

перше десятиліття Незалежності, Вертеп зазнає різноманітних трансформацій як на рівні сценарію, так і в інтерпретації його дійових осіб. Якщо коротко узагальнити зміни, що відбувалися в його меті та структурі, можна виділити такі ключові дати:

- 2004 р.: Помаранчева революція — Політичний вертеп;
- 2009 р.: Різдвяний газовий вертеп;
- 2013–2014 рр.: Революція гідності і початок українсько-російської війни — Вертеп Єдності, фестиваль вертепів на Сході країни;
- 2021–2022 рр.: передочікування загострення бойових дій та повномасштабне вторгнення: Різдвяна драма перенесена в реалії воєнного часу. Ірод як Путін;
- 2023–2024 рр.: зовнішня політика, реалії сьогодення та відголоски трагедії через твори мистецтва.

Якщо в попередні роки вертеп здебільшого ніс ритуальну складову, відображаючи суспільно-політичні події країни, то у 2023–2024 рр. він не лише показує Путіна в ролі Ірода, а акцентує на тому, що ситуація в Ізраїлі відтягує увагу від боротьби в Україні. При зменшенні підтримки, як військової, так і біженцям, що перебувають за кордоном, загроза нависає над Європою. Саме така тема лунає у вертепних постановках 2024 р. Також звертається увага на перебуванні в укритті та на проблеми з укриттям, наприклад, «Вертеп. Казки тихих ночі» м. Київ.

Проведені вертепні фестивалі за кордоном (Німеччина, Польща, Італія, Словачія) порушують теми військових злочинів у Бучі, Ізюмі, Маріуполі. Наприклад, фестиваль «100 вертепів у Ватикані», який проходить щороку, представляє скульптуру Пресвятої Родини як символ біженців (Лучано Капріотті).

Також потрібно звернути увагу на те, що постановки вертепу в державних театрах набуває нового звучання, зокрема, «Вертеп. Війна. Вірші» у постановці О. Дмитрієвої (Харківський державний театр ляльок), де у виставі звучать вірші С. Жадана.

Вертепні постановки після повномасштабного вторгнення виконують функцію вже не ритуального дійства, а узагальнюючого образу проблем, з якими стикаються українці щодня, та відображення проблем зовнішньої і внутрішньої політики. Вертепне дійство стало інструментом для нагадування про трагедію в Україні.

О. Вербін

РОСІЙСЬКИЙ ДУБЛЯЖ ЯК ІНСТРУМЕНТ АНТИУКРАЇНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ

О. Verbin

RUSSIAN DUBBING AS A TOOL OF ANTI-UKRAINIAN PROPAGANDA

У світі, де мова стає не лише засобом спілкування, але й потужним інструментом впливу, дубляж закордонної аудіовізуальної продукції важливий як ніколи. Велика роль успіху кіно на міжнародній арені залежить від якісної роботи перекладачів та акторів дубляжу, які змогли адаптувати яскраві іншомовні діалоги, влучні жарти та сенс, закладений режисерами оригінального продукту. Коли мова йде про російський дубляж, то він перетворюється на маніпулятивний інструмент у політичних цілях. Ця техніка перекладу кінофільмів, серіалів та анімації може бути використана для формування певних уявлень, зміни переконань, маніпуляції масовою свідомістю, приховування інформації та поширення антиукраїнської пропаганди.

Змінюючи діалоги, відтворюючи некоректний переклад, режисери дубляжу можуть змінювати сутність та контекст фільмів, щоб вони відповідали політичним

інтересам російського уряду. Це може впливати на сприйняття фільму й створювати спотворене уявлення про події. Відтак, дослідження та обговорення цієї проблеми є критично важливими для розуміння й збереження медіасвободи і об'єктивності в сучасному світі. Російський дубляж закордонних фільмів стає особливо небезпечним, коли йдеться про репрезентацію України та українців.

У період, коли Україна була під впливом СРСР, український дубляж англійських фільмів майже не відбувався через відсутність власної системи кінопрокату, але після здобуття незалежності, ситуація також не змінювалась на краще, оскільки Україну ще вважали частиною російського ринку. Тільки у 2006 р. на українських теренах виходить перший дубльований анімаційний фільм «Тачки». Розвиток українського дубляжу був тепло сприйнятий українським суспільством, лише 11% опитаних громадян виступили проти, зокрема і проросійсько налаштовані українські політики, які аргументували це зниженням відвідування кінотеатрів. Справжньою перепорою в сприйнятті українського дубляжу є те, що середньостатистичний український глядач ходить у кіно один раз на 2,5 року, де може почути професійне українське озвучування, 62% людей віддають перевагу перегляду фільмів вдома, в Інтернеті, де переважна більшість онлайн-кінотеатрів — це піратські сайти із домінуванням великої кількості російських варіантів перекладу. Це є проблемою не тільки через питання піратства, але й споживання російських наративів українським населенням.

