



УДК 7.067

**METHODS, PRINCIPLES AND MECHANISMS OF CREATING  
A CINEMA MYTH****СПОСОБИ, ПРИНЦИПИ ТА МЕХАНІЗМИ СТВОРЕННЯ КІНОМІФУ****Romanchuk L. A. / Романчук Л. А.,***к. філол. н.*

ORCID: 0000-0001-5759-0126

*Дніпровський національний університет ім. Олеси Гончара, пр. Гагаріна, 72, 49000***Dyabina V.M. / Дябіна В. М.,***здобувач***Shchyotov D.M. / Щитов Д. М.,***к. е. н.*

ORCID: 0000-0003-4306-8016

*Dnipro Faculty of Management and Business of Kyiv University of Culture**Дніпровський факультет менеджменту та бізнесу Київського університету культури,**вул. Михайла Грушевського, 9, 49000*

**Анотація.** Дано визначення концепту кіноміфу та суміжних з ним понять, складено його класифікації за різними групами (тематикою, жанру, ідейною та національною приналежністю, сюжетикою, будовою тощо). Наведено та проаналізовано основні кіноміфи ХХ та ХХІ століть. Встановлено загальні тенденції та способи їх створення. Досліджено механізм формування кіноміфів у різних ідеологічних системах (ринковому та авторитарному), а також роль засобів масової комунікації у процесі міфологізації кіно.

**Ключові слова:** кіноміфи, кіноіндустрія, кінозірки, фабрика мрій, засоби масової комунікації, міфологізація кіно.

**Вступ**

Актуальність дослідження полягає в тому, що, хоча явище кіноміфологізації привертало увагу багатьох дослідників, у сукупності його поетапних складових це питання досліджено дуже слабо.

Феномен високої міфогенності кінематографа – від масових комерційних стрічок до шедеврів кіномистецтва – ґрунтується на трьох китах: 1) герої постають деміургами якогось умовного світу, нав'язуваного аудиторії як модель світу реального; 2) циклізація різних фільмів за участю якогось одного актора змушує сприймати їх як варіанти єдиної ролі, інваріантної моделі характеру. Коли ж фільми циклізуються не тільки актором, а й спільним героєм, виникають кіноепоси, подібно до створеного Чарлі Чапліном про вічного мандрівника-бродягу, який, проте, завжди домагається свого, на противагу голлівудському міфу про «людину успіху»; 3) міфологічності кінофільмам додають і легенди, що роздмухуються навколо них ЗМІ. Жоден фільм, не згаданий у серіях рецензій у кіножурналах та газетах, не може претендувати на роль кіноміфу.

**Основний текст****1. Огляд джерел**

Проблемами створення та умов існування кіноміфу тією чи іншою мірою цікавилися мистецтвознавці, філософи, письменники, політологи, філологи, кінокритики. З них можна виділити: Я. Маркулан, К. Разлогова, Ю. Лотмана, С. Кара-Мурзу, Л. Маматову, Е. Лімонова, Т. Толстую, Л. Малькова, С. Маккарті,



Ж. Бодрійяра, М. Соколова, Н. Іванову, Н. Агафонову, Л. Романчук, Д. Караваєва, Г. Гуревича, М. Ямпольського тощо. Щоправда, дослідники розглядали окремі аспекти зазначеної проблеми, не охоплюючи весь механізм загалом. Так, Я. Маркулан, С. Кара-Мурза, Д. Караваєв наводять детальний аналіз низки фільмів, що стали кіноміфами. Н. Агафонова додає до конкретного аналізу фільмів загальну теорію аналізу. Ж. Бодрійяр, Л. Романчук, М. Ямпольський, К. Разлогов, Г. Гуревич, Д. Караваєв роблять спробу систематизувати картини, присвячені окремим темам (Страшному суду, дияволу, прибульцям, фантастичній тематиці тощо). Л. Маматова розглядає та аналізує радянські кіноміфи 1930-х років. С. Маккарті досліджує 60 культових фільмів світового кінематографу. В. Дябіна у своїй магістерській дисертації робить спробу поєднати ці підходи. А Ю. Лотман, Е. Лимонов, Т. Толстая присвячують роботи загальним питанням розвитку та проблематики кінематографу у контексті створення кіноміфів.

Так, Ю. Лотман пише: «Масова продукція комерційного кіно будується навколо чергового міфу про чергову «зірку». Поетика такого масового сприйняття, з певних точок зору, нагадує фольклорну: вона вимагає повторення вже відомого і сприймає нове, що йде врозріз з очікуванням, як викликаюче подразнення зло. Сучасний художній кінематограф використовує міфологізацію кіноакторів у свідомості глядачів, але не стає її рабом. По-перше, подібний семіотичний ореол того чи іншого актора – фактор цілком об’єктивний і разом із зовнішністю та характером гри враховується режисером при відборі кандидатів на ту чи іншу роль. По-друге, подібні міфологізовані образи можуть стикатися між собою в межах одного фільму, вступаючи в несподівані поєднання» [12, гол. 12].

Едуард Лимонов нарікає, що сучасне кіно від документального зображення реальності та світу реальних людей на часі його зародження пішло до сфери мрій, мелодрами та фантастики [11, с.187].

С. Кара-Мурза, визначаючи мету і механізм створення теле-і кіноміфу в ринкових умовах, наводить практичне застосування цього механізму на прикладі стрічок «Місто Зеро» Карена Шахназарова 1988 року – символічного фільму-викриття, що пізніше отримав оцінку фільму-попередження, зробленого у жанрі «масонського мистецтва» [7, с.589-594], і «Ворошиловський стрілець» С. Говорухіна 1998 р. – типового кіноміфу про кримінальне суспільство та народного месника.

В есе «Кіна не буде» Тетяна Толстая пояснює процес прискореної міфологізації кіно в наш час і пильної уваги обивателів до особистого життя акторів бажанням долучитися до Мрії, створити хоч на коротку мить свій міф:

«Кольорові журнали уважно стежать за життям акторів: тут, безумовно, маса хвилювань, маса непередбачуваного. Такий буянив у ресторані, побив метрдотеля, нюхав і коловся, лікувався від пияцтва і, отже, нескоро зіграє ясноокого і довірливого власника невеликого, але такого зрозумілого словникового запасу. Така наїлася піци і її рознесло, їй загрожує втрата контракту. Ой, ні, вона знову схудла. Ой, ні, знову її роздмухує. Ми вагаємося між заздністю та зловтіхою, а це надає динамізму нашому сонному житті. Мозок



не спить, і ми постійно чекаємо на новини. Від учасників шоу-бізнесу ми маємо право вимагати якнайбільше «шокуючих скандалів» [23, с.154].

Ці скандали, це підглядання в щілинку створюють магічний ореол навколо фільму, а разом із пікантними подробицями кінозйомок, витрачених коштів, піар-кампаній мостять шлях до зіркового кіноміфу.

