

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Соціологічний факультет
Кафедра прикладної соціології та соціальних комунікацій

Дипломна робота бакалавра

На тему: **«РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНОМУ
КІНЕМАТОГРАФІ НА ПРИКЛАДІ РОМАНТИЧНОГО КІНО
ГОЛІВУДУ»**

Виконав:

Студентка 4 курсу, групи ЗССК-44

Бабкіна М. О.

Науковий керівник: Нікулін В.С.,

кандидат соціологічних наук, доцент кафедри політичної соціології

Наукова консультантка:

Мурадян О. С.,

кандидатка соціологічних наук, доцентка

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
1 ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ТА ЕВОЛЮЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ В КІНЕМАТОГРАФІ.....	6
1.1 Формування чоловічих образів у кіно.....	6
1.2 Роль кіно в процесі соціалізації.....	8
1.3 Теоретичні основи кінорепресентацій.....	11
1.4 Маскулінність та гендерна репресентація в медіа-дослідженнях.....	14
1.5 Медіа та культурний вплив репресентації чоловічих образів.....	17
Висновки до розділу 1.....	20
2 ЖАНРОВІ РАМКИ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЧОЛОВІКІВ У РОМАНТИЧНОМУ КІНО ГОЛІВУДУ.....	21
2.1 Визначення голівудських романтичних фільмів як жанру.....	21
2.2 Особливості романтичного кіно у порівнянні з іншими жанрами.....	27
2.3 Категоризація чоловічих образів у сучасному романтичному кіно Голівуду.....	31
Висновки до розділу 2.....	33
3 КОНСТРУЮВАННЯ ЧОЛОВІКІВ – МАСКУЛІННІСТЬ ТА ЕВОЛЮЦІЯ В РОМАНТИЧНОМУ КІНО.....	35
3.1 Репрезентація чоловічих образів за рисами характеру.....	36
3.2 Взаємодія та чоловіча поведінка в романтичних комедіях.....	39
3.3 Кінематографічні прийоми конструювання маскулінності.....	43
3.4 Часові зміни та репресентація чоловічих образів.....	46
Висновки до розділу 3.....	49
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ.....	60
АНОТАЦІЯ.....	63
АВСТРАСТ.....	64

ВСТУП

Голівуд схожий на дзеркало – іноді він відображає суспільні норми, а іноді – формує їх. Вивчаючи, як зображуються чоловічі персонажі, ми можемо розшифрувати приховані повідомлення про маскуліність, які фільми посилають глядачам у всьому світі. Це не просто вказування пальцем на стереотипи, мова йде про розуміння того, як ці образи впливають на наші уявлення про чоловіків, стосунки та емоційне вираження.

Люди, а особливо майбутні PR-професіонали, повинні знати, що спонукає аудиторію. Якщо Голівуд переосмислює маскуліність (або вперто чіпляється за старі тропи), це прекрасна можливість для нас створювати кампанії, які кидають виклик статус-кво. Наприклад, кампанія, яка пропагує здорове емоційне спілкування чоловіків, може викликати глибокий резонанс, якщо вона пов'язана з темами, які аудиторія вже бачить на екрані.

Усі люблять гарну історію, а піар процвітає завдяки розповіді. Фільми вчать нас, які наративи захоплюють людей. Якщо ми зрозуміємо, як написані персонажі-чоловіки в романтичному кіно та чому аудиторія з ними зв'язується, ми зможемо створити більш переконливі кампанії, які використовують або навіть руйнують ці архетипи. Адже, ЗМІ – це не просто розвага, це потужний інструмент для змін. Піар-кампанії, натхненні кінематографічними змінами – це заохочення вразливості чоловіків або прославлення різноманітності чоловічої ідентичності. Це той тип історії, який може рухати голкою в важливих соціальних питаннях, водночас пов'язуючи бренди з їхньою аудиторією значущим чином.

На особистому рівні ця тема є захоплюючим поєднанням теорії та практики. Так, це стосується не лише фільмів чи головних чоловічих ролей, мова йде про розуміння історій, які ми розповідаємо, і про те, як вони впливають на нашу культуру. І нам як майбутнім медіа та PR-професіоналам ця проблематика є вкрай важливою для вивчення.

Українські дослідники висвітлюють, як медіа відображають суспільні трансформації, особливо в пострадянському контексті. Відразу на думку спадає така авторка, як Оксана Кісь та її дослідження гендерних норм у медіа [38]. Українські дослідники, так само, як і закордонні, часто пов'язують уявлення про чоловіків зі зміною культурних цінностей і політичними змінами, показуючи, як кіно стає сценою для цих напружень.

Та і у всьому світі академічний шум навколо представлення чоловіків у Голівуді є сильний. Такі вчені, як Ревін Коннелл, говорять про гегемоністську маскуліність, де чоловіки виконують ролі, які підкреслюють владу, контроль і емоційну стриманість[4]. Інші, як дзвіночки, закликають до того, як ці образи впливають не лише на чоловіків, а й на всіх, хто взаємодіє з цими ідеалами.

Новітні роботи, такі як дослідження Девіда Бухбіндера про постмодерні маскуліності, показують, що Голівуд починає експериментувати з більш вразливими, складними чоловічими персонажами[3]. Але навіть тут у центрі уваги, як правило, західна аудиторія. Тому ми зосередимо свою увагу на чоловічому зображенні в романтичному кіно Голівуду. Образи маскуліності в цих фільмах розглядаються разом з архетипами, які домінують у романтичному жанрі і тим самим говорять про сучасні суспільні очікування щодо чоловіків.

Надто багато десятиліть Голівуд зображував чоловіків-персонажів емоційно засмученими, злими та готовими до будь-якого насильства. Отже, нам потрібно поглянути на те, які типи образів створюють суспільству персонажі-чоловіки в романтичних фільмах, а також дослідити, що означає романтичне кохання для чоловіків у фільмах, які випускаються зараз.

Ми з'ясуємо, чи відіграють традиційні романтичні фільми роль у тому, щоб ми сприймали традиційні гендерні норми як ідеальні, чи вони кидають виклик цим нормам, чи представляють щось складніше чи навіть суперечливе. Роль романтики в кіно як сили, що формує суспільство, надто потужна, щоб артисти чи глядачі її ігнорували. Незалежно від того, спостерігаємо ми чи

створюємо, якщо ми не залучаємося до представлених ідей, ми вступаємо з ними в змову.

Об'єктом цього дослідження є репрезентація чоловічих персонажів у голівудському романтичному кіно. Ми зосередимося на тому, як ці зображення конструюють, зміцнюють або кидають виклик суспільному сприйняттю маскулінності в контексті медіакультури.

Предметом є наративні, візуальні та тематичні техніки, які використовуються в голівудських романтичних фільмах для формування чоловічої ідентичності, а також їхній культурний вплив і сприйняття різними аудиторіями.

Отже, ця робота про те, як сучасні голівудські романтичні фільми зображують чоловіків. Використовуючи певні теоретичні основи, ми можемо визначити деякі загальні закономірності та архетипи. Однак, ми дійсно хочемо зрозуміти, як голівудські зображення відображають і формують не лише сучасний суспільний ідеал маскулінності, але й культурні та психологічні основи цього ідеалу. Ми зацікавлені в цьому, тому що головна романтична чоловіча роль (і комедійна) є постійною та важливою фігурою в мейнстрімовій кінооповіді, яка має певну динаміку та ефекти, які варто дослідити для гендерного дискурсу.

1 ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ТА ЕВОЛЮЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ В КІНЕМАТОГРАФІ

1.1 Формування чоловічих образів у кіно

Зображення чоловічих постатей у фільмах залежить від культурного, соціального та історичного контексту персонажів. Це зображення слугує відображенням чітких та очікуваних уявлень суспільства про маскуліність[1,4]. Проте це зображення не є базовим чи застиглим, воно еволюціонує і змінюється разом із чіткими змінами спочатку в наших гендерних ролях, потім в економічних умовах і в наших ідеологічних рамках[5,32].

На етапі зародження кінематографа зображення чоловічих персонажів, як правило, відповідали сильним, стоїчним і домінантним образам. Німі фільми часто поклалися на перебільшену тілесність для позначення чи демонстрації маскуліності, яка не обов'язково була присутня[6]. У будь-якому разі, класичні архетипи, такі як вестерн-ковбой, солдат і промисловець, з'явилися і панували в цю епоху, зазвичай відводячи чоловікам ролі захисників, постачальників і завойовників[8]. Ковбой з'явився в жанрі вестерну як сувора людина, що приборкує дикі кордони. Це не було просто розвагою, насправді, було чимось більшим. Це було утвердження певного ідеалу, артикуляція формулювання, яке стосувалося не лише того, що відбувалося в той час в Америці, але й мало генеалогію (свого роду), що сягала в минуле нації [9, 7].

У середині 20-го століття в Голівуді утвердився архетип «героя». Глядачі почали асоціювати таких акторів, як Джон Вейн та Гамфрі Богарт, з класичним чоловічим образом хоробрості, моральної цілісності та фізичної доблесті[10,32,22]. У фільмах воєнного часу чоловічі персонажі зазвичай були солдатами, і сценаріїв у фільмах тих років досліджували, що може статися, якщо чоловіки не справляються зі своїми солдатськими обов'язками[12]. У

цих фільмах провідною була ідея про те, що солдати повинні бути готові пожертвувати собою заради блага своєї країни, проте ці герої рідко виглядали вразливими чи емоційно складними, що підкреслювало спрощений, майже юнацький погляд на головних героїв-чоловіків. Вони поводитися так, ніби не мали внутрішнього життя чи таємних печалей і були рішуче неконфліктними щодо більшості важливих речей[12]. Тож вони були тими, кого медіа іноді називає «мужніми чоловіками».

Звісно кінематографічні репрезентації чоловіків зазнали кардинальних змін під час культурних революцій 1960-х і 1970-х років. Режисери працювали в той час, коли голівудська модель руйнувалася, а зарубіжне художнє кіно перебувало на підйомі, і «неповноцінний», і «антигерой» стали важливими аспектами нової моделі маскулінності[8].

Наприкінці 20-го століття чоловічі персонажі почали демонструвати більшу емоційну глибину. Такі фільми, як *«Розумниця Вілл Хантінг» (1997)* та *«Втеча з Шоушенка» (1994)*, показували чоловіків, які мають справу не лише з поверхневими проблемами, але й з серйозними емоційними проблемами – проблемами, які ці чоловіки вирішували і з яких вони нібито виростили до кінця фільмів. Це частина того, що зробило ці фільми резонансними. Жанр романтичної комедії також почав змінювати визначення маскулінності, показуючи чоловіків як емоційно виразних і більш зосереджених на значущих стосунках[8]. Такі фільми, як *«Коли Гаррі зустрів Саллі» (1989)* та *«Ноттинг-Гілл» (1999)* одні з перших висунули ідею про те, що чоловіки можуть бути м'якими та вразливими.

Тож у 21-му столітті маскулінність у кіно зображується більш гнучко і різноманітно. Фільми, що входять до кіновсесвіту Marvel, лідирують у прокаті, поєднуючи чоловічі атрибути старої школи, такі як груба фізична сила, з цінностями нової школи, такими як робота в команді та емоційний інтелект. У цих фільмах впевненість завжди поєднується з вразливістю, тому такі персонажі, як Тоні Старк (*«Залізна людина» (2008)*) і Стів Роджерс (*«Капітан*

Америка» (2011)), як правило, відображають більш сучасний і складний ідеал, ніж герої минулих років.

Крім того, сучасні фільми досліджують токсичну маскулінність і тиск на чоловіків у суспільстві[40]. *«Вовк з Волл-стріт» (2013)* показує, що відбувається, коли амбіції та агресія не тримаються під контролем. Він пропонує ложку дьогтю традиційних маскулінних цінностей і водночас виступає сюжетом, що критикує ці цінності.

Також можна сказати, що за останні кілька років зростає увага до інтерсекціональності в зображенні чоловіків. Такі фільми, як *«Місячне сяйво» (2016)*, безпосередньо стосуються незрозумілого досвіду чорношкірого квір-чоловіка. Стереотипи, безумовно, не є частиною цього фільму, який представляє персонажа, що є водночас багатозаровим і автентичним.

Сьогодні для глобального розуміння маскулінності, світовий кінематограф може багато чого запропонувати. Як висновок розвитку чоловічих образів у фільмах відбувався під впливом і значною мірою є відображенням суспільних цінностей та образів чоловіків, що складається в культурі протягом тривалого часу. На початку кінематограф любив зображати чоловіків як домінуючих і супергеройських постатей, а сьогодні чоловіки у фільмах можна бачити з більшою кількістю відтінків вразливості, різноманітності та складності тому, що культура здебільшого відійшла від ідеї, що лише мачо є справжнім чоловіком.

1.2 Роль кіно в процесі соціалізації

Фільми сприймаються всіма верствами суспільства, і їхня сила впливу є невідворотною. Неможливо подивитися фільм, не зробивши певних висновків, навіть якщо вони зроблені непрямим шляхом. Ще більш надійним інструментом соціалізації є те, що фільми слугують «нормативною літературою», вказуючи нам, як діяти, а як не діяти. Фільми не обмежуються

тим, що показують нам «те, що є», але також орієнтують нас на те, «що повинно бути»[41].

Як зазначає Ваховська ідеології та динаміка культури формують культуру, в якій ми живемо, вони також формують і мотивують цінності, які ми плекаємо, мораль, яку ми підтримуємо, порядки, які ми встановлюємо, і правила, яких ми дотримуємося. Найчастіше вони також формують основу наших карикатурних суспільств, тобто зображення цих суспільств та їхніх карикатурних версій часто підкріплені поєднанням реальних подій та подій з кінострічок, що робить фільми не менш цінним інструментом для розуміння норм, які керують нашим життям, а також для їхньої критики[39].

З іншого боку, фільми також можуть сприймати суспільні норми, провокувати дискусії та сприяти змінам. Такі фільми, як *«Вгадай, хто прийде на вечерю» (1967)*, що викривав міжрасові шлюби, які, до речі, на той час в деяких штатах були під заборонаю, тим самим змушуючи переглянути свої забобони, або *«Філадельфія» (1993)*, де йшлося про ВІЛ/СНІД і гомофобію, завдяки безпосередньо якому ці теми перестали бути табуованими і ставлення до них почало змінюватися, слугували і продовжують слугувати стрижнем, що підштовхує суспільство до більш освіченого, а отже, прогресивного місця.

Фільми, які дивляться люди, особливо молодь, є потужним засобом соціалізації, бо за допомогою кіно, чи то в темному кінотеатрі, чи то на маленькому екрані, ми ділимося історіями, які в іншу епоху могли б розповідати біля багаття. Ці історії тепер є частиною нашої колективної пам'яті, нашого спільного внутрішнього ландшафту. А розповідь цих історій стала частиною того, як ми розуміємо світ, у якому живемо [17].