Антиукраїнську пропаганду та висміювання персонажів українського походження можна побачити у третій частині стрічки фантастичного фільму «Трансформери: Темний бік місяця» (2011 р.). Персонаж, що за сюжетом фільму представляє головного юриста Міністерства енергетики України, в російському дубляжі говорить суржиком, з яскраво вираженим «теканням», використовуючи українські слова поміж російських: «На одном из наших замороженных объектов была сделана находка, которая может быть инопланетного происхождения. Название этого объекта — Чернобыль». В оригінальній аудіодоріжці мова персонажу — англійська, що одразу викликає непорозуміння через сенс, який хотіли продемонструвати режисери російського дубляжу. Поеднання двох мов, без дотримання якоїсь літературної норми, вживається, здебільшого, в побутовому мовленні, проте демонстрація уповноважених українських осіб, які використовують такий спосіб спілкування, виглядає ніяк інакше, аніж глузування над українською мовою, зокрема і над тогочасною правлячою верхівкою України.

Використання російським дубляжем суржику — це також елемент просування ідеї про українську мову як «мову села». Прикладом такої взаємодії є американський мультфільм «Монстри на канікулах» (2012 р.), де персонаж на ім'я Тітка Юніс постає як енергійна та екстравагантна жінка, що дуже піклується про майбутнє своєї племінниці. Сам персонаж був списаний з героїні американського ситкому «The Nanny», який адаптований у багатьох країнах, зокрема і у Росії, під назвою «Моя прекрасна няня». В усіх варіантах франшизи, головною героїня — це чарівна дівчина єврейського походження, що знаходить роботу нянею в родині з вищого світу, і лише в російськомовному варіанті — це провінціалка з України, яка приїжджає до Москви в пошуках кращого життя. У серіалі висміяно український акцент героїні, і саме цей елемент перейняли творці російського дубляжу при роботі над персонажем Тітки Юніс з мультфільму «Монстри на канікулах»:

Оригінал	Переклад	Український дубляж	Російський дубляж
- Excuse me. Drac! Are you completely out of mind? You let your own daughter go with those horrible people you always told us about? That's why you have built this place. They hate us. They're vicious. And they're very loud!	- Вибач. Драк! Ти зовсім збожеволів? Відпускаєш власну доньку до тих жажливих людей, про яких ти завжди нам казав? Ось чому ти побудував це місце. Вони нас ненавидять. Вони злісні. І вони дуже гучні!	- Дозвольте. Драк! Ти що, геть ошизів? Відпускаєш доньку до цих жажливих людей, про яких сам розповідав? Через яких будував цей готель? Вони злісні. Вони жорстокі. І дуже галасливі!	- А ну разошлись усі. Драк! Ти шо з глузду з'їхав? Кровиночку рідну пускаєш до лютих тварюк. Нашо набудував таку хорому? Щоб духу людського тут не було. Вони поганы. Вони злобны. І воп'ять як скажені.
- Auntie Eunice, maybe they've changed.	- Тітонько Юніс, можливо, вони змінились.	- Тітко Юніс, можливо, вони змінилися.	- Теть Нюсь, я ни слова не поняла! Можешь тоже самое, но на нашем объяснить?

В оригінальному творі та українському дубляжі, окрім відсутності специфічної говірки, відповідь племінниці ніяк не пов'язана з її незрозумінням української мови. Таким чином, російський дубляж продовжує висміювання українськомовного населення, закликаючи говорити мовою, яка «зрозуміла кожному», при тому змінюючи акценти сцени — від бажання героїні лагідно переконати свою тітку до висміювання її.