## 2. Ключові поняття

**Кіноміф.** Оскільки загальної дефініції немає (кінокритики застосовують поняття «кіноміф», не пояснюючи його суті), ми запропонували таку. Кіноміф – це відображена в кінопродукті картина деяких явищ дійсності (історичних, соціальних, релігійних, есхатологічних і т.ін.), минулих, сьогодення або майбутніх, яка набула масового поширення і згодом замістила у свідомості справжню дійсність реальністю, відбитою у цьому кінопродукті,

Кіноміфи можна розділити на такі типи (класифікація наша):

**Зірковий кіноміф** – фільм, успіх якого тримається на особистостях та кількості зіграних у ньому кінозірок.

**Знімальний кіноміф** – фільм, популярність якого роздувається на підставі пліток та курйозів на зйомках, а також постійному нагадуванні суми витрачених коштів. У свідомості більшості людей останнє є гарантією якості кінострічки (бо на поганий фільм виділяти великі гроші не стануть), а перші два пункти викликають цікавість у глядача.

**Прокатний кіноміф** – фільм, успіх якого зумовлений рекордним прокатним збором («Титанік», «Аватар», «Месники», «Зоряні війни»).

**Проблемний кіноміф** – фільм, успіх якого створюється завдяки гостроті та актуальності порушених у ньому проблем («Місто Зеро», «Сталкер», «Ностальгія», «Соляріс» Андрія Тарковського, «Ефект метелика» Еріка Брісса та Майки Грубера, «Матриця» братів Вачовські та ін.). Часто такі стрічки стають культовими.

**Культовий кіноміф** – фільм, популярність якого заснована на незвичайній, гострій і цікавій фабулі та професійному її втіленні на екрані (такий фільм розкручує акторів, що знялися в ньому. Так «Термінатор» розкрутив Арнольда Шварценегера, «Справа була в Пенькові» – В'ячеслава Тихонова, «Іронія долі» – Андрія Мягкова, «Юність Петра» – Дмитра Золотухіна, серіал «Маргоша» – Марію Берсеневу, кінофраншиза «Чужий» – Еллен Ріплі, «Міцний горішок» – Брюса Уїлліса. Зазвичай такого роду фільми популярні серед шанувальників, які, як зазначає Сорен Маккарті, створюють навколо цих стрічок культове поклоніння, що триває десятиліттями. Це проявляється у регулярних ритуальних переглядах («Брати Блюз», «Шоу жахів Роккі Хоррора»), у створенні субкультури і навіть релігії на фундаменті вигаданого світу («Зоряні війни», «Володар кілець», «Матриця»). Іноді шанувальники зустрічаються на костюмованих вечірках, на яких нерідко беруть участь актори та творці фільму як почесні гості [13], або створюють рольові ігри та квести. Можна сказати, що не кожен кіноміф стає культовим, але кожен культовий фільм – кіноміф.

**Міфічний кіноміф** – фільм, що розкручується за допомогою перелічення загадкових нещасть, що сталися з акторами чи режисерами на зйомках, нагнітання пристрастей навколо його «проклятості».



**Кінобомба** – найбільший шокуючий фільм, який побив усі рейтинги.

**Кінолегенда** – іноді це синонім кіноміфу, іноді, рідше – синонім кінообразу чи кінозірки. Н. Агафонова обмежує це поняття досить вузькими рамками, вважаючи, що «кінолегенда – екранна нарація, заснована на фольклорному переказі, де реальна основа помаранчується надзвичайністю і, відтісняючись на другий план, поступається місцем чудовому» [1, с.75].

**Кінобайка** – легенда, створена навколо того чи іншого актора або фільму (правдива чи вигадана), що привертає додаткову увагу до кінострічки. Героїв найпопулярніших кіноміфів цитують, а вони самі (Штірліц із «17 миттєвостей весни», Чапаєв («Чапаєв»), герої «Міміно», «Сталкера», «Матриці», «Володар кілець») стають персонажами анекдотів (байок).

**Кіноперфоманс** – заснував це явище американський кінорежисер Ендт Уорхол у середині 1960-х років. У фільмі «Простір зовнішній і внутрішній» (1965), за участю Еді Седжвік, він знімає актрису, що сидить перед телевізором, на екрані якого демонструється відеозапис, що відображає її. Подвоївши в такий спосіб свою модель, Уорхол зробив наступний крок – помножив її образ додаванням другого екрана, вперше застосувавши техніку розколотого екрану, коли на нього водночас проєктуються дві кіноплівки. У сучасному сенсі кіноперфоманс – це уявлення чогось у незвичайному ракурсі з метою привернути увагу глядачів, шокувати їх.

**Кіноляпи** – помилки під час зйомок або монтажу фільму, що підвищують ступінь його міфологічності. Як визнають режисери, в більшості випадків помилок важко уникнути, а іноді неправильне відображення реальності, витлумачене глядачами як ляп, допускається навмисно, скажімо, з ідеологічною чи художньою мети. Так, у «Баладі про солдата», дія якої відбувається у 1942 році, герої носять погони, запроваджені у Робочо-селянській червоній армії лише у 1943 році. Режисер Григорій Чухрай стверджував, що зробив це спеціально. Справа в тому, що в Європі, де потенційно могли побачити цю стрічку, вже сформувався образ солдата в погонах, і режисер не хотів псувати його [20, с.254]. Деякі кінематографічні умовності стали настільки звичними, що перейшли у штампи. Наприклад, коли в бойовиках герої ховаються від куль за дверцятами автомобіля або навіть за дерев'яними меблями. Усталені ляпи іноді намагаються спростувати, але вони так міцно увійшли до свідомості, ставши класикою і перейшовши до розряду дрібних кіноміфів, що відступити від них вже неможливо [1], [21]. Джордж Лукас, приміром, так коментував ефектні вибухи у «Зоряних війнах»: «Я переймався тим, що фанати наукової фантастики почнуть казати, що в космосі звуки не поширюються. Але давайте забудемо про науку. І це зрозуміло, адже я хотів зняти космічну фантазію» [26, с.5].

**Кінофраншиза** – низка композиційно самостійних кінофільмів, пов'язаних єдністю задуму та героями (детективні серії: англійський «Пуаро», американські «Інспектор Деррік», «Шерлок Холмс», «Лейтенант Коломбо», німецький «Криміналіст», шведський «Валандер», українські «Пес», «Нюхач»; фільми жаху: «Пила», «Куб», «Кошмар на вулиці В'язів», «П'ятниця-13»; медичні серіали: «Інтерни», «Метод Михайлова», «Пугач», «Скліфосовський», «Червона зона», «Жіночий лікар» тощо) [9].