Тож можна сміло говорити, що фільми відіграють важливу роль у формуванні індивідуальної та спільної ідентичності людей. Зображуючи постаті, з якими глядачі можуть себе ідентифікувати, кіно допомагає людям зрозуміти, яке місце вони займають у великій соціальній схемі [19]. А для

молоді кіно є майже безперервним джерелом натхнення та прагнення, бо молоді люди вдивляються в образи, які вони бачать на екрані.

Наприклад, фільм про супергероїв *«Чорна пантера» (2018)* слугує розширенню можливостей менш представлених і маргіналізованих спільнот, які він зображує, представляючи контекстуально і культурно багатий сюжет, що дозволяє як супергеройську фантазію, так і дослідження наслідків колоніалізму та токсичної маскулінності давніх і сучасних часів. До того ж у цьому контексті показано кілька позитивних образів сильних, розумних жінок, що робить фільм таким, що містить стільки ж сильних жіночих ролей, скільки й чоловічих.

Також одним із найпомітніших внесків кіно в соціалізацію є сприяння емпатії та розумінню, кіно дає можливість відчувати життя і культуру, відмінні від власної, прожити кілька годин так, як живуть інші. Як сказала, що це найпотужніша сила емпатії, яку має кіно. Але кіно не просто дає нам можливість жити так, як живуть інші [36]. Воно також допомагає нам зрозуміти, чому вони роблять те, що роблять, візьмемо, наприклад, міжнародне кіно. Воно дозволяє глядачам побачити звичаї, труднощі та перемоги людей з усього світу. Такі фільми, як *«Паразит» (2019)* та *«Рома» (2018)*, пропонують поглянути на інтимні та складні речі зблизька, дозволяючи нам зазирнути під шкіру сімейної та класової динаміки. Обидва фільми просять нас подивитися на речі з точки зору персонажів, які живуть у дуже відмінних від нас соціальних і культурних контекстах.

Ті ж самі історичні та документальні фільми нагадують про важливі події та допомагають суспільству пам'ятати минуле, формуючи колективну пам'ять. Такі епічні фільми, як *«Список Шиндлера» (1993)* чи *«Сельма» (2014)*, розповідають нам про важливі події, які формують нашу спільну історію, і завдяки таким фільмам ми співпереживаємо героям, краще запам'ятовуємо події і закріплюємо культурну пам'ять через образи і символи фільмів.

У деяких випадках кіно також може використовуватися як інструмент пропаганди, формуючи громадську думку та підтримуючи національні

ідеології, тому що коли починається війна або політична турбулентність, знімаються фільми, які підштовхують населення до патріотизму, об'єднання під прапором «єдності» і схвалення будь-якої політики уряду, що проводиться в цей час. Яскравим прикладом є сьогоднішнє українське кіно.

Звісно кіно не лише відображає суспільні норми, але й впливає на поведінку та тенденції. Воно формує вибір і змінює свідомість. Воно формує думки. Це потужний апарат ідеології[16]. І коли нам подобається те що ми бачимо, це стає частиною нашого світу і чимось, до чого ми прагнемо. Наприклад, можна не мати машини Астон Мартін або не обов'язково хотіти його, але образ його наявності, вихоплений з кінокадру і закарбований в уяві, є потужним і цілком залишиться надовго.

Тож кіно є потужною силою в процесі соціалізації, формуючи те, як люди бачать себе, і формуючи всіх нас у форму «наступної людини». Відображаючи суспільні цінності, передаючи норми і саме до цього ми сподіваємося розвиваючи емпатію, кіно є одночасно і дзеркалом, і формою. Звісно, його вплив не завжди є добрим, проте потенціал кіно надихати і вести нас (людство) вперед і вгору робить його справді потужною соціальною силою. Останніми роками цей висхідний шлях дедалі частіше призводить до більш різноманітного та інклюзивного суспільства, оскільки наративи та режисери сміливо кидають виклик залізобетонному щиту суспільних норм.

1.3 Теоретичні основи кінорепрезентацій

Як ми вже визначили кіно є життєво важливим аспектом суспільної динаміки, що робить її вивчення центральним для розуміння розподілу влади та проєкції ідеології. Саме тому такі перспективи, як культурні студії, феміністична теорія кіно та дослідження маскулінності є такими важливими, вони є не лише інструментами для аналізу фільмів, але й для розкриття багатьох способів, у які кіно взаємодіє з різними суспільними нормами та цінностями, залучає, відображає та формує їх. А в останні роки ці підходи

розкрили багато питань «гендеру, влади та репрезентації», з якими взаємодіє кіно [7].

Культурологічний підхід є важливим для розуміння кіно як місця культурного виробництва та переговорів. Він започаткований таким теоретиком як Реймонд Вільямс, і розглядає культуру як динамічний і спірний простір, де створюються, передаються, а іноді й протистоять один одному смисли. Фільм, як культурний артефакт, обслуговує ідеології та допомагає формувати колективні ідентичності, з якими ми живемо[15].

Реймонд Вільямс наголошував, що культура – це не лише вишукане мистецтво чи елітні родоводи, а й повсякденні ритуали, вірування та дрібниці[15]. Фільми як вид мас-медіа є культурними текстами, які втілюють і відтворюють ідеології суспільств. Наприклад, романтичний фільм може представляти кохання як універсальну, всепоглинаючу і світоперетворюючу силу, про яку «всі адекватно мислячі люди знають» [7]. З іншого боку, бойовик може представити любов як дуже патологізовану форму маскулінності або як героїзм у світі, де «собака з'їсть собаку», де постійно зароджується «побутовий фашизм» і аналізуючи фільми, ми можемо дістатися до іноді дуже майстерно прихованих цінностей, норм і динаміки влади, які вони відтворюють і циркулюють серед нас.

Також робота Річарда Дайєра про стереотипи та репрезентацію є корисною для кінознавства[7]. Він чітко показав, що медіа-стереотипи – це більше, ніж просто відображення реальності, вони є способом збереження соціальних порядків. Стереотипізація зводить складність ідентичностей до кількох простих, очевидно фіксованих рис, якими, здається, набагато легше «керувати», ніж складністю реальних людських життів. Дайєр міг би навести безліч прикладів, але він зосередився на Голівуді, оскільки там історично расові та гендерні меншини зображувалися стереотипно – як «екзотичний інша» або «покірна жінка», він також дослідив, як образи зірок – як-от конструювання секс-символу Мерлін Монро, втілюють культурні ідеали та тривоги[7]. Проаналізувати такі образи означає зрозуміти, як фільми

опосередковують суспільство, в якому вони існують, встановлюючи колективні стандарти очікуваного і бажаного та формуючи (часто суперечливі) ідентичності, які люди використовують для розуміння самих себе.

І з точки зору культурології, фільми не є дзеркалами суспільства, які відображають нам образ того, ким ми себе вважаємо[16]. Вони не пасивні, вони активні і не є просто «ідеологічно невинними», фільми підкріплюють домінуючі норми, але вони також кидають виклик цим нормам, і саме тому вони важливі як майданчики для пошуку ознак того, що відбувається у владних відносинах і прагненнях до культурних змін.

Чоловічий погляд складається з кількох ключових компонентів, зокрема задоволення, яке людина отримує від використання інших як об'єктів для роздивляння. Ідентифікація з головним героєм, очевидно, що чоловічі персонажі часто є рушійною силою історії. Коли вони це роблять, нас підштовхують дивитися на речі під їхнім кутом зору. Та жінок часто зображують просто як об'єкти, більшість жінок у фільмах з'являються в основному для того, щоб підтримувати героїв-чоловіків. З першого ж великого плану ми бачимо, що вони просто об'єкти, на які треба дивитися[35].

Наприклад, у різних частинах фільмів про Джеймса Бонда або у *«Трансформерах» (2007)* візуальна репрезентація жіночих персонажів у цих фільмах є сексуалізованою, а жінки виступають у ролі підлеглих головних героїв-чоловіків у наративі.

Сучасні досягнення феміністичної теорії кіно ґрунтуються на інтерсекціональності, визнаючи, що репрезентація жінок у кіно також відображає їхню расу, клас, сексуальність та інші виміри ідентичності [13]. Наприклад, такі фільми, як *«Місячне сяйво» (2016)* або *«Приховані фігури» (2016)*, мають справу з обома типами стереотипів, пропонуючи їм більш складні образи жінок, які також є кольоровими.

Отже, критичні рамки та ідеологічні лінзи, що їх пропонують такі теоретичні засади, як культурологія, феміністична теорія кіно та дослідження маскулінності, допомагають нам краще зрозуміти репрезентацію в кіно. Вони

дають нам змогу отримати чіткішу, сфокусованішу картину тих вимірів (ідеологічних, гендерних і культурних), які впливають на наше розуміння «здорового глузду» або повсякденних, сприйнятих як належне і раптом не дуже прозорих аспектів фільму. Голівуд прощтовхував панівні ідеології через стереотипне та мінімальне представлення, яким він сумнозвісний, але феміністичні та інтерсекціональні перспективи, переважно культурні критики, використовують критику ідеології як інструмент, щоб розкрити та прочитати змістовні шари в цих образах протягом останніх півстоліття або близько того. І вони виявили, що кіно, з яким нас так часто знайомлять у США, не є нейтральним, воно навантажене ідеологічним вантажем.

1.4 Маскулінність та гендерна репрезентація в медіа-дослідженнях

Медіа-дослідження цікавляться тим, як маскулінність репрезентується та оскаржується в різних видах медіа [16]. Коли ми дивимося на медіа-репрезентації маскулінності, ми можемо отримати досить гарне уявлення про те, що суспільство вважає «належною» роллю для чоловіків у ньому.

Маскулінність має різноманітні форми, кожна з яких залежить від класу, раси, сексуальної орієнтації та культури її носіїв. Так само і з формами маскулінності, які часто називають «традиційними», вони можуть оспівувати силу, домінування, емоційну стриманість, конкурентоспроможність і раціональність як визначальні атрибути. Але біологія не визначає їх, і вони не передаються невідворотно від батька до сина з покоління в покоління, скоріше, культурні та соціальні процеси виробляють і підтримують їх [2, 3].

Іншими словами гегемоністична маскулінність – термін, введений Р.В. Коннеллом[4], є життєво важливим для розуміння концепцій маскулінності в суспільстві та особливо в медіа-репрезентаціях. Це домінуюча форма маскулінності, яка підноситься в культурі, і це та маскулінність, яка утримує чоловіків у владі над жінками та над іншими підпорядкованими формами маскулінності, а чоловіки, які не виглядають і не поведуться так, як чоловіки з

гегемоністичним типом маскулінності (наприклад, кольорові чоловіки, квір-чоловіки або чоловіки з бідних верств населення), маргіналізуються і стають невидимими в ідеалі, що підживлюється гегемоністичною маскулінністю [4].

Динамічна і залежна від контексту, гегемоністична маскулінність еволюціонує разом із владними структурами в суспільстві та пристосовується до авторитету, який кидають виклик феміністичним рухам, правам ЛГБТК+ та змінам гендерних норм [3, 4]. Вона зображує в медіа персонажів сильних як фізично, так і морально чоловіків, які демонструють свого роду надлюдську владу і майже смішний рівень стоїцизму, як-от герої бойовиків чи бізнес-лідери.

Занадто довго репрезентації чоловіків у медіа не піддавалися сумніву, а розуміння маскулінності приймалося на віру, по суті, перевертаючи недалеке минуле, коли «жіночі» медіа вважалися «м'якшими» і менш «серйозними» [8]. Якщо ми хочемо розуміти медіа як потужне місце культурного виробництва, яке може як відображати, так і формувати наше життя, тоді ми повинні набагато серйозніше ставитися до того, що може означати репрезентація чоловіка в медіа, і як вона може впливати на наше культурне розуміння маскулінної гегемонії.

Сучасні форми медіа часто ставлять під сумнів традиційну маскулінність і показують альтернативну або гібридну маскулінність, яка включає більшу вразливість, емоційну виразність [29, 30]. Чоловічий медіапростір більше не є бастионом цих старих форм, медіа ставлять під сумнів старі образи і пропонують кращі рольові моделі для емоційного здоров'я та проживання здорових форм маскулінності.

Найяскравішими засобами зображення гегемонної маскулінності є бойовики, сюжети про супер-героїв та спорт [4]. У них чоловіків найчастіше зображують гіпер-компетентними лідерами, захисниками або просто агресивними, вони мачо (принаймні змушують нас у це вірити). І не кажучи вже про лиходійські версії маскулінності, які майже всі приховано чи відкрито натякають на те, що без здорової дози агресії чоловік просто не є достатньо

чоловіком. Джеймс Бонд, наприклад Супермен, такі персонажі ніколи не викликають сумнівів.

Робота Майкла Кіммела про «маскулінність у кризі» прагне встановити прямий зв'язок між тими незабгненими глибинами, до яких може призвести «традиційна» маскулінність, що постійно гальмує розвиток, і традиційними привілеями, які вона надає чоловікам [33]. Традиційна маскулінність, заснована на домінуванні, емоційній стриманості та силі, надає чоловікам певні соціальні привілеї, але водночас пригнічує їх та викликає внутрішню кризу. Кіммель писав про те, як чоловіки постійно демонструють маскулінність і бояться втратити її в сприйнятті інших людей. Ця традиційна модель маскулінності пригнічує емоційний розвиток чоловіків, їхню здатність до відкритого спілкування, а також їхню гнучкість і здатність до змін, та моделює владу, економіку та політичні привілеї для інституційного устрою чоловіків, але це вільний вибір, або традиційна модель маскулінності забезпечує соціальну перевагу, яка має свою ціну – внутрішній дискомфорт, тривогу та навіть агресію чоловіків. Традиційна маскулінність має тіньову сторону, яка ретельно сконструйована і є одночасно вигідною для чоловіків і шкідливою для них [33].

Висвітлюючи та розширюючи роботу Холла, квір-теоретики, такі як Джек Гальберстам, пропонують інший погляд на гегемоністську маскулінність. Вони досліджують, як патологізована маскулінність (як у роботах Фрейда та Кінсі) та ненормативна маскулінність (як у квір-світі) не лише не складаються в єдину альтернативну гегемоністичній модель маскулінності, але й показують нам безліч способів, у які маскулінність може бути і є «іншою» та «небезпечною». А саме, Холл стверджував, що ідентичність не стабільне поняття, воно рухається як через соціальну взаємодію так і через культуру. А Гальберстам доводить, що ці типи маскулінності не просто створюють одну домінуючу альтернативу, радше вони розкривають різноманітність форм, адаптивності та становлять загрозу для традиційних уявлень про те, що визначає «справжнього чоловіка» [16,29, 30].

