

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,**  
**КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО**  
**ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ**  
Кафедра кінознавства

Допускаю до захисту  
Завідувач кафедри кінознавства  
М.Т. Братерська-Дронь

« 15» червня \_ 2026 \_ р.

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧА ПЕРШОГО**  
**(БАКАЛАВРСЬКОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ**  
**021 «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»,**  
**ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЮ ПРОГРАМОЮ «КІНОЗНАВСТВО »**

**Тема:** Сатирична складова зарубіжної анімації (на прикладі серіалів США)  
кінця ХХ – початку ХХІ століття

**Виконавець:** Олійник Анастасія Валеріївна \_\_\_\_\_  
(підпис)

**Керівник:** Доктор філософії, старший викладач кафедри кінознавства  
Никоненко Володимир Володимирович \_\_\_\_\_  
(підпис)

Київ 2026

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ САТИРИ В АНІМАЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	7
1.1 Сатира як естетична категорія: витоки, природа та жанрова специфіка.....	7
1.2 Американська фантастична сатира ХХ ст. та андеграундна анімація як передумови сатиричного серіалу.....	9
1.3 «Сімпсони» і становлення дорослого сатиричного серіалу: від телевізійної революції до культурного феномену.....	12
РОЗДІЛ 2 САТИРА НА МЕДІАІНДУСТРІЮ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КРИЗА ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ МУЛЬТСЕРІАЛІ.....	14
2.1 «Кінь Боджек» – сатира на Голівуд та психологія антигероя.....	14
2.2 «Розчарування» – деконструкція жанрових кліше як сатиричний інструмент.....	25
2.3 «Футурама» – науково-фантастична утопія як дзеркало цивілізаційного абсурду.....	34
2.4 «Рік та Морті» – філософська сатира на межі екзистенційного нігілізму.....	41
РОЗДІЛ 3 САТИРА НА СОЦІАЛЬНІ ІНСТИТУТИ ТА МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	52
3.1 «Бридкі американці» та «Корпорація змов» – бюрократичний абсурд і деконструкція американської мрії.....	52
3.2 «Великий рот» – тілесність, сором і психоаналітична сатира на культурні норми.....	61
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	70

## ВСТУП

Сатира постає в мистецтві як форма гострої художньої критики, спрямованої на окремих осіб, цілі соціальні групи чи на суспільство загалом. Вона функціонує не лише як різновид комічного жанру, але й як важливий культурний механізм рефлексії соціальної дійсності, моделей поведінки та системи суспільних цінностей. Сатира традиційно використовується у багатьох видах мистецтва: в графіці (мистецтво карикатури), живописі, літературі, театрі. Особливого розвитку сатира набула і в аудіовізуальному мистецтві.

У межах цієї дипломної роботи увага приділяється функціонуванню сатири на телебаченні, зокрема у форматі телевізійного анімаційного серіалу. Саме анімація як найвільніша форма екранного наративу органічно поєднує візуальну умовність, гіперболізацію образів і свободу жанрових трансформацій, що, між іншим, розширює можливості сатиричного висловлювання. На сьогодні сатиричні мультсеріали є одним з найпотужніших і найактивніших майданчиків для критики суспільних, політичних та культурних процесів. Сучасний сатиричний мультсеріал поєднує критичну функцію з гумором, іронією, гротеском і пародією. У синтезі ці елементи забезпечують можливість критичного осмислення соціальних дисфункцій.

Особливий інтерес цього дослідження становить сегмент сучасних американських серіалів, що поєднують сатиру з елементами драматургічної глибини та психологічної рефлексії. На відміну від дитячої традиційної анімації, адресованої дітям або призначеної для сімейного перегляду, сатирична анімація США адресована переважно дорослому глядачеві. Особливу цінність становить аналіз сучасних стримінгових серіалів (зокрема проєктів платформи Netflix), які функціонують за умов мінімальних цензурних обмежень і значно ширшої свободи висловлювань. На прикладі таких проєктів, як «Кінь Боджек», «Рік і Морті», «Розчарування» та інших, можна простежити, як сатиричний аспект виходить за межі поверхневого висміювання й формується в інструмент критичного аналізу суспільних моделей, культурних стереотипів і, авже ж, внутрішніх криз сучасної людини.

*Актуальність теми* дослідження полягає у необхідності осмислення анімаційного серіалу як дієвого художнього інструменту соціокультурної критики. Американський сегмент сатиричної анімації обраний як найбільш показовий приклад, оскільки саме в ньому сформувалася традиція дорослого анімаційного серіалу. Анімаційна умовність, яка часто асоціюється з легкістю та гумором, дозволяє авторам маскувати критичний зміст під розважальну форму. У результаті сатира набуває особливої сили: вона функціонує в межах масової культури, але водночас здатна ставити під сумнів її ж механізми. Тож дослідження сатиричної драматургії сучасного американського анімаційного серіалу є актуальним не лише як аналіз окремого жанру, а й як спроба осмислити феномен культури, у якому «розважальне» стає формою серйозної соціальної рефлексії.

*Метою дослідження є* аналіз сатиричного аспекту драматургії сучасного американського анімаційного серіалу, з особливою увагою до специфіки використання сатири як інструменту інтерпретації соціокультурних та політичних реалій.

***Завдання дослідження:***

- Розглянути особливості функціонування сатири в аудіовізуальному мистецтві, зокрема в анімаційному серіалі.
- Визначити соціальні та культурні передумови становлення сатиричного мультсеріалу в США у другій половині XX – початку XXI століття.
- Проаналізувати специфіку використання сатиричних засобів (іронії, гротеску, пародії, гіперболи) у сучасних американських мультсеріалах.
- Дослідити соціокультурну та політичну проблематику, яка піддається сатиричному осмисленню у сучасних мультсеріалах США.