За іншими ознаками кіноміфи, на наш погляд, можна поділити на такі групи:

- за тематикою – соціальні, історичні, фантастичні, релігійні, кримінальні, воєнні, казкові, детективні, романтичні;
- за жанром – мелодрами, комедії, трагедії, епос, бойовики, трилери, фільми жахів, містика, пригоди, фентезі, фантастика, драми;
- за ідейною та національною приналежністю – радянські, буржуазні, американські, російські, європейські, індійські тощо;
- за будовою – серіали («мільні опери»); блокбастери; кінофраншизи;
- за сюжетикою – про інопланетян, Страшний суд, війну, супергероя (Бетмена, людину-павука, ніндзя), кохання, утопію та антиутопію тощо.

Н. Агафонова дає дещо іншу класифікацію, поділяючи фільми на: кіноепос, кінотрагедію, кінодраму (її різновиди – мелодрама, психологічна драма та лірична драма) та кінокомедію з 6-ма різновидами [1, с.67-68]. Але вона не розглядає власне кіноміфи, звідси – удаване різночитання.

Тематичні кіноміфи, у свою чергу, групуються за кількома категоріями. Так, в категорії фантастичних міфів, що створюють альтернативну реальність, можна виділити такі групи:

1. Зоряні війни. Космічну тематику спрямовано на цю джорджлюківську сагу, як еталон. Решта – більш-менш вдалі інтерпретації цієї теми.

2. Термінатор. Джеймс Камерон своєю стрічкою задав тон «Матриці», «Обителі зла» та іншим стрічкам подібної тематики. У всіх них одна атмосфера та тема – День Судний, есхатологія. Як зазначає В. Дябіна, «мало не вся американська кінофантастика (включаючи суперхіти останніх років – «День Незалежності», «Люди в чорному», «Армагеддон») – це прояв цілком зрозумілого бажання дітей, що так і не нагналися, по можливості весело і прикольно зустріти хоч кінець світу, хоч настання нового століття і тисячоліття» [5, с.18].

3. Володар кілець. Сюди віднесемо усі фентезійні сюжети, узагальненням яких стала ця кінотрилогія («Легенда», «Нескінченна історія», «Міо мій Міо», «Льюїс»), фільми Гільємо дель Торо, унікальні з погляду міфологічної атмосфери («Лабіринт Фавна», «Хабіж»). А також стрічки про вікінги типу «Прибулець», «13 воїн» та ін. Про те, що ці міфи активно переломлюються у свідомості людей, свідчать натовпи толкіністів, звіздарів та термінатористів.

4. Антихрист, Диявол/прибульці та боротьба з ними [15, с.139-152]. З цього приводу К. Разлогов пише: «В умовах, коли атеїстичні тенденції в художній культурі стали панівними, коли навіть традиційні християнські мотиви на екранах Заходу набувають виразно антибуржуазного характеру, не священно потойбічного, а соціально-політичного характеру, центр ваги непомітно змістився від бога до дьяволу: на Землі, на думку багатьох релігійно орієнтованих мислителів, ... настало царство Сатани» [17, с.141]. Через призму кінематографа у 1990-х роках проаналізує форми демонічних деформацій Ж. Бодрійяр у статті «Злий демон образів» та М. Ямпольський у книзі «Демон та лабіринт». Жорж Мінуа у 2004 році у монографії «Диявол» досліджує розвиток концепту сатани в кіно та на сцені, а Л. Романчук у 2012-му класифікує типи екранних втілень диявола у відомих кіноміфах: бешкетний інтелектуал



(«Іствікські відьми» Дж. Міллера, «Засліплений бажаннями» Р. Раміса), справедливий каратель («Заблудний» А. Сатаєва, «Диявол» Дж. Даулдла, «Люцифер» Т. Капіноса), душоуб («Справа № 39» К. Альварта, «Брама пекла» М. Драксмана, «Будинок демона» П. Міні, «Паранормальне явище» О. Пелі), звір Апокаліпсису («Князь Темряви» Дж. Карпентера, «Легенда про диявола» Р. Наптона, «Дитина Розмарі» Р. Поланскі та ін.) [18, с.131-132]. У цю групу потрапляють всілякі «Чорнокнижники», «Омени», «Вигоняючі диявола», а також фільми про вампірів, перевертнів, відьом, привидів [4, с.34], [15, с.123-139].

5. Фільми катастроф [15, с.171-188], з яких виділяються футурологічна та апокаліптична серії [8], [15, с.152-171], [18, с.233-235].

6. Кіноміфи про чудо-шпигунів та воїнів-суперменів («Агент 007», «Міцні горішки»).

У категорії реалістичних фільмів, що не створюють іншу реальність, а лише спотворюють існуючу (ідеалізуючи її, чорнячи, висміюючи, спотворюючи, міфологізуючи чи криміналізуючи), можна виділити:

- 1) Історичні фільми (кожен з них – вже апріорі міф).
- 2) Комедії.
- 3) Мелодрами.
- 4) Бойовики, детективи.

В кожній категорії – своя градація. Історичні кіноміфи ділять за: часом, історичною фігурою, сюжетом, трактуванням епохи, часто суперечливою (наприклад, «Іван Грозний» 1937 року і «Цар» 2009-го, присвячені одній і тій самій епосі, – антиподи, другий розвінчує міф першого фільму і водночас створює свій). Ще більше розбіжностей – у воєнних стрічках (починаючи з кіноміфів про Римську імперію і закінчуючи афганською та чеченською війнами). Якщо фільму про ті чи інші історичні події вдається набути статусу кіноміфу, то створений у ньому образ епохи/діяча закріплюється у свідомості, заміщаючи собою реальність.

### **3. Історія питання**

Створення кіноміфів, розпочавшись із зародженням кінематографа, базувалося на розкручуванні яскравих акторів, перетворенні їх на кінозірок. Приклад цього процесу добре показаний у фільмі Микити Міхалкова «Раба кохання» (1981), де в умовах громадянської війни знімається фільм із відомою актрисою тих часів Вірою Холодною (її прототип у стрічці – Ольга Вознесенська).