Тож ставлення суспільства до маскулінності не лише відображається в медіа, але й формується ними. «Ідеального» чоловіка зображують у рекламі, на телебаченні та в кіно [28]. Соціальні мережі – це платформа, де чоловічі образи є повсюдними, суспільне сприйняття та індивідуальна поведінка значною мірою залежать від спектру чоловічої репрезентації. Переосмислення маскулінності також стало важливим аспектом соціальних мереж. На таких платформах, як TikTok та Instagram, люди можуть демонструвати і виражати маскулінність, яка суперечить традиційним нормам. Однак ці переговори рідко бувають прямолінійними і в жодному разі не є частиною згуртованого руху, вони відбуваються в контексті, який однаково загрожує як новими, перформативними і часто перебільшеними проявами маскулінності, так і онлайн-переслідуваннями [18].

Отже, соціальний конструкт маскулінності постійно формується під впливом культурних наративів та зображень у ЗМІ. А гегемоністська маскулінність є фундаментальною основою для розуміння того, як підтримується і оскаржується конструювання маскулінності. Маскулінність розглядається в її плінності та розмаїтті, а медіа дослідження є основним інструментом, в надії, що це якимось чином порушить традиційне гендерне нормування всього чоловічого і призведе до більшої кількості медіа репрезентацій чоловічих ідентичностей, які будуть якщо не повністю інклюзивними, то принаймні частково такими.

1.5 Медіа та культурний вплив репрезентації чоловічих образів

Те, як медіа впливають на суспільне сприйняття, розглядається в рамках двох домінуючих теорій. Теорія культивування, наприклад, стверджує, що тривалий вплив медіа-контенту може формувати або «культивувати» сприйняття людиною реальності, особливо коли контент розглядається як єдине ціле, а не як окремі фрагменти [27]. Та теорія використання та

задоволення, з іншого боку, досліджує те, що люди роблять з медіа, а не те, що медіа роблять з людьми [32].

Довгострокові наслідки впливу медіа на сприйняття реальності аудиторією – це те, чим займається теорія культивування Джорджа Гербнера. Гербнер стверджував, що людина, яка переглядає надмірну кількість медіа-контенту, особливо телевізійного, розвиває світогляд, який більше відповідає тому, що представляють медіа, ніж тому, якою є реальність [27].

А теорія використання та задоволення розглядає, чого люди хочуть від медіа, і як вони активно використовують контент для своєї користі (для розваги, інформації, соціалізації, особистої ідентифікації тощо). Іншими словами аудиторія не є пасивною жертвою медіа, а радше активним учасником, який бере участь у процесі споживання, люди шукають фільми, щоб виплеснути накопичені емоції та відволіктися від буденної, повсякденної рутини [32].

До речі, Гербнер визначив, що надмірний вплив насильницьких медіа призводить до того, що люди бачать світ більш небезпечним, ніж він є насправді. Так само фільми, які розповідають не лише про своїх героїв-чоловіків, але й про те, як ці чоловіки втілюють і виконують певні маскулінні та агресивні норми, створюють у глядачів враження, що бути «токсичним», це правильно, і що прагнення до таких чеснот є гідним захоплення і обов'язковим[27].

Голівуд послідовно, якщо не рясно, віддає шану певним темам, таким як кохання (романтичний відтінок), індивідуалізм (героїчний) або просто спосіб життя, пов'язаний з масовим пакуванням і споживацьким стилем життя. Зображення цих тем і пов'язані з ними проповіді культивують у суспільстві переконання, що ці теми і пов'язані з ними способи життя є не лише функціональними, але й універсально бажаними[16]. Наприклад, фільми, які романтизують кохання як досягнення в житті, можуть впливати на очікування суспільства від нас, особливо коли йдеться про стосунки. Я маю на увазі, що вони можуть впливати і впливають на те, як ми бачимо і розуміємо кохання і,

як наслідок, як ми ставимося одне до одного. І я говорю не лише про великих, сексуальних зірок з обкладинок журналів. Фільми, які прославляють жорстоких героїв, можуть культивувати прийняття агресії як прийняттого методу вирішення конфліктів [27,4].

Аудиторія досліджує і формує свою ідентичність через репрезентації, які вона бачить у медіа. Персонажі, які викликають довіру, а ще краще різноманітність, населяють фільми, що допомагають глядачам на шляху до особистої боротьби та ідентичності [14, 24]. Наприклад, герої фільму *«Розлом у наших зірках» (2014)* не є звичайними, але вони представляють шматочок Америки, який є надто реальним і почути їхні історії – не що інше, як привілей.

Також медіа забезпечують платформу для дискусії та обміну досвідом[28]. Дуже часто міжнародні діалоги розпалюються завдяки американським фільмам. Вони можуть стати каталізаторами глобальної дискусії, як це було нещодавно, коли два фільми, зняті жінками *«Русалонька» (2023)* та *«Барбі» (2023)* змусили людей говорити.

Тому ми бачимо, що зображення в медіа та сприйняття аудиторії нерозривно пов'язані між собою. Коли справа доходить до розуміння сприйняття аудиторією чогось, ви не можете отримати більш чіткого уявлення, ніж модель афективного фільтра. Вона стверджує, що якщо людям подобається те, що вони бачать, вони з більшою ймовірністю засвоюють повідомлення. Що може бути кращим засобом культурної передачі, ніж фільм, з огляду на таку високу швидкість поглинання. Тож не дивно, що завдяки своїй культурній валюті та, здавалося б, всюдисущому глобальному охопленню, Голівуд є головною мішенню для критики популярного. Світ Голівуду не стоїть на місці. Він змушує людей бачити речі певним чином, а також змушує людей думати про речі, які він їм показує, так, як вони, можливо, не думали раніше. І важливо вивчати медіа та культурний вплив, який вони мають на нас.

Висновки до розділу 1

Тобто досліджуючи, як медіа виражають маскулінність, ми можемо краще зрозуміти, що сучасне суспільство в цілому сприймає під маскулінністю. Медіа розповідають нам про те, ким ми є біографічно, і, що не менш важливо, ким ми могли б бути біографічно, тому медіа не є нейтральними дзеркалами, а радше головними представниками характеру та культурних можливостей. Коли медіа розповідають про життя чоловіків, певні риси маскулінності будуть пріоритетнішими за інші, певні домінуючі способи взаємодії з чоловіками будуть привілейованішими за інші життєздатні, правдоподібні та життєздатні способи для чоловіків.

Те, як зображують чоловіків у голівудських романтичних фільмах, суттєво впливає на гендерні дискусії, оскільки зміцнює або підриває те, що ми вважаємо соціальними нормами та очікуваннями щодо чоловічої поведінки у стосунках. Ці фільми часто підтримують традиційні гендерні норми і представляють чоловіків як годувальників і захисників, тоді як рідше у віртуальних фільмах або фільмах недавнього минулого жінки зображуються як «мами» або «дружини». Вони підтримують «бінарну систему, що породжує обурення» проти обох статей, відкидаючи нещодавні трансгендерні питання, але здебільшого підтримують прямолінійне традиційне розуміння чоловічих/жіночих ролей у суспільстві, принаймні так, як вони представляють їх у майбутньому (або нещодавньому минулому).

Фільми, які досліджують інші форми маскулінності або ставлять під сумнів «чоловіче» в традиційній гендерній динаміці, можуть допомогти просувати ідею гендерної рівності та показати, що гендер є більш мінливим, ніж ми колись вважали. Романтичне кіно здатне змінити уявлення про те, чого суспільство очікує від чоловіків. Голівуд може зображати чоловіків не лише як емоційно німих фігу, а можуть зображати чоловічих персонажів емоційно глибокими, такими, якими мають бути певні типи складних чоловіків.

Важливо використовувати інтерсекційний підхід до репрезентації чоловіків у голівудському романтичному кіно, бо він вимагає врахування не лише гендеру, але й раси, класу, сексуальності та інших чинників, які перетинаються з гендером у формуванні образів маскулінності.

Як висновок для більш повного гендерного дискурсу необхідно розуміти чоловічі образи в голівудському романтичному кіно. Ці фільми, як за зовнішнім виглядом, так і по суті, підтримують і зміцнюють пов'язані з ними суспільні норми. Вони аж ніяк не є нейтральними у своїх діях і активно просувають певні токсичні форми маскулінності. Роль медіа полягає не лише в тому, щоб зміцнювати наші переконання, а й у тому, щоб надати нам можливість дослідити, ким ми є та вести діалог один з одним щодо наших ідентичностей.

2 ЖАНРОВІ РАМКИ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЧОЛОВІКІВ У РОМАТИЧНОМУ КІНО ГОЛІВУДУ

2.1 Визначення голівудських романтичних фільмів як жанру

Романтичний фільм, особливо в Голівуді, це жанр, який фокусується на емоційній та реляційній динаміці потягу та кохання між головними героями. Як один з найбільш стійких і популярних жанрів, голівудські романтичні фільми використовують безліч сюжетних і естетичних умовностей, які викликають емоційну залученість і, часто, відображають глибші культурні та суспільні цінності. Цей жанр досліджує теми бажання і зв'язку, конфлікту і вирішення, виходячи з того, що романтика це майже універсальний досвід, навіть якщо дехто з нас вирішує не брати в ньому участі [20].

Романтичні стосунки займають центральне місце в найпопулярнішому жанрі Голівуду. Мало який наративний елемент є настільки ж випробуваним і правдивим у сучасному оповіданні, як романтичні стосунки [20]. Легкі комедійні стрічки на кшталт *«Несплячих у Сіетлі» (1993)* поєднують головних

героїв гумористичними непорозуміннями, тоді як більш серйозні драматичні романи на кшталт *«Англійського пацієнта» (1996)* показують великі, історично значущі перешкоди на шляху до кохання. Обидва типи фільмів міцно ґрунтуються на визначальних тропях романтичного роману.

Давайте розглянемо далі чому ж романтичні фільми так подобаються багатьом людям. Більшість цих фільмів переважно торкаються сердечних питань, а отже, зачіпають найпотаємніші емоційні простори своїх глядачів. Одразу ми бачимо кілька ключових сюжетних ліній, які допомагають нам визначити жанр голівудських романтичних фільмів і структурувати їх навколо певних цілей. Ці лінії включають:

1) Історія кохання як центральний конфлікт

Визначальною якістю романтичних фільмів є історія кохання. Це першоджерело конфлікту і розв'язки, навколо якого обертаються як найкращі, так і найгірші романтичні фільми. Сюжети майже завжди починаються зі знайомства двох центральних персонажів, які, здебільшого, не закохані, коли ми вперше зустрічаємося з ними. На відміну від будь-якого іншого джерела конфлікту, любовний конфлікт вимагає розв'язки і чим складнішим і заплутанішим він є, тим більш задовільним, як правило, є його розв'язка [23]. Яскравими прикладами є відома історія кохання Джека і Роуз у центрі фільму *«Титанік» (1997)*. Їхній роман переплітається з класовими відмінностями та трагічною загибеллю корабля. І між Елізабет Беннет і містером Дарсі у фільмі *«Гордість і упередження» (2005)* виникає романтична напруга, але їхні стосунки ускладнюються соціальними умовностями та особистими упередженнями. Але Шумвей нагадує нам, що ми не можемо сприймати романтичний шлях цих героїв як належне [20].

2) Зустріч

Звісно наступним повторюваним мотивом в історіях кохання є мила зустріч. Романтичні герої вперше зустрічаються один з одним за милих або гумористичних обставин, створюючи підґрунтя для їхніх стосунків, які зазвичай розвиваються лінійно. Термін «мила зустріч» найчастіше

застосовується до романтичних комедій, але може охоплювати милі або кумедні моменти в інших типах фільмів, де головні герої ще не зовсім закохані[23]. У фільмі *«Hotting Hill»* (1999) розповідається про миле знайомство між двома привабливими людьми, в якому немає їхньої вини, але якого могло б і не бути, якби вони були обережнішими. Анна, відома акторка, не з тих, кого можна назвати звичайною дівчиною-сусідкою, але вона з тих, кого нібито можна знайти, особливо якщо ти власник книгарні в гарному районі Лондона. Інший яскравий приклад у фільмі *«Везіння»* (2001) Джонатан і Сара зустрічаються один з одним, коли намагаються схопити одну й ту саму пару рукавичок в універмазі.

3) Конфлікт і вирішення

Звісно конфлікт є життєво важливим наступним елементом оповіді в романтичному кіно, що забезпечує напругу, яка підтримує залучення аудиторії. Ці конфлікти можуть виникати через зовнішні чинники, такі як суспільні очікування, суперники, культурні відмінності, або через внутрішні чинники, такі як особиста невпевненість чи непорозуміння. Вирішення зазвичай передбачає подолання цих перешкод. Результатом є романтичний союз, який часто знаменується поцілунком або оспівченням у коханні [23]. У фільмі *«Ла-Ла Ленд»* (2016), що пропонує гірко-солодкий погляд на розв'язку, головні герої жертвують своїми романтичними стосунками заради особистих прагнень, що є новим кроком у музичному світі. *«Шлюбна історія»* (2019), наприклад, представляє набагато більш похмурий погляд на кохання, таке кохання, яке, коли воно розв'язане, означає зростання, але не обов'язково примирення.

4) Щасливі (або гірко-солодкі) кінцівки

Романтичні фільми в Голівуді зазвичай закінчуються на оптимістичній ноті, підтверджуючи прагматичні якості жанру, проте деякі фільми порушують цю конвенцію, використовуючи гірко-солодкі або навіть трагічні фінали, щоб надати їм емоційної ваги [23]. Романтичні герої фільму *«Красуня»* (1990) досягають казкової розв'язки наприкінці фільму. Вони долають багато видів

суспільних суджень і класових поділів, щоб дістатися до свого «довго і щасливо» [31]. Гірко-солодкий фінал у фільмі *«Касабланка» (1942)*, коли Рік жертвує своїм коханням до Ільзи заради більшої мети.

Також ми не можемо пройти повз естетичних компонентів романтичного кіно, які є ключовими для настрою, емоцій та інтимності [23]. Голівудські романтичні фільми часто використовують такі прийоми як візуальний стиль, романтична музика, символізм і романтичні жести та ідеалізоване середовище. Наприклад, музика, така як емоційна партитура *«Неймовірний час» (2013)*, підсилює романтичну напругу та катарсис.

Кінематограф дозволяє глядачеві відчути інтимність та емоційну глибину романтичних фільмів. Освітлення використовується м'яке, кольори теплі, а персонажі показані крупним планом, що дозволяє глядачеві добре розгледіти їхні риси та вираз обличчя. Коли двоє людей у фільмі переживають романтичний момент, камера часто «наближає» або більш інтенсивно фокусується на тому, що відбувається, подібно до того, як це робила б людина, яка підслуховує приватну розмову [23, 35]. Сцена заходу сонця у фільмі *«Щоденник пам'яті» (2004)* занурює все в золотисті тони і знята в сповільненому темпі, щоб посилити романтичну атмосферу.

