

визначає, що одна сторінка сценарію відповідає приблизно одній хвилині екранного часу. Конфліктність акцентує на тому, що розвиток сюжету має будуватися на протистояннях і складних виборах героїв. Ритм та темп забезпечують драматичну динаміку завдяки чергуванню напружених і спокійних сцен. Нарешті, мотивування персонажа означає, що кожна його дія має бути логічним продовженням характеру й внутрішніх прагнень.

В останні роки українське кіно активно розвиває власну сценарну школу. Такі автори, як Наталка Ворожбит, Роман Бондарчук, Ірина Цілик, поєднують соціальну аналітичність із поетичною кіномовою. Їхні сценарії, на відміну від класичних голлівудських моделей, зосереджені на внутрішніх переживаннях і реаліях сучасної України.

Паралельно з цим у світовій практиці посилюється тенденція гібридних сценаріїв, де документальна та художня драматургія взаємодіють (як у фільмах Кена Лоуча чи братів Дарденн). Такий підхід відкриває нові можливості для українських сценаристів, які прагнуть поєднати правдивість і художність.

Отже, написання сценарію — це складний багатоступеневий процес, який поєднує мистецтво, ремесло і технічну дисципліну. Успіх сценарію визначається не лише оригінальністю ідеї, а й умінням створити живих персонажів, побудувати динамічну структуру й перетворити слова у візуальні образи. Методологія Майкла Гейга залишається універсальною моделлю сучасної сценаристики, проте український контекст надає цій моделі нових змістів — національної ідентичності, соціальної правди та духовної глибини.

Д. Коновалов, М. Чайка

**ЕМОЦІЙНА ПРАВДА МОНТАЖУ ЗА ТЕОРІЮ ВОЛТЕРА МЕРЧА:
НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «КЛОНДАЙК»**

D. Kononov, M. Chaika

**THE EMOTIONAL TRUTH OF EDITING ACCORDING
TO WALTER MURCH'S THEORY:
A CASE STUDY OF THE FILM "KLONDIKE"**

Кіно про війну завжди стоїть на межі між конструюванням емоційної правди й емоційним шантажем. Звернутись до теми війни — означає взяти на себе відповідальність за те, як саме глядач буде існувати в кінематографічній конструкції трагедії та жаху. У сучасній аудіовізуальній культурі, насиченій медіаобразами руйнування, війна стає не лише геополітичною подією, а й візуальним явищем. Проблема етичного представлення травми та насильства є одним із центральних викликів сучасної екранної культури.

У цьому контексті ми пропонуємо звернутись до теорії видатного режисера і теоретика монтажу Волтера Мерча. У роботі «In the Blink of an Eye» (1992) автор пропонує розглянути монтаж як моральну систему координат, де головним критерієм є емоційна правда кадру. Для нього монтаж — це, перш за все, не безперервність, а правда — не фактична, а емоційна. Він стверджує, що суть хорошого монтажу полягає не в технічній досконалості, а в тому, наскільки чесно він передає емоційний стан сцени. Глядач може свідомо не помічати розриву в безперервності, але він завжди відчуватиме розрив в емоційній логіці.

Конкретизуємо його «Rule of Six», або «Правило шести», описані в згаданій книзі. Це шість принципів, за якими, на думку Мерча, визначається якість кожного монтажного переходу. Він пише, що ідеальний кадр має задовольняти всі шість критеріїв водночас, але якщо це неможливо — слід жертвувати від менш важливого до найважливішого.

Ось ці шість критеріїв:

1. Емоція (51%) — головне правило. Кадр має бути вірним емоційному стану моменту; якщо глядач відчуває саме те, що очікував режисер, — монтаж виконав своє завдання.
2. Історія (23%) — кожна склейка має просувати сюжет далі.
3. Ритм (10%) — момент переходу має відбуватися природньо.
4. Погляд (7%) — монтаж має враховувати, куди спрямований фокус глядача на екрані.
5. Площинність (5%) — повага до «граматики» двовимірного простору екрану як графічного зображення.
6. Тривимірність (4%) — збереження просторової логіки.

Формулюючи своє «правило шести», Волтер Мерч у першу чергу пропонує моральну систему координат, де головним є не видовищність, а емоційна правда.

Фільм «Клондайк» режисерки Марина Ер Горбач, 2022 — це приклад, де образ війни конструюється не через вибухи й героїчні вчинки, а через повільний ритм руйнування особистого світу. У воєнному кіно емоція часто стає інструментом маніпуляції — глядача змушують співчувати, шокуватися або ненавидіти часто за допомогою динамічного монтажу або використання «сльозних» кліше. У «Клондайку» монтаж використовується не як маніпулятивний засіб впливу, а як етичний спосіб передати людське відчуття війни, людський погляд, який шукає не видовищності, а емоційної правди досвіду.