Система зірок почала складатися у 1920-ті роки в Голлівуді – Мері Пікфорд, Дуглас Фербенкс знімалися, як правило, в однотипних ролях. Зірка ставала одним із сенсоутворювальних фрагментів кінематографічного видовища. У 1930-50-х роках голлівудське кіно культивувало вже цілу серію зірок (Рудольф Валентино, Грета Гарбо, Кларк Гейбл, Кетрін Хепберн, Кері Грант, Гері Купер, Мерилін Монро та ін.). У 40-50-і роки у зв'язку з появою італійського неореалізму в низці фільмів робилася спроба замінити зірку типажем (у картинах Вітторіо Де Сікі і Джузеппе Де Сантіса, у стрічці «Кращі роки нашого життя» Вільяма Уайлера), але актори-типажі теж ставали зірками, як і численні актори



та актриси, залучені до кіно просто завдяки привабливій зовнішності (Джина Лоллобріджіда, Массімо Джіротті, Софі Лорен). У 60-ті роки, у зв'язку з появою французької «нової хвилі» та авторського кінематографа, поняття зірки вельми своєрідно входить до авторського кіно – некомерційного, здебільшого європейського. Відтепер немає художнього диктату зірки, зірка стає елементом режисерського міфу (Анна Каріна у фільмах Жан-Люка Годара, Жан-П'єр Лео у стрічках Франсуа Трюффо, Жюльєт Бінош та Подіни Лаван у картинах Леоса Каракса, Ханна Шігулла у фільмах Райнера Вернера). Режисер наче «патентує» актора, він – його персональна зірка, що, втім, було характерно і для низки режисерів попередніх десятиліть: спілки Марлен Дітріх та Джозефа Штернберга, Грети Гарбо та Моріца Стіллера, Любов Орлової та Григорія Александрова тощо. У 1970-90-ті роки поняття зірки стає універсальним, кінозірками стають фотомоделі, рок та поп-музиканти, бо всі аудіовізуальні засоби тісно пов'язані (Девід Боуї, Лів Тайлер та Алісія Сілверстоун завдяки відеокліпам стали кінозірками ще до ролей на великому екрані).

Завдання спрощується, коли героїнею фільму виступає знаменита особистість, яка сама по собі стала міфом. Типовий приклад – серія фільмів, присвячених англійській королеві Єлизаветі II, яка в свою чергу створила гігантський кіноміф про неї: від документального «Королева коронована» 1953 року до драми «Королева» Стівена Фрірза 2006 року, комедії «Лондонські канікули» Джуліана Джаро 2021 року, де королева згорбленою старою блукає кімнатами Сандрингемського палацу, а її дух відчутний у кожній сцені [24], і, нарешті, біографічного серіалу «Корона» 2016-2022 років, вигаданого кінодослідником Єлизавети II Пітером Морганом – «той рідкий випадок, коли історію монарха передають тривало і детально, з потрібним пієтетом, але й необхідною видовищністю» [22].

Іншими словами, кіноміф про Єлизавету II певною мірою розбив міфи про її правління. Як робить висновок М. Гревцев, загалом ця серія фільмів створює враження, що «британська королева століття застала той момент, коли її корона перестала вселяти поважне благоговіння – тепер царює не божий промисел, а продукт мас-маркету. Недорогий сувенір, привезений з Лондона. За сімдесят років правління ніхто так і не дізнався, чим насправді жила жінка. Були офіційна хроніка, міфи, скандали та брудна білизна. Але навряд чи за цим галасом ми помітили обтяжену дивною владою людину» [3].

На радянському просторі у 1920-1980-ті роки формувалася інша система створення кіноміфів. Ідеологічна машина, яка замінила складний механізм розкручування, сортувала кінопродукцію за рівнем її відповідності ідеалам соціалізму. Але й тут не обійшлося без кінозірок, хоч створювалися вони трохи інакше. Кінозірки завжди грали позитивних героїв, бо це додавало привабливості соціалістичним ідеям. В умовах єдиної державної власності розкручення фільму була зайвою, а реклама мала суто інформаційний характер. Жодного акценту на вартість чи епатаж, лише помпезний показ по всіх кінотеатрах, інтерв'ю з акторами, докладні рецензії.

Таким шляхом були створені відомі радянські кіноміфи: про самовіддану людину, про силу духу і красу душі народу, про непереможність армії, про



суперрозвідника («17 миттєвостей весни»), про непідкупного міліціонера (образи Гліба Щеглова і Шарапова в серіалі «Місце зустрічі змінити неможна»; Миколи Кондратьєва (Євген Жаріков) з телесеріалу «Народжена революцією») і т.ін.), про історичних діячів (Івана Грозного, Петра Першого, героїв громадянської війни), героїчні «епопеї» (полотна Сергія Бондарчука та Євгенія Матвєєва) або ліричні повчальні історії, з яких найбільш популярними і живучими стали «Іронія долі», «Діамантова рука», «Гараж», «Службовий роман», «Операція «И», «Джентльмени удачі», «12 стільців». Вони створили особливий простір і особливих героїв, що діють у рамках радянської дійсності, але утриують і потроху руйнують її – романтичних невдах, добрих злодіїв, інтелігентних рвачів [25].

Від кіно вимагалася переконлива, освітня, покращуюча дія. Творці фільму були зобов'язані опанувати масову свідомість. Однак жоден ідеолог не міг передбачити, що саме «угледіть» у фільмі масовий глядач, а що – критики. Тому спроби партійних ідеологів безпосередньо керувати кінопроцесом ніколи не були цілком успішними. Приховування правди і надто жорстке її зображення, брак і надлишок «ідейності», чисельність та незначність розважального матеріалу – все могло викликати у глядача негативно-вороже ставлення до стрічки.

Звісно, образ епохи відрізнявся від самої епохи, глядачеві показували міф, а не документально зафіксоване життя. Для його розробки та насадження, як пише Н. Іванова, «використовували блискучих акторів, які втілювали ідеологію своїм фізичним виглядом. Так створювалися висококласні і досі дуже актуальні стереотипи радянської жінки-вченого (Любов Орлова – «Весна»), шофера, робітника та інтелігента в одній особі А. Баталова, російського «сорочки-хлопця» (А. Алейніков), стримано-сердечної розумниці. (І. Купченко), простої дівчини з народу (І. Чурикова) ... Високий дар актора, професійно блискучі режисери, чудові композитори та художники – а що ще потрібно для кіноміфу, сповненого переконливої та переможної енергії» [6, с.34].

Типові приклади історичного кіноміфу радянських часів – «ленінська» та «жовтнева» серії. У фільмі Михайла Ромма «Ленін у жовтні» (1937) створено легенду навколо замаху на життя вождя з боку Фанні Каплан. І хоча доведено, що напівсліпа есерка не могла стріляти, а кінці змови ведуть до оточення голови ВЦВК Якова Свердлова, – міф твердо засів в умах людей. У кіноміфі Сергія Ейзенштейна «Жовтень, або Десять днів, які приголомшили світ» (1927) сконструйовано штурм Зимового палацу, який, як довели історики, відбувався зовсім інакше: ніхто через ґрати не перелазив, оскільки Жовтневі сходи, якими матроси вриваються у палац, виходили на Палацову площу; не було ні стрілянини на тлі творів світового мистецтва, у тому числі «Погрозливого амура» Етьєна Фальконе, ні втечі Олександра Керенського в жіночому одязі. На початку 1980-х Сергій Бондарчук частково відновив історичну справедливість у фільмі «Червоні дзвони». Але у свідомість людей чітко вбиті сконструйовані Ейзенштейном сцени.