Музика – ще один потужний інструмент у фільмах про кохання, що підсилює емоційну складову та гострі моменти, без яких не обходиться жодна романтична історія. Нерідко пари в таких фільмах висловлюють своє кохання не лише через діалоги, а й через пісні, створюючи таку романтичну музику, яку ми звикли чути в популярних операх, своєрідний ліричний момент, що дозволяє глядачеві уявити кохання пари в якійсь нематеріальній формі [37]. Культова тема з *«Титаніка» (1997)* («My Heart Will Go On») стала синонімом романтики і трагедії фільму. Також оригінальні пісні *«Ла-Ла Ленду» (2016)*, такі як «City of Stars», переплітаються з оповіддю та естетикою фільму, створюючи ауру романтики.

Дуже часто емоційна насиченість романтичних фільмів посилюється завдяки використанню символіки. Предмети, локації або повторювані мотиви часто несуть емоційне навантаження і передають повідомлення про кохання, тугу або єдність. В основі багатьох із цих фільмів лежать романтичні жести, визнання чи самозречення, які виконують важку роботу, що робить цей жанр приємним і корисним [23]. У фільмі *«Реальна любов» (2003)* кохання стає знаковим романтичним жестом. Однак написані від руки записки, що освідчуються в коханні, набувають у кінематографічному всесвіті дещо міфічного статусу. У фільмі *«Прогулянка на згадку» (2002)* паперові журавлики є символом зв'язку та надії, які поділяють герої.

Часто історії кохання в романтичних фільмах розгортаються в мальовничому або омріяному оточенні. Екзотичні місця та чарівні маленькі містечка, які слугують тлом для романтичних історій [23]. У фільмі *«Опівночі в Парижі» (2011)* романтичні паризькі вулиці слугують ностальгічним тлом, посилюючи гіркувато-солодку якість фільму. Тосканські виноградні лози у фільмі *«Під тосканським сонцем» (2003)* створюють прекрасне тло для романтики та самооновлення.

Тоді як романтичні фільми Голівуду надають першочергового значення особистим емоціям та ідеалізованим історіям кохання, глобальні традиції жанру мають свої культурні та ідеологічні особливості. Сам термін «роман» має різне значення в країнах і культурах, які складають світову кіносцену. Давайте подивимось на романтичне кіно у країнах Європи, Боллівуду та на Радянських фільмах.

У Боллівуді романтика часто займає центральне місце, наповнена не лише музичними номерами, а й низкою сімейних очікувань і моральних труднощів [22]. Ми часто стаємо свідками ідеалізованої, іноді навіть загостреної та надмірної форми кохання, як з точки зору романтичної долі, так і з точки зору того, що кохання нібито варте будь-якого суспільного опору (просто одружуйся з цією дівчиною, хоч би що казали твої батьки) та емоційних крайнощів (я міг би померти, якщо не можу мати тебе). *«Veer-*

Zaara» (2004) і «Barfi» (2012) є прикладами цієї жвавості, яка не безрозсудно оживлена будь-якою негативною енергією, а рухається вперед завдяки власному імпульсу піднесення та гарного настрою.

Тобто любовні романи в Боллівуді зазвичай складаються з довгих оповідей, наповнених почуттями та видовищем. Любов зображується як тривалий, святий і такий, що змінює життя, часто вимагаючи від персонажів певного роду жертв і примирення в сім'ях, які втілюють термін «кохання» в тих історіях, які містить цей термін. Емоційні діапазони від типів щасливих союзів до тих, які закінчуються сумними розставаннями, це типи архетипів і емоційних вкладень, які можна знайти як у боллівудських романах, так і в «формулі», якої вони дотримуються [26].

У європейському кінематографі шаблонні умовності рідко застосовуються до романтичних фільмів. Вони, як правило, більш філософські, інтроспективні і, так, більш психологічно керовані. Такі режисери, як Кшиштоф Кесьльовський і Лука Гуаданьїно, не збираються досліджувати емоційну складність і неоднозначність кохання, не замислюючись над психологічним станом своїх героїв. *«Назови мене своїм іменем» (2017) і «Синій — найтепліший колір» (2013) не гарантують щасливого кінця. Вони навіть не гарантують задовільного завершення оповіді, яке запропонують американські фільми [25].*

Європейські романтичні фільми часто глибоко досліджують теми ідентичності, сексуальності, імміграції та екзистенційних сумнівів, тобто теми справжньої інтимності. Вони створюють тривимірні картини кохання, які так само легко можуть призвести до розриву. Вони рідко бувають простими ванільними [23].

І навпаки, радянські романтичні фільми пережили ідеологічні імперативи епохи, а не емоційні поблажливості. Романтика зовсім не була «центральною гравцем» у сюжетних лініях стосунків, тому що, як і будь-які емоції, пов'язані з фільмами, вона була викладена в оповіданнях, які наголошували на таких речах, як «колективна відповідальність, праця та

моральна правота». У деяких повнометражних «історіях кохання», як-от «Балада про солдата» (1959) і «Службовий роман» (1977), любов розглядалася як невелика частина значно більших і соціально значущих оповідань. Визначальними ознаками цього жанру були естетична стриманість, символічний сюжет, реалістичне зображення повсякденного життя. Емоційне вираження не було дуже важливим і, безсумнівно, було затьмарене узгодженням свого життєвого вибору з банальністю, схваленою партією.

Жести романтики в радянському кінематографі були зведені майже нанівець, а сюжети любовних історій прагнули розгортатися в межах трудового та суспільного порядку. Ми маємо відчуття емоційного спектру, але рідко щось можна було ідеалізувати, і жіночі персонажі майже завжди зображувалися сильними, розумними, компетентними та самодостатніми, це було відображенням цілком серйозної прихильності держави щодо гендерної рівності на робочому місці.

Отже, як жанр, голівудські романтичні фільми зосереджуються на коханні та стосунках, щоб сформувати зв'язок з аудиторією. Однак перше і головне завдання романтичного фільму не обов'язково полягає в тому, щоб запропонувати розуміння любові (або навіть представити свіжі погляди на незліченні форми любові). Безумовно, у цьому жанрі є багато сюжетних умовностей, таких як миле знайомство, кульмінаційний поцілунок та щасливий кінець. Проте, якщо думати про романтичний фільм лише як про ідеалізований портрет кохання, це означає не помічати, як цей жанр резонує зі спільними переживаннями та емоціями глядацької аудиторії.

2.2 Особливості романтичного кіно у порівнянні з іншими жанрами

Як ми вже визначили романтичне кіно – це категорія фільмів, що зосереджується насамперед на коханні та емоційних стосунках між персонажами. Центральним сюжетом зазвичай є романтичні стосунки головних героїв, виклики, з якими вони стикаються, конфлікти, через які вони

проходять, і рішення, до яких вони приходять (якщо вони взагалі приходять до якогось рішення). Це основний жанр у кіноіндустрії, він існує з часів зародження кінематографа [23]. І, очевидно, він ніколи не вийде з моди, оскільки залишається популярним і сьогодні.

Чому це так? Бо романтичні комедії своїми легкими та кумедними сюжетами відривають нас від повсякденності. Люди дивляться ці фільми, щоб розслабитися і підняти собі настрій. У романтичних комедіях часто розглядаються такі універсальні теми, як любов і стосунки, самопізнання та особистісне зростання. Закоханість, флірт, побачення або заступництво за свого партнера – усе це те, з чим глядачі майже завжди ототожнюють себе. Сюжети та темпи романтичних комедій часто прості, що робить їх легкими для відстеження та ідеальними для випадкового перегляду. Щоб зрозуміти, що відбувається, не потрібно приділяти багато уваги або наполегливо пам'ятати якісь деталі.

Отже, як за своїм змістом, так і за своїм впливом на наше життя, романтичні комедії це те, що ми не можемо і не повинні ігнорувати. За своєю суттю, романтичні комедії є чудовим жанром, який має потенціал розібрати радість і складність романтичних стосунків у розважальний спосіб [23]. Тим не менш, дехто може висміювати своїх персонажів як надто плоскі або їхні розповіді як надто передбачувані, тоді як іншим може просто не сподобатися легковажність, яку зазвичай пропонують романтичні комедії. Крім того, вони, очевидно, є одним із небагатьох жанрів у кінематографі, який все ще обслуговує переважно жіночу аудиторію. Таким чином, персонажі чоловічої статі в цих фільмах є чудовими кейсами для дослідження не лише того, якими ми, очевидно, хочемо, щоб вони були (чи принаймні, щоб вони діяли), але й того, як ми, очевидно, хочемо їх розуміти, коли справа доходить до нашого суспільного сприйняття чоловічої статі.

Для цього жанру кіно присутня впізнавана структура, що зустрічається в багатьох романтичних фільмах і називається вона «романтичною дугою» [23]. Вона включає в себе:

1. Початкова зустріч двох персонажів
2. Розвиток романтичної напруги або потягу
3. Поява перешкод (які можуть бути внутрішніми або зовнішніми)
4. Поворотний момент або кульмінація, яка випробовує стосунки на міцність
5. Розв'язка, зазвичай у формі об'єднання або розставання

Фільми, що належать до романтичного жанру, мають багато піджанрів, таких як романтичні комедії (більш відомі як ромкоми), романтичні драми, романтичні трилери та історичні романтичні фільми. Кожен з цих піджанрів має свій власний тон і підхід, але всі вони поділяють один і той самий центральний фокус – романтичні стосунки. Ромкоми, наприклад, поєднують гумор з романтикою, і зазвичай зображують кохання в легковажній, ідеалізованій манері. Романтичні драми, як правило, мають більш серйозний підхід. Хоча вони можуть і досліджують різні грані романтики (наприклад запаморочливі перші етапи стосунків), вони також можуть торкатися набагато вагоміших тем, таких як втрата, зрада чи особистісне зростання [23].

В інших жанрах, окрім романтики, до чоловічих персонажів ставляться по-іншому, вони формуються під впливом інших сюжетних пріоритетів та культурних ідей. Візьмемо до прикладу бойовики. У цих історіях головний герой-чоловік, як правило, характеризується чимось на кшталт фізичної сили і зосередженням на зовнішньому конфлікті (на противагу емоційності). Більшість героїв бойовиків не мають сентиментального ставлення до речей, як, скажімо, герої романтичних комедій. Їм більше притаманні стоїцизм, незалежність і певна форма домінування над ситуацією чи людиною (що у випадку бойовика зазвичай передбачає багато фізичної сили). Насправді, надмірна емоційність героя бойовика має тенденцію розглядатися як певна вразливість, яка робить хлопця некваліфікованим для статусу героя. Але якщо ми і бачимо емоційну вразливість, то вона зазвичай пов'язана з мотивацією героя, пов'язаною з помстою, подоланням якоїсь потужної, інтимної або

особистої перешкоди (що часто є своєрідним способом подолання втрати) або досягненням якоїсь іншої спокутної мети, що змінює життя [23, 8].

У драматичному кіно чоловічі образи, як правило, більш психологічно складні та емоційно насичені. Ці сюжети заглиблюються в різноманітні і часто змішані психологічні та емоційні стани, включаючи внутрішню боротьбу, сімейну динаміку та життєві дилеми [23].

У комедійних фільмах чоловічі персонажі часто зображуються дурними та некомпетентними. Вони також можуть сприйматися як абсолютно самовпевнені. Іноді в комедійному фільмі може бути під сюжет, в якому герой-чоловік уживається з романтичною героїнею, і до кінця фільму вони закохуються, зустрічаються, тощо. Під сюжет може бути, а може і не бути безпосередньо пов'язаний з комічними невдачами героя-чоловіка впродовж фільму [23].

У фантастиці часто саме чоловічі персонажі претендують на геройський бізнес. Такі індивідуалістичні, авантюрні та морально неоднозначні історії мало придатні для романів, а коли вони використовують цей наративний прийом, то, як правило, у допоміжній ролі. Звісно, у фантастиці та фентезі є персонажі-чоловіки, які домагаються романтичних стосунків, але ці моменти в їхніх сюжетних лініях є допоміжними [23].

До того ж ми можемо бачити, що у багатьох сучасних фільмах змішуються жанри, зокрема романтичні сюжети в бойовиках, комедіях, фентезі та драматичних фільмах. Це дозволяє урізноманітнити репрезентацію чоловічих персонажів. Проте в таких фільмах ми можемо бачити зазвичай гегемоністську маскулінність.

Тож романтичне кіно створює простір, не схожий на будь-який інший, для зображення емоційної близькості між персонажами, і лише деякі типи фільмів досліджують теми вразливості та особистісної трансформації так глибоко і так часто. Коли йдеться про чоловічі ролі в цих фільмах, не можна заперечувати, що архетипи, які ми знаємо і на які очікуємо, все ще дуже живі та популярні. Але в Голівуді і в культурній дискусії загалом спостерігається

тенденція, згідно з якою чоловічі образи, які ми бачимо в романтичних фільмах, стають більш різноманітними і, що найважливіше, більш емоційно виразними та вразливими.

2.3 Категоризація чоловічих образів у сучасному романтичному кіно Голівуду

За останні роки уявлення про чоловіків у голівудському романтичному кіно змінилися. Попередні фільми часто зосереджувалися на ідеалізованих, домінуючих головних героях-чоловіках, які характеризуються контролем, відстороненістю та іншою емоційністю [8]. Але сучасне романтичне кіно зображує персонажів чоловічої статі з подекуди надмірною емоційною глибиною та вразливістю. Зміни відображають на екрані те, що деякий час було широким суспільним зрушенням у розумінні та виконанні маскулінності не лише в романтичних оповіданнях, а й у всьому спектрі фільмів. Зараз чоловіки в сучасних романтичних фільмах рідше втілюють ідеал «чоловіка», а більше захоплюються певною формою емоційної виразності [8]. Навіть архетипові романтично невмілі хлопці з цих фільмів не прагнуть з цим боротися. Ми спостерігаємо:

1) Емоційно доступний герой

Цей архетип являє собою навмисне підрив традиційної, емоційно придушеної чоловічої фігури. Герої, яких ми зараз бачимо в художній літературі для молоді, розумні, емоційно інтелектуальні та навіть залицяються до свого роду ботанів, що робить їх більш близькими [21]. Генрі у фільмі *«Хімічні серця» (2020)*, спілкується зі своїми романтичними партнерами на набагато більш інтимному рівні, вони з більшою готовністю досліджують свій власний емоційний ландшафт та емоційний ландшафт своїх партнерів любов'ю, що робить їх набагато більш задовільними романтичними лідерами.