Зміна сенсу також зафіксована в російському дубляжі комедійної стрічки «Шпигун, який мене кинув» (2018 р.), що викликав обурення українських глядачів через антиукраїнське висловлювання. В оригінальній версії сцени героїня зазначає: «Good. Cause this isn't like, a fake spy friendship that the Russians put together / Добре. Бо це не фейкова шпигунська дружба як у тих росіян». Проте російський дубляж замість цього пропонує: «Хорошо. Значит у нас не такая фальшивая дружба как у украинцев». Замість достовірного перекладу або замовчання цієї фрази російський дубляж переводить фокус уваги на українців, що є необґрунтованим з точки зору логіки сценарію. Епізод висміює кінематографічний штамп про російських шпигунів, які часто змінюють свою відданість. Заміна «росіян» на «українців» у сцені створює враження, що взаємини саме з українцями, не шпигунами, характеризуються обманом та нечесністю. Діалог вбачається як спроба привернути увагу аудиторії до певної політичної думки, замість об'єктивного відображення сюжету. Російський дубляж вкотре підштовхує до міжетнічних конфліктів та формує негативне ставлення до української національної групи.

Отже, інформаційний простір відіграє важливу роль у формуванні громадської свідомості, а російський дубляж, що транслює антиукраїнські позиції, має потенційно негативний вплив на глядачів, сприяючи формуванню стереотипів. Проаналізувавши репрезентативну вибірку аудіовізуальних творів із використанням російського дубляжу, можна стверджувати, що російська пропаганда використовує дубляж як один із засобів для поширення антиукраїнських настроїв. Українських персонажів зображають неосвіченими, карикатурними та незрозумілими для людей, які говорять російською мовою. Усе українське та україномовне набуває негативного

або комічного зображення, що не співвідноситься із реаліями переозвученого твору. Важливою складовою в отриманні об'єктивної картини подій є повна відмова від споживання подібного контенту, що дозволить отримати більш правдиве уявлення та уникнути впливу маніпуляції на свідомість.

Гао Сяотянь

ТРАНСФОРМАЦІЯ СИСТЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОГО КИТАЮ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

Gao Xiaotian

TRANSFORMATION OF THE FINE ART SYSTEM OF MODERN CHINA AS A SCIENTIFIC PROBLEM

Сьогодні в китайському мистецтвознавчому дискурсі склалась ситуація, коли, окрім описових, але фундаментальних робіт з історії образотворчого мистецтва нашої країни, почали з'являтися теоретичні розвідки, у яких китайські вчені намагаються осмислити ті тенденції, які впливають на трансформацію всієї національної системи образотворчого мистецтва. Утім, ці розвідки є ще доволі локальними. На нашу думку, настав час, коли треба звернутись не лише до історико-формальної методології, яка описує появу новітніх візуальних практик у китайському образотворчому мистецтві сьогодні, а й подивитись на ці явища з позицій морфологічного підходу, який дозволяє виявити причини, перебіг та наслідки тих трансформацій, що відбуваються в системі образотворчого мистецтва Китаю на сучасному етапі.

Відомо, що, як і система західного (європейського) образотворчого мистецтва, образотворче мистецтво Китаю складалось тисячоліттями. Певна герметичність існування стародавнього Китаю вплинула на те, що окремі частини могутньої країни, виявляючи ідентичність народностей, які складались, сформували унікальні, синтетичні художні форми, а потім і жанроформи, які поєднували техніку ієрогліфічного письма, графічні техніки та елементи (у зародку) живописних технік. Ця морфологічна система кардинально відрізнялась від західної, а морфеми, які формувались, явили світові традиційну для Китаю образотворчу морфологію — систему гохуа, набору традиційних жанроформ та субжанрів, а також традиційну скульптуру (монументальну й мініатюрну пластику). Синкретичність цієї системи була щільнішою, ніж у західній морфології, адже китайські митці у своїх художніх формах дуже часто поєднували елементи різних субжанрів.

У добу середньовіччя в Китаї в гохуа вже панував канон, тому цю систему можна вважати канонічною. Лише з XVII ст. канонічна система образотворчого мистецтва Китаю зазнала «революційного» впливу західного олійного живопису, але навіть він не зруйнував канонічну морфологію гохуа.

Безумовно, будь-які зміни в політичній та соціокультурній структурі Китаю впливали на трансформацію системи: на появу нових мотивів творчості, сюжетів, жанроформ з новими ознаками й новими технічними прийомами, але в цілому гохуа існувала у встановлених правилах та жанрових обмеженнях, які дозволяли підтримувати єдність і стабільність усієї системи. Лише кінець XIX — початок XX ст. став етапом динамічніших зрушень у морфології образотворчої системи Китаю: з'явились і почали стрімко накопичуватись художні форми з неканонічними елементами, розпочався процес відходу від канонів.