Л. Маматова зазначала, що «у 30-ті роки кіноміф не лише відображав перебіг історичних подій, а й провокував їх» [14, с.63]. Ідучи в кіно, чекали на





свято. Тому величезним успіхом мали навіть такі очевидні кіноміфи, як «Кубанські козаки» або «Небесний тихохід». А успіх фільму «17 миттєвостей весни» та образу Штірліца, що став кінолегендою, визначався тим, що автори, як зазначає Е. Соколов, «майстерньо перемежуючи художні епізоди з історичною хронікою, не дають глядачеві «забутися», насолодитися фільмом, як шпигунським бойовиком. Вони постійно звертаються до історичного почуття глядача, нагадуючи, що перед ним – вирішальні миті його недавньої національної історії» [20, с.28]. Ігровий аспект (розгадувані Штірліцем ребуси, архетип «супершпигун у тилу ворога») вміло перемежувався ліричними місцями, що викликали співпереживання. В американському кінематографі достатньо було симпатії до кіногероя, захоплення, що базується на речах, далеких від етики (силі, зовнішній чарівності, ступеня «зірковості» актора). Але радянський глядач вимагав співпереживання. У цьому – відмінність радянських кіноміфів, які, згідно з Микитою Михалковою, були «цементуючим суспільство розчином». На думку сучасних кінокритиків, рятівність такого кіноміфу досить дискусійна. Проти версії Михалкова, пише М. Соколов, «може говорити наведена Є.С. Гінзбург у «Крутому маршруті» історія про те, як у 1939 році у Ванінському порту при саджанні ув'язнених на пароплав до Колими одна з них, приголомшена виглядом океанського простору, не дуже до речі, але цілком щиро заспівала пісню з к/ф «Волга-Волга», за що ледь не була роздерта іншими в'язнями. Не зовсім на користь маститого режисера говорять події війни, в ході якої сотні тисяч (цифра нечувана у світовій історії) споживачів такого ефективного кіноміфу зі зброєю в руках виступили на боці найлютішого ворога своєї добре міфологізованої вітчизни. Не менш дивно і те, що улюбленим кіноміфом солдатів Червоної Армії був зовсім не радянський «Великий вальс» [19, с.6].

Поступово режисери, які страждали від цензорів, вчилися обходити їх і при цьому, нерідко несподівано для себе, закладали у фільм ідеї, що «підривали» панівні ідеологеми («Летять журавлі» Михайла Калатозова, «Іванове дитинство» Андрія Тарковського, «Калина червона» Василя Шукшина).

Після розвалу СРСР радянський кіноміф поступився місцем кіноміфу викривачів, перебудовників 80-х років, які постраждали за часів репресій; те, що лежало на полицях, виносилося на поверхню. Новий час викликав до життя нових героїв і, відповідно, нові кіноміфи: про супербандитів (телесеріали «Бригада», «Крот», «Бандитський Петербург», фільми «Брат», «Бумер» та інші); про легкість отримання багатства, про гарне життя, про можливість самостійного відстоювання правди (фільми А. Балабанова «Брат» і С. Говорухіна «Ворошиловський стрілець»), про який Кара-Мурза писав: «Сам фільм – типове соціальне кліше, помітного художнього значення він не має. Характери його становлять штампи, які є лише ілюстрацією до ідеї. Образ реальності абстрактний, він міг би бути прив'язаний до іншої дійсності – скажімо, радянської. Тільки замість гада-крамника, що згвалтував дівчину, слід було б запровадити сина директора овочевої бази... І раніше синки номенклатури, бувало, гвалтували дівчат, а батьки синків покривали. Ось зав'язка: дівчина, яка виросла в обставинах «великої кримінальної революції», коли реальна небезпека



стати жертвою злочину сильно перебільшена в масовій свідомості, раптово йде до квартири «героя капіталістичної праці» і починає випивати з трьома, вельми не симпатичними покидьками, а вони її гвалтують. Причому запрошують без обману – їм потрібна «жіноча присутність». Вона що, з Місяця впала? Весь двір знає, що в середу в цій квартирі влаштовуються оргії, а вона цього не знала?».

Проте «Ворошиловський стрілець» став стійким кіноміфом.

Створюються і відверто антирадянські міфи («Холодне літо 1953-го», «Штрафбат», «Берія», «Діти Арбата», «Білий одяг»), де колишні лиходії та герої міняються місцями. Переосмислюються кіноміфи про історичні персони. У цьому процесі виявилася залежність: чим стійкіший кіноміф, тим важче його спростувати антиміфом. Так, не вдалося змінити «полюсовку» образу Чапаєва у виконанні Бориса Бабочкіна (одноіменний фільм став еталоном кіноміфу про громадянську війну). Або поміняти етичні та суспільні полюси кінообразу Петра Першого, створеного Миколою Симоновим («Петро Перший», 1937) та Дмитром Золотухінін («Юність Петра», «На початку славних справ») як хоч і різкого, але чесного та темпераментного патріота. Фільм-пародія «Молитва гетьмана Мазепи» (2003), де цар показаний як гвалтівник солдатів і псих-педофіл, у цьому плані не показник, оскільки не став кіноміфом (не вистачило рецензій, скандалів, харизматичності героїв тощо).

#### **4. Механізм кіноміфологізації**

У ринковому суспільстві, побудованому на законах конкуренції – навіть у сфері мистецтва, кожен фільм потребує розкручування, заради якої у хід йде все. Кінопродукція набуває статусу звичайного товару, для просування якого необхідна реклама, яскрава обгортка, гарна легенда.

У цьому бачиться пояснення того, що основна роль у механізмі створення кіноміфу відводиться «жовтій пресі». «Фабрика мрій» має підтримуватись «фабрикою зірок». Два механізми працюють в унісон, з однією метою – піднести глядачеві казку, приголомшити вогнями рамп, підмінити його життя життям зірок, створивши ілюзію причетності до неї. Кіноміфи про супермена, Міккі-Мауса, американську мрію, середній клас, про «багатих, які теж плачуть», про небувале кохання («кіносоплі, в яких плавають численні «Титаніки» і «Сибірські цирульники» [23, с.5]) – барвисті, коштовні. Надзвичайні спецефекти, хитромудрі трюки часто замінюють якість гри та приховують вади сюжетних ліній. Цим шляхом йде і преса, уникаючи серйозного обговорення кінострічки і переключаючи увагу на особистісні аспекти задіяних у ній осіб, індустрію розваг, повідомлення про величину прибутковості кінокартини.

Ось типовий приклад подібної подачі:

«Пристрасті Христові» опинилися в центрі уваги преси, спровокувавши суперечки про те, який релігійний зміст міститься в цьому фільмі і наскільки точно картина відтворює історичні події. Деякі відомі євреї напали з критикою на фільм і на Гібсона – одного з авторів сценарію та режисера, – вважаючи, що у фільмі євреї були виставлені у негативному світлі. Однак у результаті підвищена увага пішла на руку фільму, що розповідає про останні години життя Христа, – він став найуспішнішим в історії фільмом на релігійну тематику. По всій Америці церкви викупували цілі кінозали для своїх парафіян, аби останні



якнайшвидше подивилися цю картину» [28].