2) Неосвічений, але милий брат

Архетип часто зустрічається в мейнстрімових романтичних комедіях, таких як *«Усім хлопцям, яких я любила раніше» (2018)* і *«Ідеальне побачення» (2019)*. Чоловіки в головних ролях у цих фільмах дуже симпатичні та, здається, соціально здібні, але вони часто не мають такого емоційного усвідомлення, яке робить хорошим хлопцем [21].

3) «М'яка сила»

Варіація професійного чоловіка з високими досягненнями, цей архетип можна знайти в таких фільмах, як *«Налагодити» (2018)* і *«Знову кохати» (2023)*, представляє професійну та амбіційну людину, яка має вразливість, приховану під шаром сарказму чи впевненості. Ці персонажі через свої романтичні зв'язки повільно відсувають завісу у своїй емоційній безодні. Вони не можуть не висловити свою емоційну складність через діалог, який вони ведуть у солодкій, але тихо сміливій манері. Архетип вчить чоловіків, що їхні амбіції/інтелектуальні здібності не перешкоджають комфортному емоційному середовищу [21].

4) Неохочий романтик

Цей архетип включає в себе персонажів, які сумніваються або опираються коханню через минулий досвід, травму або глибокий цинізм щодо романтики. Персонажі цієї категорії, до якої входять герої фільмів *«Хтось великий» (2019)* і *«Твоє місце чи моє» (2023)*, спочатку опираються коханню через минулі травми, цинізм або страх бути вразливими. Вони часто саркастичні та стримані, але ми можемо сказати, що вони мають особисту близькість один з одним. Поки вони цього не зроблять. Їхня романтична подорож складається з переходу від майже зворушливих стосунків до справді зворушливих стосунків, де емоції, які колись були приватними, стають видимими, знаменуючи трансформацію їхніх стосунків зі світлом, яким насправді є кохання, це також історія емоційного викриття, що робить чоловіка романтичним, коли він так довго був уразливим лише наодинці, за зачиненими дверима чи в компанії друзів-чоловіків [21].

5) Симпатичний аутсайдер

Персонажі цієї категорії, включно з персонажами фільмів «*Всі яскраві місця*» (2020) і «*Пурпурні серця*» (2022), мають справу з емоційними та фізичними травмами, суспільним відчуженням і внутрішнім болем. Головні чоловічі ролі, звичайно, не є традиційними романтичними героями. Вони суворі, маргінальні фігури, насправді вони являють собою альтернативні емоційні ландшафти сюжетів, у яких вони з'являються, визначені не так пристрасстю, гонитвою чи традиційними (чесно кажучи, іноді абсурдними) уявленнями про романтику, а більше через визнання, розуміння та доброту[21]. І те, що робить їхнє зображення настільки радикально відмінним від попередніх зразків головних чоловічих ролей у романтичному жанрі, так це емпатія, якою ці персонажі наділені.

Отже, архетипи сигналізують про більшу еволюцію в зображенні чоловіків у романтичному кіно. Колись існувала лише одна, гегемонна, модель чоловічої романтичної головної ролі. Зараз існує цілий ряд чоловічих переживань, емоцій та ідентичностей. Ця еволюція йде в ногу з постійними дискусіями в суспільстві про психічне здоров'я, мужність і емоційне вираження. Сучасний романтичний фільм робить більше, ніж просто оновлює чоловічого романтичного героя. Він також ставить під сумнів і руйнує давні міфи про те, що означає бути закоханим чоловіком.

Висновки до розділу 2

Романтичне кіно, особливо голівудського гатунку, завжди було потужним емоційним відображенням ідеалів суспільства про кохання, романтику та особистісний ріст. Завдяки усталеним наративним формулам, таким як початок з романтичної передумови, «солодка зустріч», конфлікт та розв'язка, і, як правило, щасливий кінець, голівудські романтичні фільми залучають глядачів та створюють емоції, що викликають потребу у стосунках, бажанні та емоційному задоволенні. Поряд з емоційним задоволенням, романтичні

фільми пропонують культурні цінності та ідеали про кохання, індивідуалізм та емоційне вираження.

Естетичні прийоми, що є в розпорядженні Голівуду, є ключовими для створення романтичних умов, необхідних для цього жанру – м'яке освітлення, емоційна музика, символічні жести, красиві декорації тощо – все це сприяє тому, щоб глядачі відчували значні емоційні зміни. Подорож фільмів побудована таким чином, щоб створити емоційний досвід, який є візуальним та відчутним.

Кохання – це тема, майже повсюдно представлена в кіно, проте її репрезентація відрізняється економічно та культурно. Голівудський роман уособлює сімейну та особисту драму, тоді як Боллівуд (індійське кіно) посилює кохання через прямоту, перебільшену емоційність, грандіозні музичні декорації та сімейні та суспільні теми, які позиціонують кохання як священне та трансформаційне. Європейське романтичне кіно часто висміює прості формули, водночас простежуючи складні психологічні та саморефлексійні роздуми про кохання та ідентичність, зокрема, через амбівалентні кінцівки. Радянський контекст романтичного кіно оформлював історію кохання через обов'язок, а соціальні ідеали романтики схилилися до прийняття обмежених та реалістичних зображень романтики як чогось, що вимагає від учасників участі в соціальній гармонії.

Незважаючи на те, що кохання майже універсальне, ми бачимо, що кінематографічне зображення кохання пов'язане з культурними, ідеологічними та естетичними традиціями. Хоча голівудські романтичні фільми зосереджені на передачі емоцій, пов'язаних з коханням та стосунками, вони менше стурбовані філософським вираженням розуміння кохання. Голівудський романтичний фільм забезпечує емоційні переживання, що резонують з мріями, страхами та надіями глядачів. Це засіб, який розважає, але також інформує про глибоко вкорінені переконання про індивідуальне щастя, емоційне самовираження та надію на тлі почуття зв'язку серед життєвих перешкод. Для ширшої аудиторії романтичних фільмів по всьому світу голівудські романи все ще пропонують привабливе, хоч і ідеалізоване, бачення прагнення кохання.

3 КОНСТРУЮВАННЯ ЧОЛОВІКІВ – МАСКУЛІННІСТЬ ТА ЕВОЛЮЦІЯ В РОМАНТИЧНОМУ КІНО

У нашому аналізі ми будемо використовувати якісний підхід. Він дозволяє повне та ґрунтовне дослідження природи гендерної репрезентації у візуальній культурі, надає типи рефлексій та розуміння, які просто неможливі при роботі зі спрощеними змінними [11]. Навіть якби ми дослідили кореляцію, скажімо, між віком людини та її здатністю виглядати молодшою на екрані, ми все одно не досягли б такої ж глибини та насиченості аналізу, як у якісному дослідженні. Якісний аналіз, зокрема, також має перевагу в рівні гнучкості, яку він пропонує при оцінці типу культурного продукту, яким є фільм.

Це дослідження тісно зосереджено на конкретних репрезентаціях маскулінності, що зустрічаються в кіно, а це означає, що буде потреба в якісних підходах, враховуючи очікувану складність та глибину репрезентацій маскулінності, яка не лише дозволяє, але й повинна реагувати на способи, якими романтичні комедії будують та кидають виклик стосункам з чоловічими персонажами.

П'ять фільмів, включених до цього дослідження: *«Французькі дівчата»*(2024), *«Карта крихтих досконалих речей»* (2021), *«Твоє місце чи моє»* (2023), *«Квиток до раю»* (2022) та *«Палм-Спрінгс»* (2020), були відібрані на основі таких критеріїв:

1. Усі фільми були зняті між 2020–2024 роками, періодом часу, який має значення, пов'язане з соціокультурними змінами навколо чоловічих гендерних ролей та вираження емоційності.
2. Кожен із фільмів був класифікований як романтичні комедії, щоб створити подібний текстовий простір для обговорення маскулінності з романтичними фільмами.
3. Кожен фільм мав культурне значення та був спожитий аудиторією, що спостерігалось за показниками касових зборів, даними

потокowego передавання, а також впливом та залученістю в соціальних мережах, що робить їх релевантними маскулініними персонажами для дослідження сучасних зображень маскуліності.

4. У фільмах були чоловічі персонажі з різним походженням, віком, особистостями, що забезпечувало різноманітні репрезентації маскуліності.

Тобто п'ять фільмів, визначених вище, дозволяють проаналізувати репрезентації чоловіків у мейнстрімному романтичному кіно, щоб отримати коротке уявлення про маскуліність на початку 2020-х років.

3.1 Репрезентація чоловічих образів за рисами характеру

У фільмі *«Палм-Спрінгс» (2020)* головний герой Найлз спочатку постає емоційно відстороненим, що свідчить про його нігілістичне ставлення до життя, він сприймає його як позбавлене сенсу, а тому й сам виявляє байдужість та емоційне оніміння. Такий стан можна розглядати як форму сучасної маскуліності, у якій пригнічення почуттів виступає захисною реакцією. Проте з розвитком сюжету Найлз поступово змінюється, він відкривається емоційно, визнає власну вразливість і прагне до більш глибокого зв'язку з іншими. Цей виклик чоловічому стоїцизму на користь емоційної взаємодії сигналізує про нову еру маскуліності, яка охоплює емоційний розвиток. Також Найлз інтелектуально відображає міф про ідеального чоловіка, маючи характеристику безтурботного та емоційно байдужого чоловіка. Однак, він відходить від ідеалу парадигми чудового ідеального чоловіка через сюжет фільму, де він стає більш вразливим і менш ідеальним, і продовжує будувати елементи емоційності, до яких може розвиватися маскуліність. У фільмі його внутрішній полон проявляється через життя в часовій петлі, що чудово відображає теорію Кімела про кризу маскуліності. Найлз переживає емоційну кризу, яка проявляється у відчуженості, депресії та почутті

безцільності. Врешті-решт, замість того щоб уникати цих почуттів, Найлз починає визнавати власну вразливість і відкривається до емоційних змін, що свідчить про поступовий вихід із кризи [7,15,40].

Аналогічно, у фільмі *«Карта крихтих досконалих речей» (2021)* головний чоловічий актор Марк переживає часову петлю, яка опосередковано ставить під сумнів емоційну відстороненість, з якою він орієнтується у своєму житті. Механізм часової петлі створює момент для емоційного зростання, що узгоджується з теорією структури почуттів Вільямса, та узгоджується із сучасним культурним зрушенням, де емоційна увага та складність виходять на перший план, особливо для чоловічих персонажів. Фільм починається як відповідь на ідеалізованого, самовпевненого актора-чоловіка, але протягом усього фільму, коли він починає змінюватися, він також починає демонструвати будь-яку вразливість та емоційні зміни, поступово підриваючи ідеал мужності та створюючи набагато реалістичніший образ молодого чоловіка, який бореться з емоціями. Фільм розглядає емоційну кризу Марка в повторюваному життєвому циклі (як і попередній). Зрештою, це дослідження пошуку сенсу Марком, що свідчить про ідею Кіммела про те, що емоційний ріст та рефлексія пов'язані з кризою маскулінності та передбачають переоцінку ролей у суспільстві [7,15,40].

«Твоє місце чи моє» (2023) ілюструє відхід від чоловічих персонажів, що характеризуються емоційною дистанцією. Пітер спочатку сприймається як емоційно відсутній, але пізніше проходить дугу саморефлексії та емоційної вразливості. Подорож Пітера виражає культурний зсув до маскулінності, де емоційна залученість та дорогоцінні моменти мають вплив, ще більше визнаючи нову складність того, як ми зображуємо чоловіків у сучасному кіно. Подібно, фільм критикує міф про ідеального чоловіка через Пітера. Його трансформація це рух від популярного стереотипу холодного, емоційно відстороненого чоловіка до більш складного персонажа, який практикує емоційну чесність та емоційний зв'язок. Протягом фільму Пітер перетворюється на сучасний образ маскулінності, який включає аспекти

самоаналізу та емоційної доступності. Знову ж таки ми бачимо кризу маскулінності Кіммела. Пітер спочатку не може дозволити собі почуватися вразливим, але він вчиться приймати, що узгоджується з постійною кризою перехідної ідентичності для багатьох чоловіків сьогодні [7,15,40].

У фільмі *«Квиток до раю» (2022)* Девід зображений як чарівний, дотепний чоловік, який опанував емоційний контроль та відокремленість, іншими словами його зображення відповідає структурі відчуття чоловічої зрілості. Однак, його трансформація до кінця фільму демонструє м'якшу маскулінність, вразливість та прийняття емоційної близькості, що ще більше ілюструє зміну емоційного ландшафту чоловіків у сучасному кіно. Девід це персонаж, який відповідає маскулінному ідеалу Дайера, чарівна людина з багатством, з емоційною дистанцією, але фільм протистоїть цим стереотипам, оскільки Девід частіше показаний вразливим, зокрема у стосунках з колишньою дружиною та дочкою. Роблячи це, фільм відкидає уявлення про те, що маскулінність визначається досконалістю, але включає емоційний ріст і зв'язок як маскулінність. Девід переживає кризу маскулінності, зокрема, з його емоційним розвитком, його віддалена персона стикається з його бажанням зв'язку, що вказує на аргумент Кіммела про те, що чоловік починає усвідомлювати, що він прагне встановити маскулінність, рухаючись до чоловічої емоційності та вразливості, але суспільні очікування, які він має, є занадто сильними, щоб їх примирити [7,15,40].

З іншого боку, у фільмі *«Французькі дівчата» (2024)* чоловічий персонаж зображений з більшою емоційною складністю, а не просто як частина риси маскулінності, як у фільмі *«Квиток до раю» (2022)*. Натомість Гордон представлений як багатогранна людська істота, що відображає сучасний зростаючий культурний попит на більш автентичні прояви чоловіків. Саме тут чоловічі персонажі сприяють розвінчання ідеального чоловічого образу, демонструючи більш автентичні, обґрунтовані версії мужності. Ці чоловіки переживають емоційну складність та особисті кризи у їхніх стосунках з ідеалізованими версіями маскулінності, і через це вони сприяють

розвінчанню та натомість прославляють автентичні версії чоловіків як складні, а не в ідеалізованому образі маскулінності. Тут чоловічі персонажі переживають прояви кризи маскулінності у своїх стосунках з жінками та самоідентичності. Таке зображення емоційно складних чоловічих персонажів ставить під сумнів маскулінність і спирається на ширшу культурну дискусію щодо кризи маскулінності [7,15,40].

