hist=true](https://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement?_x_tr_hist=true)
46. [https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=0s5jDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=law+of+Jim+Crow&ots=L7ErTAFHBL&sig=77Amc0Kv oi8sb0wwddCpdeI8IjU&redir\\_esc=y#v=onepage&q=law%20of%20Jim%20Crow&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=0s5jDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=law+of+Jim+Crow&ots=L7ErTAFHBL&sig=77Amc0Kv oi8sb0wwddCpdeI8IjU&redir_esc=y#v=onepage&q=law%20of%20Jim%20Crow&f=false)
47. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/civil-rights-movement-4704>

### **Аудіовізуальні матеріали**

48. Народження нації. Реж : Девіда Ворка Гріффіта, 1915. Дистриб'ютор : Epoch Producing Corporation. Хронометраж : 190 хв.
49. Віднесені вітром. Реж : Віктор Флемінг, 1939. Дистриб'ютор : Loews Cineplex Entertainment. Хронометраж : 222 хв.
50. Чорна Пантера. Реж
51. Геть. Реж
52. Місячне Сяйво
53. *3th* (2016) режисерки Ави ДюВерней.

54. *I Am Not Your Negro* (2016) Рауля Пека. Фільм, заснований на текстах Джеймса Болдіна, поєднує архівні кадри з критикою американського суспільства.

55. *Every Frame a Painting* та *The Nerdwriter*,

## АНОТАЦІЯ

*Шептицький М. А.* Репрезентація образу афроамериканця в сучасній медіакультурі США на прикладі кінематографа. – Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня магістра за спеціальністю 061 Журналістика, освітньо-професійною програмою “Аудіовізуальні медіа та цифрова журналістика”. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2024 (*на правах рукопису*).

У кваліфікаційній роботі (інноваційному магістерському проєкті) здійснено комплексний аналіз репрезентації образу афроамериканця у сучасному кінематографі США як частини медіакультурного простору. Проведено огляд ключових теоретичних підходів до вивчення репрезентації у кінематографі: ідей Ж.-Л. Бодрі, К. Меца та Л. Альтюссера, а також теорії погляду (Gaze Studies). Робота розкриває взаємозв'язок між соціальною боротьбою за права афроамериканців та трансформацією їхніх візуальних образів у фільмах. Досліджено еволюцію від репрезентації стереотипних образів афроамериканця у класичному кінематографі (“Народження нації” та “Віднесені вітром”) до створення глибоких і багатогранних персонажів у сучасних стрічках (“Чорна Пантера”, “Зелена книга” та ін.). Розроблено аналітичну модель, що дозволяє досліджувати кіно як платформу для деконструкції стереотипів і просування ідей рівності та інклюзивності. Особлива увага приділена аналізу соціокультурного впливу таких фільмів як “Чорна Пантера”, що стали символом афроамериканської ідентичності у глобальному контексті. Робота висвітлює вплив громадських рухів, таких як *Black Lives Matter*, на трансформацію репрезентації образу афроамериканця у кінематографі. Розроблено власний медіапроєкт: кіноесе як інструмент наукового аналізу та рефлексії щодо репрезентації образу афроамериканця у сучасному кінематографі. Результати дослідження сприяють глибшому розумінню ролі медіакультури у формуванні суспільної думки та боротьбі з дискримінацією.

Проєкт складається зі вступу, п'яти розділів (у т. ч. 13-ти підрозділів), висновків і списку використаних джерел (55 найменувань, з них 45 – іноземними мовами, 10 – досліджувані джерела, 8 – аудіовізуальні матеріали). Проєкт містить 4 таблиці. Загальний обсяг дослідження – 80 сторінок (з них основна частина – 75 сторінок).

**Ключові слова:** афроамериканці, дискримінація, кінематограф, репрезентація, медіакультура, соціальна рівність, деконструкція стереотипів.

## ABSTRACT

*Sheptytskyi M.* Representation of the Image of an African American in Contemporary US Media Culture on the Example of Cinema. – Qualifying scientific work for a master's degree in specialty 061 Journalism, educational and professional program “Audiovisual Media and Digital Journalism.” – V. N. Karazin Kharkiv National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2024 (*on the rights of the manuscript*).

In the qualification work (innovative master's project), a comprehensive analysis of the representation of African American images in contemporary US cinema as part of the media-cultural space is conducted. The paper reviews key theoretical approaches to studying representation in cinema, including the ideas of J.-L. Baudry, C. Metz, and L. Althusser, as well as gaze studies theory. The work reveals the relationship between the social struggle for African American rights and the transformation of their visual representations in films. The evolution is traced from stereotypical depictions of African Americans in classical cinema (e.g., *The Birth of a Nation* and *Gone with the Wind*) to the creation of profound and multidimensional characters in contemporary films (*Black Panther*, *Green Book*, etc.). An analytical model has been developed that enables the examination of cinema as a platform for deconstructing stereotypes and promoting ideas of equality and inclusivity. Particular attention is paid to the socio-cultural impact of films such as *Black Panther*, which have become symbols of African American identity in a global context. The work highlights the influence of social movements like Black Lives Matter on the transformation of the representation of African Americans in cinema. A unique media project has been developed: a video essay as a tool for scientific analysis and reflection on the representation of African Americans in contemporary cinema. The research results contribute to a deeper understanding of the role of media culture in shaping public opinion and combating discrimination.

The thesis consists of an introduction, 5 sections (including 13 subsections), conclusions, and a list of references (55 items, 45 of which are in foreign languages, 10 researched sources, and 6 audiovisual materials). The work contains 4 tables. The total volume of the project amounts to 80 pages, with 75 pages locating the main part.

**Keywords:** African Americans, cinema, discrimination, media culture, representation, stereotype deconstruction, social equality.