Слід погодитися із Сергієм Кара-Мурзою, що «занутивши людину в потік «завжди термінових повідомлень», ЗМІ розірвали «ланцюг часів», створили зовсім новий тип часу – час вистави, – в якому людина позбавлена історичних координат» [7, с.292].

У такому режимі «вистави», ярмарку подаються і кінофільми.

Головним кроком у цьому процесі є акцентування уваги на величині зборів і, таким чином, створення ореолу успішності. Якщо фільм показаний мало часу або зовсім покладений на полиці, ніякі натуги ЗМІ не допоможуть. Найбільшу роль у залученні інтересу до нового фільму преса виконує напередодні показу, оповідаючи про зйомки, акторів, зірок. Без цього фільм може не назбирати прокатних грошей. Наприклад, фантастичну сагу Федора Бондарчука «Заселений острів» до її виходу на екран розрекламували так, що попри свою неякісність вона при прокаті зібрала достатньо коштів. А ось досить якісний серіал «Сонька золота ручка» Віктора Мережка був досить погано прорекламований і став збитковим.

Отримуємо замкнене коло: статус кіноміфу приносить його творцям додаткові доходи, а величина прокатних зборів, у свою чергу, підвищує статус кінострічки до кіноміфу.

І. Шмаленко справедливо зазначає: «Люди завжди створювали міфи, які відповідали духу тієї чи іншої епохи того чи іншого народу. Джону Толкієну, мабуть, вдалося створити головний міф західної цивілізації ХХ століття, який тепер стане ще й головним кіноміфом ХХІ століття. І серед основних прикмет минулого століття – двох воєн, пари-трійки революцій, кока-коли, Юрія Гагаріна, матері Терези, Міккі Мауса, Альберта Ейнштейна, Енді Уорхола, Зігмунда Фрейда і короля Елвіса – посяде своє місце і трилогія Джона Толкієна «Володар кілець» [30, с.4].

Не аналізуючи блокбастер з точки зору сюжету, закладених в нього ідей, автор далі повідомляє: «Оскільки загальна вартість трилогії становить \$190 млн., то можна вважати, що бюджет кожної з картин складає \$63 млн. Відеоролик, що включає в себе оповідь про «Володаря кілець», завантажувався приблизно 1,671,000 разів за перші 24 години після появи в інтернеті, побивши цим рекорд «Примарної загрози» 1999 року... Один із кількох спецефектів, що використовуються в трилогії, є зменшення акторів нормального зросту до розмірів хобітів і карликів. Голлум повністю створений за допомогою комп'ютера, але з голосом актора Енді Серкіса. Над ним працювали відомі толкінівські ілюстратори Алан Лі та Джон Хоу » [30, с.6].

Інший метод створення кіноміфу – розкручення навколо кінострічки скандалів та пліток, створення ореолу епатажу, містики, що загалом, міфологізуючи фільм, забезпечує його успіх. Наприклад, історична епопея «Олександр» (про Олександра Македонського) представлена у ЗМІ описом божевілья ірландського актора Коліна Фаррела, котрий зіграв македонського царя [29, с.45]. А при анонсуванні фільму «Пристрасті Христові» зроблено симптоматичну виноску: «Аналітики вважають, що такій увазі до себе фільм багато в чому зобов'язаний ЗМІ, які допомогли створити навколо нього



скандальну атмосферу» [29].

Скандал привертає до фільму додаткову увагу. Більше уваги – більший успіх, стійкіший кіноміф. Як справедливо зазначив Борис Акунін, «блискучий приклад, як із нічого можна роздмухати міф на весь світ, явив собою Голлівуд із горезвісними ковбоями. Якись немиті дядьки пасли своїх корів і били один одному морду в барах, а з цього створено кінолегенду всесвітнього значення» [32].

Ще один спосіб, що добре себе зарекомендував, – акцент на приватному житті акторів і курйозах на зйомках. Так презентується картина «Жіноча інтуїція»: «Курйоз стався першого ж дня зйомок, – згадує Ольга. – В аеропорту у мене вкрали валізу з речами. А Сашка Дяченко поклали до лікарні з алергією» [31, с.12].

Стаття, присвячена фільму «Інший світ», акцентує увагу на двох моментах: відчуттях Кейт Бекінсейл, що знялася в головній ролі, та вартості картини. «Чесним критикам чергова вампірська історія зовсім не сподобалася, що, однак, не завадило їй зібрати за перший же уїк-енд у прокаті \$22 млн» [27, с.44].

В інтерв'ю з Кирилом Дицевичем, що зіграв головну роль у серіалі «Кохання із заплющеними очима», автор присвячує сюжету та проблематиці серіалу всього два рядки: «– Кирило, ти ... граєш головного героя Артема, який збирається одружитися з дівчиною, але кидає наречену після того, як втрачає зір». Актор також коротко відповідає: «Сценарій цікавий. Якою має бути людина, що вона має всередині відчувати, аби кинути кохану? Що її змусило, яким був злам? ... Він любить Риту, але розуміє, що треба з нею розлучитися» [10]. Після чого розмова перемикається на особистість та любовні пригоди актора, що зайняло кілька сторінок.

Ще одне. Щоб стрічка стала міфом, потрібна певна частка «чарівництва». Цікавий по суті фільм «Життя і смерть Льоньки Пантелєєва» 2006 року, де є і сюжет, і інтрига, де знялися гарні актори (Олександр Баргман, Сергій Барковський), та й сам Льонька становить легендарну і майже міфічну особистість (чи то перевертень у погонах, чи то бандит із мандатом ЧК у кишені, чи то Робін Гуд ХХ ст.), міфом не став, оскільки в кадрі не вистачило романтики. Проте в 1990-і роки міф про «чесного» бандюгана Льоньку П. був би напевно затребуваний і цілком міг стати кіноміфом.

Весною 2023 року на екрани вийшов містичний трилер «Еґрегор» із серії фільмів-катастроф. За сюжетом, нью-йоркському детективу, який отримав зашифроване послання та авіаквиток до Києва від знайомого професора, невдовзі убитого, доведеться рятувати світ від катастрофи (реально-фантастичне чаклунство). А ось уже чари пророчі: фільм, знятий до воєнного конфлікту України та Росії, мимоволі передбачив його. Про що одразу заговорили видання, мостячи шлях новому кіноміфу. Ось що пише одне з них: «Як у наші дні, так і у фільмі «Еґрегор», знятому ще до початку повномасштабного вторгнення, у центрі уваги – Україна. Саме вона є бар'єром та захистом всього цивілізованого світу» [16].