Отже, ці фільми демонструють розвиток навколо репрезентацій маскулінності в сучасному кіно ландшафті. Через різні теоретичні призми чоловіки в цих фільмах справді зображені як емоційно складні, вразливі та інтроспективні. У багатьох відношеннях ці фільми демонструють відхід від традиційних чоловічих ідеалів до більш складних та автентичних репрезентацій чоловіків, що свідчить про те, що криза маскулінності менше пов'язана з владою, а більше з емоційною глибиною та самосвідомістю. Річард Дайер визначає міф про ідеального чоловіка та припускає, що у фільмі чоловіки конструюються відповідно до культурних міфів про ідеалізовану маскулінність владу, авторитет та емоційну невразливість. Теорія кризи маскулінності Майкла Кіммела пояснює, що чоловіки сьогодні відчувають тривогу щодо своєї ролі в суспільстві, оскільки гендерні уявлення про маскулінність все більше ставляться під сумнів. У романтичних фільмах є зображення чоловіків, які переживають кризу маскулінності, оскільки вони мають справу зі своєю ідентичністю, стосунками та емоціями. А теорія структури почуттів Реймонда Вільямса підкреслює роль, яку відіграють культурні та емоційні реакції у світі, що зазнає ширших соціальних змін.

3.2 Взаємодія та чоловіча поведінка в романтичних комедіях

У фільмі *«Палм-Спрінгс» (2020)* емоційна динаміка Найлза та Сарі розвивається з часом, що за своєю природою відображає структуру почуттів Вільямса. Коли ми вперше зустрічаємо Найлза, він емоційно відсторонений і вступає у випадкові стосунки як стратегію подолання своєї екзистенційної

відстороненості. Зрештою, зростаючий емоційний зв'язок персонажа з Сарою ілюструє зміну в структурі почуттів щодо мужності, а здатність Найлза емоційно відкритися представляє зміну в поведінці. Зрештою, його емоційна залученість та бажання розвивати глибші та автентичніші стосунки з Сарою підкреслюють, як емоції та вразливість чоловіків є пріоритетними у взаємодії з жінками. Тобто Найлз спочатку втілює ідеального чоловіка, харизматичного, невимушеного, емоційно дистанційованого, але в міру розвитку його стосунків із Сарою поведінка Найла змінюється, він стає вразливим та емоційно присутнім, деконструюючи міфологію ідеального чоловіка, тим самим показуючи, що справжня сила походить від емоційної вразливості, а не від емоційної стриманості [7,15,40].

Подібно до цього, фільм *«Карта крихтих досконалих речей» (2021)* описує взаємодію Марка з Маргарет, де Марк вчиться емоційно відкриватися та ділитися своїм досвідом. Хоча Марк відсторонений та самозакоханий на початку, він зрештою відкриває свій розум і серце, стаючи більш емоційно доступним для їхніх стосунків і призводить до справжнього зв'язку. Стосунки Марка з Маргарет також кидають виклик міфології ідеального чоловіка. Спочатку Марк зображений відчуженим, самотійним та емоційно відстороненим, коли маргарет входить у життя Марка, він руйнує емоційні бар'єри, щоб показати, що ідеальний чоловік не емоційно відсторонений, а емоційно присутній та вразливий. Марк передає кризу маскулінності в тому сенсі, що він переживає зміну своєї відчуженості та самозакоханості, часто пов'язаних з маскулінністю, коли знаходить безпосередньо зв'язок з Маргарет. Емоційне зростання, яке Марк переживає протягом фільму, суперечить ширшій кризі маскулінності, намагаючись прорвати емоційну стіну, яку чоловіки традиційно створювали для себе, і це спонукає чоловіків по-справжньому переглянути свою маскулінність та бути маскуліним у романтичних стосунках [7,15,40].

У фільмі *«Твоє місце чи моє» (2023)* також показано Пітера на початку фільму з певним рівнем емоційної дистанції, хоча пізніше його взаємодія з

Деббі стає більш залученою, і він емоційно відкривається їй. Контраст між початковою емоційною відстороненістю Пітера від своїх стосунків та його емоційним розвитком демонструє структуру почуттів Вільямса, яка вказує на те, що чоловічі стосунки визначаються з більшою емоційною глибиною та схильністю до вразливості в загальних рамках романтичної комедії. Ми бачимо його як стереотип ідеального чоловіка, успішного, але емоційно відстороненого, який уникає емоційного зв'язку. Однак ми помічаємо далі зміну структури романтичної комедії, де ідеальний чоловік більше не визначається емоційною дистанцією, а тим, як він взаємодіє з іншими та розвивається завдяки особистим труднощам. Пітер емоційно не бажає інвестувати у стосунки з Деббі через страх та невпевненість, в цьому і є його криза масулінності [7,15,40].

У фільмі *«Квиток до раю»* (2022) ми бачимо, як стосунки Девіда та Джорджії розгортаються від іронічної та відстороненої емоційної сторони до більш відкритого та вразливого обміну їхніми емоціями. Цей зсув узгоджується із соціальними змінами в розумінні маскулінності, відходячи від жорсткого емоційного контролю до гнучкої та експресивної моделі чоловічої поведінки. У фільмі Девід постає як привабливий, зрілий чоловік, який на перший погляд відповідає образу ідеального партнера, однак водночас виявляє емоційну незрілість. Його байдужість у стосунках із Джорджією свідчить про звичну для традиційної маскулінності емоційну відстороненість, однак у процесі взаємодії з нею Девід починає усвідомлювати, що така поведінка більше не працює і не дозволяє будувати справжній зв'язок. Його поступова зміна натякає на переоцінку чоловічих якостей, емоційна відкритість і здатність до щирого спілкування виявляються більш важливими для стосунків, ніж традиційні уявлення про стриманість і самодостатність. Початкові сценарії емоційної відчуженості Девіда демонструють захисну стратегію маскування своїх труднощів у прийнятті рішень як невизначеної ролі в романтичному усвідомленні того, що таке романтична прив'язаність. Коли Девід емоційно взаємодіє з Джорджією, ми бачимо, як він змінює свою маскулінність,

дозволяючи собі бути вразливим та відкрито емоційно зв'язуватися, щоб подолати кризу маскулінності [7,15,40].

У фільмі «*Французькі дівчата*» (2024) стосунки між Гордоном та Софі демонструють новий підхід до маскулінності, він проявляє більше емоційної чутливості, щирості та здатності до глибшого розуміння себе та інших. Замість типових для романтичних комедій моделей емоційної закритості та прагнення до контролю, герої відкрито висловлюють свої почуття, сумніви й переживання. Це свідчить про зростаючу культурну потребу у зображенні чоловіків з високим емоційним інтелектом і бажанням будувати стосунки на основі взаєморозуміння та емоційної відкритості. До того ж у фільмі чоловічі персонажі є складними та недосконалими людьми, що відходять від міфу про ідеального чоловіка, їх взаємодії з жіночими персонажами демонструють їхню вразливість, невпевненість та бажання емоційного зв'язку, відкидаючи романтичні комедійні тропи, які ми бачили про ідеалізованих, емоційно відсторонених чоловіків. Розвиток того, що таке маскулінність і чоловіки, вимагає готового прийняття того, що емоційний контроль, це не сила, а здатність бути вразливим та відкритим [7,15,40].

Отже, сучасні романтичні комедії порушують моделі маскулінності. Коли ми зосереджуємо фільми на теоретичному підході Вільямса, Дайера та Кіммела, ми можемо побачити, як чоловічі персонажі в цих фільмах переживають трансформаційний рух від самостійного, емоційно відстороненого чоловіка до емоційно відкритого, вразливого та самосвідомого партнера у стосунках. Відхід від гегемонної маскулінності та чоловічого погляду фіксує нові способи розгляду маскулінності як гідної іншого виду культурної свідомості, де зв'язок, емоційна власність та розвиток є гідними аспектами чоловічої маскулінності. Ці фільми продовжують розважати, але прагнуть захопити та відобразити захопливу дискусію про гендер, ідентичність та маскулінність. У роботі Вільямса розглядаються емоційні підводні течії, що створюють специфічні стосунки між людьми в певних культурних та соціальних ситуаціях. Емоційний вираз, що виникає в результаті

цих почуттів, відіграє важливу роль у розумінні того, як чоловіки поведуться в романтичних комедіях щодо емоцій та особистісного зростання. Теорія Дайера про «міф про ідеального чоловіка» припускає, що чоловічі персонажі у фільмах часто втілюють культурно сконструйовані ідеї маскулінності, пов'язані з контролем, такі як сила, досвід, стоїцизм та контроль емоцій, та стверджує, що романтичні стосунки за участю чоловічих та жіночих персонажів ускладнюють ідеологію цих міфів та створюють більш гнучку картину обмежень та становлення ідеального чоловіка. А Кімел теоретизує, що чоловіки зараз переживають кризу мужності та відчувають тривогу або розгубленість, що змушує їх сумніватися в тому, що означає бути мужнім. Ця чоловіча криза виникає в романтичних комедіях, коли персонажі відчувають себе втраченими в тому, як позиціонувати та визначити, хто вони є, регулювати свої почуття та мати змістовні стосунки.

3.3 Кінематографічні прийоми конструювання маскулінності

У фільмі *«Палм-Спрінгс» (2020)* мотив повторюваної часової петлі відображає емоційний застій та емоційну відстороненість головного героя. Перебуваючи в повторюваному часовому застої, Найлз розкриває свою емоційну відірваність, яка відповідає повторюваній формі самої часової петлі, тим самим візуально оголюючи його поточне емоційне оніміння. Після їхньої першої спільної ночі Найлза захоплює м'якше світло, теплі тони, і стає легше побачити емоційне життя за допомогою кінематографічних прийомів, справжні зміни в структурі почуттів (чоловічності) стають більш очевидними (м'якість вразливості над відчуженістю). Зображення Найлза в кінематографічному сенсі включало те, як він представлений у кадрі, особливо у вступній частині, де він часто зображений ізольовано від інших персонажів, та нечіткі кадри, які підкреслюють фізичну дистанцію, він відрізняється своїм емоційним переживанням від інших персонажів фільму. Однак, у міру розвитку Найлза, з'являються більш інтимні його зображення, ніж раніше,

зокрема віч-на-віч, а також унікальні крупні плани Найлза з Сарою обличчя, що представляють моменти емоційного наміру. Емоційна розлука Найлза демонструє кризу маскулінності, оскільки він уникає емоційної близькості та емоційного зв'язку, а кінематографічні прийоми, такі як структура оповіді з часовою петлею та використання широких планів, підкреслюють емоційно застійний стан. Коли Найлз починає створювати емоційний зв'язок із Сарою, кінематографічні прийоми змінюються та переходять до більш особистих та інтимних кадрів, майже щоб означати розвиток емоційного зростання Найлза та вирішення його кризи маскулінності [7,15,40].

У тому ж ключі фільм *«Карта крихтих досконалих речей» (2021)* – це емоційна подорож Марка. Тут операторська робота також показує, як він орієнтується в надзвичайному середовищі у світі емоційного часу. Колірна палітра Марка на початку фільмів холодна, що підсилює його емоційну дистанцію та відсутність інтимного зв'язку в його житті. Коли він починає відкрито спілкуватися з Маргарет, кольорова палітра фільму переходить до тепліших тонів, що символізує емоційний розвиток. Монтажні послідовності також сприяють уявленню про зміни та про плин часу, коли Марк емоційно трансформується. Як тільки Марк вчиться емоційно взаємодіяти, сцени набувають м'якого освітлення, більш інтимного кадрювання та натякають на зростаючий емоційний зв'язок Марка з Маргарет, що, своєю чергою, руйнує стереотип мужності як емоційно відчуженої [7,15,40].

У фільмі *«Твоє місце чи моє» (2023)*, де Пітер і Деббі мають емоційно розкриваючі моменти, використання крупних планів дозволяє глядачам оцінити їхню інтимність та вразливість. Робота оператора демонструє вразливість Пітера, натякаючи на те, що емоційна сприйнятливність є законною в сучасних романтичних комедіях. Його холодна поведінка та емоційна дистанція встановлюються за допомогою гострих ракурсів та контрольованої композиції, що натякають на емоційно стриманого чоловіка. Потім, у міру розвитку його стосунків з Деббі, також відбулися помітні зміни у способі зйомки фільму, про що свідчить м'якша операторська робота з активним рухом

камери та крупними планами пари разом, і свідчить про його емоційний рух та деконструкцію міфу про ідеального чоловіка. Як і у вже згаданих персонажів, криза маскулінності Пітера демонструється його емоційною дистанцією та уникненням вразливості, візуально представленою через різні композиції камери, а також зйомку широких планів та композицій [7,15,40].

У фільмі *«Квиток до раю» (2022)* операторські рішення, зокрема використання широких і крупних планів, відіграють ключову роль у відображенні емоційного шляху Девіда. На початку фільму переважають пейзажні та ширококутні кадри, які підкреслюють його емоційну віддаленість і ізоляцію, особливо у взаємодії з Джорджією. У міру розвитку сюжету з'являються інтимні крупні плани та подвійні кадри, які фіксують моменти емоційної близькості та відкритості Девіда. Така візуальна трансформація відображає його внутрішню зміну, від дистанційованого і контрольованого до вразливого й емоційно залученого. Це символізує відхід від традиційного уявлення про маскулінність як стриманість і контроль, натомість висуваючи на перший план ідею, що справжня мужність полягає у здатності до зв'язку та щирості. Уникаючи емоційного розгляду, Девід розвиває емоційне забуття щодо своєї партнерки. Коли Девід відкривається та емоційно взаємодіє, кінематографія стає більш інтимною та виразною, як тільки він взаємодіє з людьми та емоціями у своєму житті, що свідчить про те, що він подолав свою кризу маскулінності [7,15,40].

У фільмі *«Французькі дівчата» (2024)* кінематографія використовує різні елементи, щоб передати емоційну складність чоловічих персонажів. Але освітлення має вирішальне значення для зміни настрою. Наприклад, тьмяно освітлені, самотні сцени чоловічих героїв означають їхню емоційну ізоляцію, тоді як яскравіші, більш інтимні сцени означають більш пов'язані, емоційно залучені моменти. Відповідна візуальна динаміка ефективно відображає відповідні емоції персонажів, що відповідає їхньому шляху до більш нюансованого розуміння маскулінності. У фільмі чоловічі персонажі спочатку передають традиційні чоловічі ідеали, такі як сила, відчуженість, серйозна

поведінка та емоційна стриманість, ми помічаємо це за допомогою кінематографічних прийомів, таких як зйомка з нижнього ракурсу, владу та авторитет, тим самим надаючи їм традиційні якості ідеального чоловіка. Однак протягом усієї розповіді, у міру того, як чоловічі персонажі переживають емоційний розвиток, ракурси камери стають менш нав'язливими, і використовуються інтимні, більш емоційні кадри, що підкреслюють їхню вразливість. Така трансформація візуально відображає подолання традиційних маскулінних установок, які обмежували прояв емоцій. У результаті персонажі виходять із кризи маскулінності, демонструючи нову модель чоловічості, засновану на емоційній відкритості та широті [7,15,40].