Монтажні склейки у фільмі створюють можливість відчути емоційний стан героїні. Кожна склейка створює емоцію, яка, у свою чергу, працює на головний образ війни як руйнації особистого світу. Це відповідає першому принципу Мерча: склейка має бути підпорядкована емоції, а не емоція склейці. Використання цього правила створює простір поваги як до героїв, так і до самої трагедії. За другим принципом Мерча, монтаж має рухати історію, тобто кожна монтажна склейка додає новий вимір, що в певному сенсі протирічить кліше нав'язливих повторів. Для цього має бути режисерське рішення. У «Клондайку» сюжет рухається не подієво, а через трансформацію простору: дім героїв поступово перетворюється на символ руйнації.

Кожен монтажний перехід — не просто зміна крупності, а «повільний монтаж історії», де війна просочується в сприйняття через пил, тріщини в стіні і власне через «вікно у війну», за сюжетом фільм починається з вибуху, який обрушує стіну дому головних героїв. Мерч стверджує, що існує «ритмічна істина» кадру. Ритм у «Клондайку» — це різні стани тиші.

Таким чином, монтажний ритм не прискорює драму, а навпаки, уповільнює час, залишаючи глядача в незручній тривалості споглядання. Така темпоральна стратегія використовує тишу — не як відсутність звуку, а як форму морального опору головних героїв хаосу війни. Це монтажне рішення протистойть темпу потоку цифрових

зображень і знову вводить повільність як акт критичного бачення — естетичний та етичний жест у сучасному надмірно стимульованому медіасередовищі.

Також Волтер Мерч підкреслює важливість розуміння, куди саме буде направлена увага, в буквальному сенсі, погляд глядача. У «Клондайку» камера часто фіксує простір через отвори — вікна, двері, проломи. Така візуальна конструкція створює ефект дистанції, де глядач не споживає трагедію, а спостерігає за нею, ніби перебуваючи всередині безпорадного свідчення. Погляд глядача стає тут актом емпатії, а не домінування.

Монтаж стає актом етичного стримування — не «дивись, який жах», а «будь поруч». Це також стосується уважного відношення режисера до логіки простору, щоб не руйнувати довіру глядача. У «Клондайку» композиції кадрів — геометрично вивірені, статичні і навіть коли дім розвалюється, структура кадру залишається врівноваженою. У цьому контексті завдання монтажу не підкреслити хаос, позаяк хаос уже існує в кінематографічній реальності кадрів, а скоріше побудувати певну архітектуру спокою серед руїн — як спосіб зберегти людську гідність.

Таким чином, ми доходимо висновку, що, використовуючи правила Волтера Мерча у воєнному кінематографі, монтаж може перетворитись на емоційно-інтелектуальний акт, що формує емоційну правду переживання, своєрідний етичний фільтр, який дозволяє уникнути маніпуляцій і фальшивої патетики, і найголовніше — дозволяє не зрадити історії власних персонажів. У ширших рамках сучасної аудіовізуальної культури цей підхід можна розглядати як відповідь на кризу емпатії в епоху медіа — пропонуючи людиноцентричний погляд та нову етику кінематографічної комунікації.

O. Kosachova

COMEDY WESTERN: FILM AESTHETICS AND DRAMATURGY OF THE GENRE

O. Косачова

КОМЕДІЙНИЙ ВЕСТЕРН: КІНОЕСТЕТИКА ТА ДРАМАТУРГІЯ ЖАНРУ

The Western as a film genre emerged in the early XX century, becoming one of the most characteristic forms of American cinema. Over the decades, however, the genre underwent transformations, reflecting social change, evolving audience expectations, and the development of the cinematic language itself. One such transformation is the comedy Western — a genre hybrid that combines the traditional traits of the classical Western with the dramaturgy of comedy.

This research aims to analyze the film-aesthetics and dramaturgical features of the comedy Western as a genre modification, with reference to three representative cases: *Back to the Future Part III* (dir. Robert Zemeckis, 1990), *Maverick* (dir. Richard Donner, 1994) and *Bandidas* (dir. Joachim Rønning and Espen Sandberg, 2006).

As a sub-genre, the comedy Western emerged at the intersection of two traditions: the heroic-romantic epic of the Wild West and comedy conventions. The traditional Western typically depicts the struggle of good and evil, conflicts between civilization and wilderness, often in highly personified terms — sheriffs, cowboys, outlaws, Native peoples. The comedy Western preserves these typical elements, yet shifts their functionality: the main hero may become a trickster and the “Wild West” becomes a space free of deep psychological drama or thriller patterns. Key features of the comedy Western include: cross-genre hybridization