Насамкінець зазначимо, що разом із створенням глобальних кіноміфів формувалися і дрібніші, що міцно увійшли до свідомості людей [20]. Витруїти їх



із свідомості складно. Хоча спроби робляться. Так, Квентіно Тарантіно своїх «Безславних покидьків» (2009) створив на кістках кількох кінематографічних архетипів. У сатиричному гротеску на тему Другої світової війни поєднано стилістику картин Серджіо Леоне, італійські спагетті-вестерни, німецькі воєнні агітки часів Третього Рейху та бравурні американські треш-бойовики.

### **Висновки**

Механізм створення кіноміфу в ринковому суспільстві складається із чотирьох складових:

1) успішність та касовість кінострічки (невідомий, нерозкручений фільм не може стати кіноміфом);

2) створення навколо нього легенд за допомогою ЗМІ (міфологізація кінострічки). Жоден фільм, не отримавши відображення у серіях рецензій у великих кіножурналах та розкручення у ЗМІ, не може претендувати на роль кіноміфу;

3) харизма зіграних у фільмі акторів. На перше місце виноситься їхнє приватне життя, курйози та скандали на знімальному майданчику. Якість гри та проблематика фільму відходять на задній план;

4) частка «чарівництва» завжди має бути притаманною фільму, що претендує на статус кіноміфу.

В авторитарному суспільстві механізм створення кіноміфу завжди відповідає ідеологічним установкам режиму і більш прямолінійний.

### **Список використаної літератури**

1. 10 киномифов, в которые верят даже самые образованные зрители (2019). Взято из <https://adme.media/tvorchestvo-kino/10-kinomifov-v-kotorye-veryat-dazhe-samy-e-obrazovannye-zriteli-2055065>.

2. Агафонова Н. (2008). Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 392 с.

3. Гревцев М. (2022). Бог и мое право: киномифы о Елизавете II. Взято из <https://www.kino-teatr.ru/blog/y2022/9-9/1754>.

4. Гуревич Г. (1967). Карта страны фантазий. Москва: Искусство, 176 с.

5. Дябіна В. (2012). Принципи створення і проблеми існування кіноміфів у сучасних засобах масових комунікацій: Магістерська дис. Дніпропетровськ: ДНУ, 84 с.

6. Иванова Н. (2001). Сталинский кирпич в «Знамя», № 12.

7. Кара-Мурза С. (2002). Манипуляция сознанием. Москва: ЭКСМО–Пресс, 832 с.

8. Караваев Д. (1999). Апокалипсис: мировое кино продолжает выдвигать свои версии конца света. В «Если», № 6, с. 89.

9. Кинословарь (2001): В 3 тт. СПб.: Сеанс.

10. Петрова С. (2019). «Кирилл Дыщевич: «Я никого не любил» в «Отдохни», 30 августа.

11. Лимонов Э. (2003). Контрольный выстрел. Москва: У-Фактория, 272 с.

12. Лотман Ю. (1973). Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: «Ээсти Раамат», 92 с.



13. Маккарти С. (2007). 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Москва: У-Фактория, 256 с.
14. Маматова Л. (1995). Модель киномифов 30-х годов в Кино: политика и люди: Сб. Москва: «Материк», 230 с.
15. Маркулан Я. (1978). Киномелодрама. Фильм ужасов. Кино и буржуазная массовая культура. Ленинград: Искусство, 191 с.
16. Новоселецька Л. (2023). Наша відповідь Дену Брауну. Чи варто дивитися український трилер «ЕГРЕГОР» в «Фокус», 21.04.
17. Разлогов К. (1982). Боги и дьяволы в зеркале экрана. Москва: Политиздат, 224 с.
18. Романчук Л. (2012). Демонизм. Зверь Апокалипсиса. Москва: Мэйлер, 288 с.
19. Соколов М. (1998). Встреча Никиты Сергеевича с мастерами советской культуры в «Эксперт», № 3, с. 5.
20. Соколов Э. (1999). Жизнь штандартенфюрера СС Штирлица как воплощенная мечта советского человека. В «Человек», № 6, с. 27-255.
21. Разрушители легенд: телесериал (2003-2018).
22. Токмашева М. (2020). «Корона» 4 сезон: Ход королевы против Тэтчер и Дианы. Взято из: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/5812>.
23. Толстая Т. (2002). День. Москва: Подкова, с.152-157.
24. Филиппова А. (2023). «Спенсер»: надо взвеситься – это весело. Взято из <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/tv/6209>.
25. Юренев Р. (1964). Советская кинокомедия. Москва: Наука, 540 с.
26. Н. А. (2004). «Звездные войны» стали лучшим мужским фильмом, а «Грязные танцы» – лучшим женским. В «Мир кино», 12.04. Взято из <https://lenta.ru/news/2004/04/12/best>.
27. Шмаков Н. (2003). Вампиры против оборотней. В «Отдохни», № 45, с. 44.
28. Привалов И. (2004). «Страсти Христовы» обошли «Властелина колец». В «Подробности», 05.03. Взято из <https://шусус.ru/passion/94>.
29. Егоров В. (2003). Хотите, я покажу вам попу? В «Отдохни», № 45, с. 45.
30. Шмаленко И. (2001). Властелин колец – три в одном. В «ТВ-парк», № 4, с. 4-6.
31. Аврамова С. (2003). Счастье гувернантки. В «Отдохни», № 45, с. 12.
32. Солнцева А. (2001). Борис Акунин: «У нас может быть свой киномиф». В «Время новостей», 23 июля, с. 3-4.

### References

1. 10 kinomifov, v kotorie veryat dazhe samie obrazovannie zriteli (2019) [10 movie myths that even the most educated viewers believe in]. Vzyato iz <https://adme.media/tvorchestvo-kino/10-kinomifov-v-kotorye-veryat-dazhe-samyie-obrazovannye-zriteli-2055065>.
2. Agafonova N. (2008). Obschaya teoriya kino i osnovyi analiza filma [General Film Theory and Fundamentals of Film Analysis]. Minsk: Tesey, 392 s.
3. Grevtsev M. (2022). Bog i moe pravo: kinomifyi o Elizavete II [God and my right: movie myths about Elizabeth II]. Vzyato iz <https://www.kino-teatr.ru/blog/y2022/9-9/1754>.
4. Gurevich G. (1967). Karta stranyi fantaziy [Fantasy land map]. Moskva: Iskusstvo, 176 s.