Кінематографічні прийоми, представлені у фільмах *«Французькі дівчата»* (2024), *«Карта крихітних досконалих речей»* (2021), *«Твоє місце чи моє»* (2023), *«Квиток до раю»* (2022) та *«Палм-Спрінгс»* (2020), є фундаментальними для демонстрації конструювання, деконструкції та переосмислення маскулінності в романтичних комедіях. Емоційний та психологічний розвиток чоловічих персонажів за допомогою освітлення, кадрування, ракурсів та кольорової палітри зображував сучасне переосмислення освітлювальної маскулінності через зображення, звук та стиль цих романтичних комедій. І за допомогою теоретиків ми бачимо, як сучасні романтичні комедії підштовхують зображення чоловічих персонажів до пониження попередніх ідеалів мужності, щоб забезпечити нове, більш емоційне зображення персонажів.

3.4 Часові зміни та репрезентація чоловічих образів

Сучасні голівудські романтичні комедії розташовують героїв-чоловіків у рамках, що розвиваються, які одночасно підтримують і руйнують традиційні гендерні норми. У ході розгортання кожного з п'яти сучасних фільмів *«Французькі дівчата»* (2024), *«Карта крихітних досконалих речей»* (2021), *«Твоє місце чи моє»* (2023), *«Квиток до раю»* (2022) та *«Палм-Спрінгс»* (2020)

з'являється кілька ключових тем, які відображають чоловічу ідентичність: емоційна доступність, вразливість проти стоїцизму, емоційна праця та боротьба між традицією та сучасністю. Ці теми разом свідчать про переосмислення того, що означає бути «справжнім чоловіком» у любовних оповіданнях. Таке оформлення вказує на явний відхід від образів чоловіків, які ми бачили в багатьох романтичних комедіях 1990-х років.

Сьогодні романтична маскуліність тісно пов'язана з емоційною працею та самосвідомістю. Чоловіки прагнуть не просто романтичного кохання, вони працюють для цього, докладаючи зусиль, щоб стати більш самоаналізованими, більш чесними та більш розвиненими як особистості. Це величезний контраст із головними чоловіками 1990-х років, чия романтична цінність часто полягала в тому, щоб бути чарівними, смішними або стабільними та надійними постачальниками, яких Лаура Кіпніс описує як «капіталістичну фігуру» [34]

Тож чоловіча фігура в цих оповіданнях змінилася від свого роду монолітного ідеалу до більш різноманітного набору зображень. Проте, коли справа доходить до самих романтичних сюжетів, ідеал, який довгий час асоціювався з архетипом чоловіка-коханця, здається, залишається на місці.

У середині 20-го століття романтичні герої-чоловіки Голівуду майже всі були вишиті з однакової емоційно далекої, але чарівної патріархальної тканини[8]. Актори, такі як Кері Грант, Грегорі Пек і Хамфрі Богарт, зіграли персонажів, які захищали та переслідували свої любовні інтереси, маючи повноваження приймати рішення. Для цих хлопців кохання було не вираженням емоційної вразливості, а завоюванням або винагородою за емоційну стійкість, яку вони демонстрували у формі сили, розуму та жорсткої верхньої губи. Романтичні герої-чоловіки майже завжди контролювали ситуацію і навіть були більш стоїчними, оскільки їхнє кохання ніколи не було під загрозою чогось такого м'якого, як емоційний зрив. Цей період перетинався зі строгими гендерними ролями в післявоєнній Америці, де

чоловіки були «заробітниками», а жінки — піклувальниками. Чоловік-романтик був квінтесенцією традиційних чоловічих репрезентацій [34].

Коли гендерні ролі почали змінюватися з розквітом фемінізму другої хвилі та новими сімейними домовленостями, у голівудських романах почали відображатися деякі з цих змін. Фільми все ще представляли чоловіків як переважно чоловічих індивідів, але все частіше вони показували нам персонажів-чоловіків, які не зовсім впевнені, що означає бути чоловіком, які мали проблеми з тим, щоб бути емоційними породами, якими вони завжди очікували, і які, в деяких випадках, ставили великі екзистенційні питання про кохання та життя, які раніше ставили жінки [17,34].

Хоча персонажі все ще були чарівними та традиційно привабливими, вони стали більш самоаналізованими та емоційно доступними. Чоловіки почали плакати на екрані, просячи другого шансу та висловлюючи побоювання щодо зобов'язань і вразливості. Романтичний чоловік більше не був просто захисником. Він був учасником емоційного зростання. Важливо те, що комедія стала інструментом для пом'якшення чоловічої крихкості, дозволяючи глядачам сприймати емоційну чесність як частину чоловічого досвіду [8, 22, 34].

На початку 2000-х романтичний герой продовжував урізноманітнюватися. Такі фільми, як *«Записна книжка» (2004)*, *«Садовий штат» (2004)* і *«Вічне сяйво чистого розуму» (2004)* показали нам не лише інтроспективних і чутливих, але іноді й емоційно нестабільних головних чоловіків. Ці персонажі були ретельно досліджені, щоб переконатися, що ми розуміли їхній вплив на історію. Їхні потяги та бажання були оголені. Яскравим прикладом може бути Ной у *«Щоденник пам'яті» (2004)*. Молодий чоловік, якого зобразив Райан Гослінг, Ной, робітник і художник, який живе досить сільським життям. Він працює своїми руками та матеріалами, які говорять з ним, створюючи своєрідне мистецтво, яке, здається, відображає його глибокі почуття та емоції.

Тож можна сказати, що останні 10 років прийшли з найбільшою зміною та переробкою маскулінності в романтичних фільмах. Життя чорношкірих має значення та уваги до психічного здоров'я, головна романтична чоловіча роль перетворилася на персонажа, який змушує людей думати, іноді діяти, а найчастіше просто дивитися з недовірливими виразами. Відображення є домінуючим режимом, який виконує поточна романтична головна чоловіча роль [28, 40].

Цей вік також породжує чоловіка, який не є героєм. Ми бачимо героїв, які не вимагають і не прагнуть великих романтичних жестів. Це не традиційно гарячі хлопці, вони не гарячі в тому сенсі, що вони відповідають моделям привабливості, які ми традиційно асоціюємо з героями. Натомість вони гарячі в тому сенсі, що вони інтимні, емоційно зростаючі та поділяють біль, який не є загальнонародним, тобто не той біль, який зазвичай популярний у поп-культурі.

Цей прогрес у часі свідчить про те, що Голівуд відходить від самотнього архетипу маскулінності до множини емоційних, расових, сексуальних і психологічних переживань. Чоловічим персонажам тепер дозволено бути сумішшю речей одночасно сильними та наляканими, кумедними та охопленими турботами, тріумфуючими та тремтячими на межі катастрофи через якусь не дуже приховану незахищеність.

Таким чином, романтичне кіно, яке довгий час вважалося «фемінізованим» жанром, стає ключовим місцем для переосмислення чоловіків. І оскільки він стає різноманітним і рефлексивним, Голівуд сьогодні знає, що показ чоловіків у вразливому стані це не слабкість їхніх історій, а сила оповіді.

Висновки до розділу 3

Розглядаючи чоловічі образи у фільмах *«Французькі дівчата»*, *«Карта крихітних ідеальних речей»*, *«Твоє місце чи моє»*, *«Квіток до раю»* та *«Палм-*

Спрінгс», ми можемо побачити важливу еволюційну перспективу щодо маскулінності в романтичних комедіях. Ці фільми використовують характеристики головних чоловічих героїв, їх емоційну активність та кіно виробничі норми, щоб сформуванати ширше культурне сприйняття того, що чоловіки є емоційно відкритими, вразливими, усвідомлюють себе та активно прагнуть власного особистісного зростання.

За чотирма тематичними вимірами характеристика, емоційна поведінка та взаємодія, кінематографічні норми та історичний контекст можна створити цілісний наратив, який висвітлює еволюцію маскулінності в романтичних комедіях. Раніше в романтичних комедіях персонажі зберігалися у своїх гендерно-специфічних ролях, а емоційно затримувалися головні чоловічі ролі. Сучасні приклади романтичних комедій ускладнили та переосмислили наші очікування щодо головних чоловічих ролей у сучасному кіно. Головні чоловічі ролі більше не можна розглядати виключно як стоїчного переслідувача чи чарівного капіталіста. Натомість, ці фільми представляють чоловічих головних героїв, які переживають емоційну працю, вразливість та невизначеність, часто разом із жінками, які спонукають їх пізнати себе.

Кінематографічні конвенції та форми, такі як крупні плани, символіка мізансцени та вразлива акторська гра, підтримують переосмислення маскулінності в романтичних комедіях. Замість того, щоб просто створювати емоційну напругу, зумовлену сюжетною мотивацією, використання змонтованих діалогів, роботи оператора та кольорової палітри підсилює емоційну еволюцію. Сьогодні маскулінність розглядається як перформативна, плинна та дедалі більш самоусвідомлена, пов'язана з еволюцією узгодженості кіно та ширшими дискусіями навколо досвіду гендеру, ідентичності та емоційного благополуччя.

Репрезентація маскулінності кардинально змінилася в голівудських романтичних комедіях. Головний герой чоловічої статі середини 20-го століття був переважно емоційно відстороненим стоїком. Ранні традиції кіновиробництва підкреслювали силу, раціональність та контроль у чоловіків,

а кохання зображувалося як винагорода за емоційні зусилля чи наполегливість, а не як простір для вираження вразливості. Однак, оскільки гендерні норми змінилися через другу хвилю феміністичної свідомості або реорганізацію сім'ї чи гендерних уявлень, романтичні фільми почали розглядати складні чоловічі емоційні подорожі. Наразі ми бачимо сучасні голівудські романтичні комедії як культурні продукти, що переосмислюють, що означає бути чоловіком у сучасному контексті. Хоча традиції маскулінності продовжуються в розвитку сюжету та романтичній розв'язці, ми бачимо фільми, які активно досліджують банальну складність романтичних стосунків, емоційного розвитку та вразливості. А перехід від маскулінності до прийняття маскулінності являє собою зсув до більш складної та інклюзивної моделі розуміння ідентичності та себе, а сучасні романтичні комедії пропонують несподівано змістовний жанр для дослідження чоловічої суб'єктивності у 21 столітті.

ВИСНОВКИ

Образи чоловіків в сучасних романтичних комедіях складні та різноманітні, що відрізняється від образів чоловіків кількох десятиліть тому. Сьогоднішні чоловічі образи, навіть коли вони є просто різними уособленнями нетипових романтичних головних героїв, представлені як емоційно доступна група, найкращі з них, і навіть найгірші, емоційно доступні.

Чоловіки, які обертаються навколо головних героїв у сучасних романтичних комедіях, здебільшого не такі емоційно закриті чи стоїчні, як вони могли бути в попередні десятиліття, і багато чоловіків у сучасних романтичних комедіях демонструють певну форму вразливості, яка була відсутня в попередніх десятиліттях.

Хоча романтичні комедії минулого зображували чоловіків автентично та вразливо і без іронічного ухилу, який роблять фільми 21-го століття, ми бачимо, що жінок показують як емоційно вразливих вже десятиліттями. Чоловічі персонажі у проаналізованих нами фільмах чесно та відкрито, без страху, орієнтуються у своїх почуттях та стосунках, тому що це можливо в нашій сучасній культурі. Це майже завжди опосередковується через форму кіно, де такі базові елементи, як музика, освітлення, темп і крупні плани, створюють сцени емоційної близькості між персонажами (а часом і між персонажем і глядачем).

Традиційні героїчні якості сили, стоїцизму та стійкості більше не існують як єдині ідентифікатори головних чоловіків у романтичних комедіях сьогодні. Ці головні образи чоловіків є зображенням емоційного зростання. Крім того, їхня ідентичність як персонажів більше не пов'язана виключно з їхніми посадами та захопленнями. Ці образи головних чоловіків та їхні персонажі більше не є розумними, сміливими чи жорсткими. Вони повинні бути такими, з якими можна співпереживати і беззастережно недосконалыми.

Традиційний романтичний герой має фізичну присутність, яка взаємодіє зі стоїцизмом емоцій та виходить з нього. У новому кіно ці зображення

поступово змінюються на персонажів, які набагато менш ідеалізовані та набагато більш близькі до людей. Крупні плани, інтимне кадрування та м'яке світло – це елементи, що використовуються в сучасних романтичних комедіях, щоб підкреслити нову чоловічу вразливість. Ці візуальні особливості, звичайно, підкреслюють не лише емоційну складність чоловічих персонажів, але й ті види маскулінності, які емоційна складність може кинути виклик.

Тобто зміна, яку ми спостерігаємо в тому, як зображується головний чоловічий персонаж, являє собою культурний зсув до більш інклюзивного, різноманітного, і часто іронічного уявлення про маскулінність. Що стосується чоловічої вразливості, кіно не лише йде в ногу з сучасним суспільством. Воно виходить за межі традиційних гендерних ролей. Воно не лише переосмислює, що означає бути чоловіком у романтичній історії, а також цінує емоційну складність та складність людського буття як свята.

Зростаюче відчуття чоловічої позитивності в романтичних комедіях узгоджується з низкою важливих соціальних рухів, які зараз активно обговорюються: психічне здоров'я, гендерні питання ролей та емоційна праця. Загальне визначення маскулінності, яке з'являється в романтичній комедії, полягає в тому, щоб більш грайливо та розмовно розмірковувати про відмінності між чоловіками та жінками, не залишаючись повторюваним чи образливим для будь-якої статі.

Чоловічі персонажі в романтичних комедіях еволюціонували так само, як змінилися гендерні норми в суспільстві. Ми занадто багато гендерно розрізняємо. Зростаюче прийняття чоловічої вразливості в історіях кохання може свідчити про те, що ми починаємо розглядати емоційний вираз як людську властивість, окрему від жіночності. Ці фільми відіграють роль перезавантаження в культурних сприйняттах маскулінності та дозволяють нам уявляти чоловіка як допустимого, або ще краще, як такого, кого заохочують бути вразливим, виражати емоції та вдосконалюватися в цьому вимірі, незважаючи на світ, який занадто часто не схвалює такі риси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [Текст] / J. Butler. – New York: Routledge, 1990. – 172 p. URL: https://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf.
2. Buchbinder D. *Performance Anxieties: Re-producing Masculinity*. [Текст] / D. Buchbinder. – Sydney: Allen & Unwin, 1998. – 224 p.
3. Buchbinder D. *Studying Men and Masculinities* [Текст] / D. Buchbinder. – London: Routledge, 2013. – 216 p
4. Connell R. W. *Masculinities* [Текст] / R. W. Connell. – Berkeley : University of California Press, 1995. – 295 p. URL: <https://www.scribd.com/document/587351894/R-W-Connell-Masculinities-1995-2>
5. Connell R. W. *Masculinities. 2nd ed.* [Текст] / R. W. Connell. – Berkeley : University of California Press, 2005. – 362 p. URL: https://lulfmi.lv/files/2020/Connell_Masculinities.pdf.
6. Dyer R. *Stars*. [Текст] / R. Dyer. – London: British Film Institute, 1979. – 211 p. URL: <https://www.scribd.com/document/515569302/Richard-Dyer-Stars-British-Film-Institute-1998>
7. Dyer R. *The Matter of Images: Essays on Representations*. [Текст] / R. Dyer. – London: Routledge, 1993. – 188 p. URL: <https://human115.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/dyer-white.pdf>
8. Tasker Y. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. [Текст] / Y. Tasker. – London: Routledge, 1993. – 400 p. URL: https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/2988/1/WRAP_THESIS_Tasker_1995.pdf
9. Slotkin R. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. [Текст] / R. Slotkin. – Norman : University of Oklahoma Press, 1992. – 864 p.
10. Cohan S., Hark I. R. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. [Текст] / S. Cohan, I. R. Hark. – London : Routledge, 1993. – 288 p. URL:

<http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Hark,%20Animals%20or%20Romans.pdf>

11. Creswell J. W. *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. [Текст] / J. W. Creswell. – 4th ed. – London: Sage Publications, 2014.

– 270 p. URL: https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_609332/objava_105202/fajlovi/Creswell.pdf

12. Basinger J. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. [Текст] / J. Basinger. – Middletown: Wesleyan University Press, 1986. – 396 p.

13. hooks b. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. [Текст] / b. hooks. – New York: Atria Books, 2004. – 187 p. URL:

<https://dn721601.ca.archive.org/0/items/the-will-to-change-men-masculinity-and-love-by-bell-hooks-z-lib.org.epub/The%20Will%20to%20Change%20Men%2C%20Masculinity%2C%20and%20Love%20by%20bell%20hooks%20%28z-lib.org%29.epub.pdf>

14. hooks b. *Black Looks: Race and Representation*. [Текст] / b. hooks. – Boston: South End Press, 1992. – 200 p. URL: <https://aboutabicycle.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>

15. Williams R. *Culture and Society: 1780–1950*. [Текст] / R. Williams. – New York: Columbia University Press, 1981. – 339 p. URL:

https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Williams_from_Conclusion_to%20CandS.pdf

16. Hall S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. [Текст] / S. Hall. – London: SAGE Publications, 1997. – 244 p. URL:

https://fotografiaeteoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/the_work_of_representation_stuart_hall.pdf

17. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. [Текст] / H. Jenkins. – New York: NYU Press, 2006. – 308 p. URL:

https://www.academia.edu/34091957/Henry_Jenkins_Convergence_culture_where_old_and_new_media_collide

18. Marwick, A. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age* [Текст] / A. Marwick. – New Haven: Yale University Press, 2010. – 501 p. URL: https://www.academia.edu/27795511/Status_Update_Celebrity_Publicity_and_Self_Branding_in_Web_2_0_PhD_Dissertation
19. Morley D. *Television, Audiences and Cultural Studies*. [Текст] / D. Morley. – London: Routledge, 1992. – 322 p. URL: <https://ayomenulisfisip.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/08/television-audiences-and-cultural-studies.pdf>
20. Shumway D. *Modern Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. [Текст] / D. Shumway. – New York : NYU Press, 2003. – 269 p.
21. McDonald T. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. [Текст] / T. McDonald. – London: Wallflower Press, 2007. – 133 p.
22. Mishra V. *Bollywood Cinema: Temples of Desire* [Текст] / V. Mishra. – London: Routledge, 2002. – 320 p.
23. Neale S. *Genre and Hollywood*. [Текст] / S. Neale. – London: Routledge, 2000. – 348 p.
24. Bainbridge J. *Media and Journalism: New Approaches to Theory and Practice*. [Текст] / J. Bainbridge. – South Melbourne: Oxford University Press, 2015. – 542 p. URL: <https://researchonline.jcu.edu.au/43084/1/43084%20Bainbridge%20et%20al%20015.pdf>
25. Said E. *Orientalism*. [Текст] / E. Said. – New York: Pantheon Books, 1978. – 351 p. URL: https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf
26. Singh P. R. SPATIAL DYNAMICS AND SEXUAL ECONOMIES: Decoding Bollywood's Romantic Comedies (1989–2002) [Текст] / P. R. Singh // ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts. – 2024. – Vol. 5, No. 1. – DOI: 10.29121/shodhkosh.v5.i1.2024.4979. URL:

<https://www.granthaalayahpublication.org/Arts-Journal/ShodhKosh/article/view/4979/4552>

27. Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., & Signorielli, N. Living with television: The dynamics of the cultivation process [Текст] / G. Gerbner, L. Gross, M. Morgan, N. Signorielli // In: Bryant J., Zillmann D. (Eds.). *Perspectives on Media Effects*. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1986. – С. 17–40. URL: <https://guilbsboroughschoolmedia.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/the-dynamics-of-the-cultivation-process.pdf>
28. Gill R. *Gender and the Media*. [Текст] / R. Gill. – Cambridge: Polity Press, 2007. – 304 p.
29. Halberstam J. *Female Masculinity*. [Текст] / J. Halberstam. – Durham : Duke University Press, 1998. – 329 p. URL: https://transreads.org/wp-content/uploads/2019/06/2019-06-08_5cfba24a7c20f_judith-halberstam-female-masculinity-2.pdf
30. Halberstam, J. *The Queer Art of Failure*. [Текст] / J. Halberstam. – Durham : Duke University Press, 2011. – 224 p. URL: https://www.academia.edu/11710500/The_Queer_Art_of_Failure_by_Judith_Jack_Halberstam
31. Katz J. *The Macho Paradox: Why Some Men Hurt Women and How All Men Can Help*. [Текст] / J. Katz. – Naperville: Sourcebooks, 2006. – 296 p. URL: <https://xyonline.net/sites/xyonline.net/files/2019-09/Katz%2C%20The%20Macho%20Paradox%20-%20Why%20Some%20Men%20Hurt%20Women%20and%20How%20All%20Men%20Can%20Help%20%282006%29.pdf>
32. Katz E., Blumler J. G., Gurevitch M. Utilization of mass communication by the individual [Текст] / E. Katz, J. G. Blumler, M. Gurevitch // *The Public Opinion Quarterly*. – 1973. – Vol. 37, No. 4. – P. 509–523 doi.org/10.1086/268109
33. Kimmel M. S. *Manhood in America: A Cultural History*. [Текст] / M. S. Kimmel. – New York: Free Press, 1996. – 544 p.

34. Kipnis L., *Against Love: A Polemic*. [Текст] / L. Kipnis. – New York: Pantheon Books, 2003. – 272 p. URL: https://bpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.middlebury.edu/dist/2/3378/files/2015/01/Laura_Kipnis_Against_Love_A_Polemic_2003.pdf
35. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema [Текст] / L. Mulvey // Screen. – 1975. – Vol. 16, No. 3. – P. 802-816 URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>
36. Nussbaum M. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. [Текст] / M. Nussbaum. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 402 - 406 p. URL: https://www.academia.edu/84562504/Martha_C_Nussbaum_UPHEAVALS_OF_THOUGHT_THE_INTELLIGENCE_OF_THE_EMOTIONS
37. Neumeyer D. (ed.) *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. [Текст] / D. Neumeyer. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 600 p. URL: <https://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2020/03/NeumeyerDavid2014-TheOxfordHandbookOfFilmMusicStudies.pdf>
38. Кісь О. Українські жінки в горнилі модернізації: гендерні норми та культурні практики [Текст] / О. Кісь. – Київ : Критика, 2017. – 304 с.
39. Ваховська Н. Ідеологія у творі / ідеологія твору: точки перетину і трансформації: [Електронний ресурс] / Н. Ваховська. – Київ, 2008.– URL: <https://archive.prostory.net.ua/ua/articles/135-2008-10-28-15-47-23>
40. Kimmel M. *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men* [Текст] / M. Kimmel. – New York : Harper, 2008. – 332 p.
41. Kellner D. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* [Текст] / D. Kellner. – London : Routledge, 1995. – 357 p.
URL: https://www.academia.edu/2194220/Media_culture_Cultural_studies_identity_and_politics_between_the_modern_and_the_postmodern

42. French Girl [Електронний ресурс] / реж. J. A. Woods, N. Wright. – Канада: Wango Films, 2024.
43. The Map of Tiny Perfect Things [Електронний ресурс] / реж. I. S. Carr. – США: FilmNation Entertainment, 2021.
44. Your Place or Mine [Електронний ресурс] / реж. Aline Brosh McKenna. – США: Netflix, 2023.
45. Ticket to Paradise [Електронний ресурс] / реж. O. Parker. – США, Велика Британія: Working Title Films, 2022.
46. Palm Springs [Електронний ресурс] / реж. M. Barbakow. – США: Limelight, 2020.

ДОДАТКИ

Аспекти	«Французькі дівчата»	«Карта крихітних ідеальних речей»	«Твоє місце чи моє»	«Квиток до раю»	«Палм-Спрінгс»
Тип маскуліності	Сучасна, мистецька, самоіронічна, творчо експресивна	Рефлексивна, чутлива, інтелектуально допитлива	Невимушена та надійна, поєднання традиційних та сучасних рис	Зріла, захищаюча, емоційно пригнічена	Спочатку цинічна, перетворюється на емоційно усвідомлену
Емоційна вразливість	Висока – головний герой розповідає про невпевненість, розбите серце.	Висока – головний герой стикається з почуттям застою, страхом втрати.	Помірна – емоційна відкритість головного героя поступово зростає.	Низька або помірна – головний герой рідко висловлює глибокі емоції.	Висока – відіграє центральну роль, головний герой осмислює сенс та кохання.
Емоційна праця	Спільна між персонажами; головний герой вчиться емпатії	Головний герой виконує емоційну роботу, щоб зрозуміти горе головної героїні	Спочатку низька, зростає, коли герой підтримує головну героїню	Жіночі персонажі виконують більше емоційної роботи	Спільна, емоційна робота стає взаємною до кінця
Романтична поведінка	Спонтанний, неординарний,	Вдумливий, спостережливий, зосереджений	Підтримуючий, піклується на відстані	Захищаючий, турботливий, використовує	Спочатку саркастичний, пізніше щирий та

	емоційно чесний	й на дрібницях		ує гумор як захист	емоційно залучений
Традиційна чи сучасна маскулінніст ь	Сучасна – вразливий, емоційно висловлени й герой	Сучасна – шанобливий, інтроспектив ний, недомінантн ий герой	Змішана – традиційний у тому, що він схильний до забезпечення потреб, але емоційно зростає	Традиційна – акцент на контролі, гідності, батьківській маскуліннос ті	Сучасна – починається нігілістично, закінчується емоційно трансформов аним способом
Динаміка стосунків	Взаємний ріст і зцілення, акцент на рівності	Філософське партнерство, взаємне відкриття	Дуга від дружби до кохання, емоційна взаємозалеж ність	Конфлікт, що перетворює ться на співпрацю	Спільна подорож через екзистенційн е повторення, партнери у зціленні
Розвиток персонажа	Сильний – головний герой зростає завдяки зв'язку та вразливості	Сильний – головний герой зростає, приймаючи зміни та емоційний ризик	Помірний – зростання через любов та виховання дітей	Помірний – від опору до прийняття	Сильний – головний герой вчиться знову приймати любов та життя
Ключові теми	Зцілення через зв'язок, творча ідентичніст ь, самоприйн яття	Час, доля, емоційне зцілення, горе	Вибір часу, пріоритети, жертва в любві	Прощення, сім'я, відроджене кохання	Екзистенційн ий страх, повторення, емоційне пробудження
Використані кінематогра	Теплі тони, інтимні	Оповідь у часовій петлі,	Розповідь на розділеному	Кінематогра фія з	Структура часової петлі,

фічні прийоми	великі плани, цікава музика	візуальні мотиви (годинники, повторювані обстановки)	екрані, подвійна перспектива	екзотичним и локаціями, класичні романтичні тропи	сюрреалістич ний гумор, символічні образи
------------------	--------------------------------------	--	------------------------------------	--	--

АНОТАЦІЯ

Дипломна робота на тему «Репрезентація чоловічих образів у сучасному кінематографі на прикладі романтичного кіно Голівуду» досліджує, як популярні медіа, зокрема голлівудські романтичні фільми, формують та переосмислюють культурне поняття маскулінності. Основна увага в цій роботі приділяється чоловічим персонажам та тому, що вони розповідають нам не лише про те, що означає бути чоловіком сьогодні, але й про те, що означає бути чоловіком, який кохає.

Об'єктом дослідження є репрезентація чоловічих образів у голлівудському романтичному кіно. Предметом дослідження є наративні, візуальні та тематичні техніки за допомогою яких вибудовується образ маскулінності. Метою дослідження є аналіз типових образів чоловіків у романтичному кінематографі та з'ясувати, як змінюється тип маскулінності, який зображується глядачам, у контексті сучасних дискусій про гендер.

Теоретична основа базується на концепціях Вільямса, Дайера та Кіммела. У роботі використовуються методи якісного контент-аналізу та порівняльного аналізу персонажів. У практичній частині ми дослідили п'ять сучасних романтичних фільмів з Голлівуду. Це дозволило нам виявити стабільні закономірності у зображенні чоловічих образів. Ми також визначили, що романтичне кіно відтворює як традиційні чоловічі ролі, так і нові, більш вразливі та емоційно відкриті моделі, які пропонували згадані раніше фільми. Результати дослідження мають потенційну корисність як для наукових досліджень гендерної репрезентації в медіа, так і для створення соціальних і піар-кампаній, спрямованих на посилення різноманітності чоловічої ідентичності.

Ключові слова: чоловічі образи, маскулінність, гендерна репрезентація, романтичне кіно, Голлівуд.

ABSTRACT

The thesis on the topic “Representation of male images in modern cinema using the example of Hollywood romantic cinema” explores how popular media, in particular Hollywood romantic films, shape and rethink the cultural concept of masculinity. The main attention in this work is paid to male characters and what they tell us not only about what it means to be a man today, but also about what it means to be a man who loves.

The object of the study is the representation of male images in Hollywood romantic cinema. The subject of the study is the narrative, visual and thematic techniques through which the image of masculinity is built. The aim of the study is to analyze typical images of men in romantic cinema and to find out how the type of masculinity that is portrayed to viewers is changing in the context of modern discussions about gender.

The theoretical framework is based on the concepts of Williams, Dyer and Kimmel. The work uses methods of qualitative content analysis and comparative character analysis. In the practical part, we examined five contemporary romantic Hollywood films. This allowed us to identify stable patterns in the depiction of male images. We also determined that romantic cinema reproduces both traditional male roles and new, more vulnerable and emotionally open models that the previously mentioned films offered. The results of the study have potential utility both for scientific research on gender representation in the media and for the creation of social and PR campaigns aimed at strengthening the diversity of male identity.

Keywords: male images, masculinity, gender representation, romantic cinema, Hollywood.