5. Dyabina V. (2012). Printsipi stvorenniya I problemi Isnuvannya kinomiflv u suchasnih zasobah masovih komunikatsiy [The principles of creation and problems of the existence of film myths in modern means of mass communication]: Magisterska dis. Dnipropetrovsk: DNU, 84 s.
6. Ivanova N. (2001). Stalinskiy kirpich [Stalin brick] in «Znamya», # 12.
7. Kara-Murza S. (2002). Manipulyatsiya soznaniem [Mind manipulation]. Moskva: EKSMO-Press, 832 s.
8. Karavaev D. (1999). Apokalipsis: mirovoe kino prodolzhaet vyidvigat svoi versii kontsa sveta [Apocalypse: world cinema continues to put forward its versions of the end of the world] in «Esli», # 6, s. 89.
9. Kinoslovar (2001) [Film Dictionary]: V 3 tt. SPb.: Seans.
10. Petrova S. (2019). «Kirill Dyitsevich: «Ya nikogo ne lyubil» [Kirill Dytsevich: “I didn’t love anyone”] in «Otdohni», 30 avgusta.
11. Limonov E. (2003). Kontrolnyiy vyistrel [Control shot]. Moskva: U-Faktoriya, 272 s.
12. Lotman Yu. (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallinn: «Eesti Raamat», 92 s.
13. Makkarti S. (2007). 60 kultovyih filmov mirovogo kinematografa [60 cult films of world cinema]. Moskva: U-Faktoriya, 256 s.
14. Mamatova L. (1995). Model kinomifov 30-h godov [Model of movie myths of the 30s] in Kino: politika i lyudi: Sb. Moskva: «Materik», 230 s.
15. Markulan Ya. (1978). Kinomelodrama. Film uzhasov. Kino i burzhuaznaya massovaya kultura [Film melodrama. Horror film. Cinema and bourgeois mass culture]. Leningrad: Iskusstvo, 191 s.
16. Novoseletska L. (2023). Nasha vidpovid Denu Braunu. Chi varto divitisya ukrayinskiy triler «EGREGOR» [Our response to Dan Brown. Is it worth watching the Ukrainian thriller “EGREGOR”] in «Fokus», 21.04.
17. Razlogov K. (1982). Bogi i dyavolyi v zerkale ekrana [Gods and devils in the screen mirror]. Moskva: Politizdat, 224 s.
18. Romanchuk L. (2012). Demonizm. Zver Apokalipsisa [Demonism. Beast of the Apocalypse]. Moskva: Meyler, 288 s.
19. Sokolov M. (1998). Vstrecha Nikityi Sergeevicha s masterami sovetckoy kulturyi [Meeting of Nikita Sergeevich with the masters of Soviet culture] in «Ekspert», # 3, s. 5.
20. Sokolov E. (1999). Zhizn shtandartenfyurera SS Shtirlitsa kak voploschennaya mehta sovetskogo cheloveka [The life of SS Standartenführer Stirlitz as a Soviet man's dream come true] in «Chelovek», # 6, s. 27-255.
21. Razrushiteli legend: teleserial (2003-2018) [MythBusters: TV Series].
22. Tokmasheva M. (2020). «Korona» 4 sezon: Hod korolevyi protiv Tetcher i Diany [The Crown Season 4: Queen’s Move vs. Thatcher and Diana]. Vzyato iz <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/5812>.
23. Tolstaya T. (2002). Den [Day]. Moskva: Podkova, s.152-157.
24. Filippova A. (2023). «Spenser»: nado vzvesitsya – eto veselo [“Spencer”: Weigh in – it’s fun]. Vzyato iz <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/tv/6209>.
25. Yurenev R. (1964). Sovetskaya kinokomediya [Soviet film comedy]. Moskva: Nauka, 540 s.
26. N. A. (2004). «Zvezdnyie voyni» stali luchshim muzhskim filmom, a «Gryaznyie tantsyi» – luchshim zhenskim [“Star Wars” wins best male film, “Dirty Dancing” wins best female] in «Mir kino», 12.04. Vzyato iz <https://lenta.ru/news/2004/04/12/best>.
27. Shmakov N. (2003). Vampiriyi protiv oborotney [Vampires vs werewolves] in «Otdohni», # 45, s. 44.
28. Privalov I. (2004). «Strasti Hristovyi» oboshli «Vlastelina kolets» [“Passion of the Christ” surpasses “Lord of the Rings”] in «Podrobnosti», 05.03. Vzyato iz <https://uucyc.ru/passion/94>.
29. Egorov V. (2003). Hotite, ya pokazhu vam popu? [Do you want me to show you my ass?] in «Otdohni», # 45, s. 45.



30. Shmalenko I. (2001). Vlastelin kolets – tri v odnom [Lord of the Rings – three in one] in «TV-park», # 4, s. 4-6.
31. Avramova S. (2003). Schaste guvernantki [Happiness governess] in «Otdohni», # 45, s. 12.
32. Solntseva A. (2001). Boris Akunin: «U nas mozhet byit svoy kinomif» [Boris Akunin: “We can have our own movie myth”] in «Vremya novostey», 23 iyulya, s. 3-4.

**Annotation.** *The definitions of the concept of cinema myth and related concepts are given, its classifications are made according to different groups (subjects, genre, ideological and national affiliation, plot, structure, etc.). The main movie myths of the 20th and 21st centuries are presented and analyzed. General trends and ways to create them are established. The mechanism of creation of cinema myths in different ideological systems (market and authoritarian), as well as the role of mass media in the process of cinema mythologisation, has been studied.*

*The introduction briefly defines what justifies the phenomenon of the high mythogenicity of cinema: 1) the presentation of heroes as demiurges of some conditional world; 2) cyclization of films with the participation of the same actor; 3) legends fanned around media films.*

*The review of sources (Section 1 of the main text) lists researchers who dealt with the problem of creation and the conditions for the existence of the cinema myth, and briefly characterizes their work on the mythologization of cinema.*

*Section 2 of the main text gives key concepts on the topic, defines the kinomyth and related concepts (author's) and provides the author's classification of kinomyths into different groups (theme, genre, ideological and national affiliation, plot, structure, etc.).*

*Section 3 of the main text provides a history of the creation of cinema myths in the capitalist and Soviet systems, starting from the 1920s, and also gives a brief description of the main European and Soviet cinema myths. The main differences in the mechanism of creating a cinema myth in the two systems are analyzed.*

*Section 4 (“mechanism of cinema mythologization”) is devoted to the study of tools and methods for turning a film into a cinema myth with specific examples.*

*The conclusions sublimate the provisions that the authors came to as a result of the study. Namely, that in an authoritarian society, the mechanism for creating a movie myth always corresponds to the ideological guidelines of the regime. And in a market society it consists of three components: 1) the success and box office of the film; 2) the creation of legends around him with the help of the media (the mythologization of the film); 3) the charisma of the actors played in the film.*

*The list of used literature consists of 32 sources.*

**Key words:** *movie myths, movie industry, movie stars, dream factory, mass media, movie mythologization.*

Статья відправлена 27.07.2023.

© Романчук Л. А., Дябина В. М., Щитов Д. М.