- З'ясувати роль сатири як інструменту критичного осмислення сучасної соціальної реальності у драматургії американського анімаційного серіалу.

**Об'єктом дослідження** є американський мультсеріал другої половини ХХ та початок ХХІ століття.

**Предметом дослідження** є сатиричний аспект драматургії сучасного мультсеріалу США.

**Методи дослідження:**

- Структурно-аналітичного методу – для дослідження драматургічних особливостей мультсеріалів, аналізу окремих художніх елементів (сюжету, характерів персонажів, конфліктів) та виявлення принципів їх структурної організації як цілісного художнього явища.

- Соціокультурного підходу – для виявлення впливу культурних, суспільних та політичних факторів на формування драматургічних особливостей мультсеріалів.

- Компаративного методу – для порівняльного зіставлення сатиричних засобів у різних мультсеріалах та характеристики спільних та відмінних аспектів їх художньої організації.

- Герменевтичного методу – для інтерпретації драматургічних особливостей серіалів та аналізу їх образної системи у контексті соціокультурних реалій.

**Ступінь наукової розробки:** До аналізу сучасних анімаційних ситкомів США періодично зверталися такі дослідники: Ренді Денкієвіч, Асмита Сінгх, Елісон Кін та Етан Ендретон. Проте, згадані аналітики, як правило, зосереджуються на окремих серіалах або торкаються сатиричного аспекту лише побіжно – у контексті ширших жанрових чи культурологічних досліджень. Таким чином, комплексне вивчення сатири в сучасних анімаційних ситкомах США залишається недостатньо розробленим у кінознавчій літературі.

**Наукова новизна:** У кваліфікаційній роботі сатирична складова розглядається як визначальний елемент драматургічної структури кількох серіалів у зіставленні, що дозволяє виявити закономірності у використанні сатири як засобу осмислення соціокультурних та політичних реалій сучасного американського суспільства.

**Загальний обсяг** роботи складає 71 сторінок, з них 67 сторінок основного тексту. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ САТИРИ В АНІМАЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ

### 1.1 Сатира як естетична категорія: витоки, природа та жанрова специфіка

Сатира є одним із найдавніших і водночас найбільш дієвих видів художньої критики суспільства. Сам термін походить від латинського *satura* (від *satura lanx* – «повне блюдо», «мішанина»), що спочатку означав різножанровий літературний твір без чіткої тематичної єдності. Поступово поняття набуло нового змісту й почало позначати твори, де людські вади, суспільні явища та політичні інституції зображаються з гострою іронією та осудом. Вже давньоримські автори – Гай Луцилій, Гораций, Персій і Ювенал надали жанрові визначних рис. Гораций культивував лагідну, усміхнену сатиру (*ridentem dicere verum* – «сміючись говорити правду»), тоді як Ювенал обстоював різку, гнівну інвективу. Ця дихотомія збереглась у подальшій традиції аж до сучасних телевізійних серіалів.

З точки зору естетики, сатира передбачає особливе ставлення автора до дійсності: викривальне, критичне, нерідко гротескне. У підручнику «Естетика» сатира розглядається як форма комічного, що є «знаряддям подолання недоліків у людині та соціальних процесах» і «засобом утвердження торжества ідеалу через заперечення старого, віджилого» [3, с. 98]. Саме ця спрямованість на заперечення і викриття принципово відрізняє сатиру від гумору, якому властива «безконечна доброзичливість і впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними суперечностями» [3, с. 98].

Феномен комічного як філософсько-естетичну категорію художньо осмислює Умберто Еко у романі «Ім'я рози» (1980) [2]. Прихованим сюжетним стрижнем твору є боротьба за другу книгу «Поетики» Арістотеля: трактат про сміх і комедію. Намагання ченця Хорхе знищити рукопис відображає страх влади перед сміхом як підривною силою, здатною руйнувати догму й авторитети. У

«Нотатках на полях «Імені рози»» (1983) [6] Еко коментує власний задум, підкреслюючи, що сміх у романі є не розвагою, а інтелектуальним і культурним спротивом. У такому трактуванні сатира виходить за межі літературного жанру, стаючи формою суспільної дії.

Жанрово сатира реалізується через низку художніх прийомів: іронію (приховане протиставлення буквального й справжнього смислів), гротеск (навмисне перебільшення та деформацію реальних явищ), пародію (наслідування з метою висміювання), алегорію (зображення абстрактних ідей через конкретні образи). Алегорія заслуговує особливої уваги, оскільки є тим містком, що поєднує давню байкову традицію із сучасною анімацією. Як зазначає Нортроп Фрай: «Більшість фантазій повертаються до сатири потужною підводною течією, яку часто називають алегорією, яку можна описати як неявне посилення на досвід сприйняття невідповідного» [8, с. 225]. Таким чином, алегоричний образ стає засобом непрямой соціальної критики, дозволяючи через фантастичні та гротескні форми висміювати суспільні явища, поведінкові моделі та ідеологічні суперечності. Саме жанр байки історично став найбільш послідовним втіленням алегоричної сатири у світовій літературі. Байка сягає коренями творчості Езопа (VI ст. до н.е.) і Федра, у новий час розквітає у Жана де Лафонтена та Григорія Сковороди. Її ключовий принцип передбачає зображення людських вад через тваринні образи: лисиця уособлює хитрість, вовк – несправедливість і жорстокість, осел – тупість, лев – тиранічну владу. Ця система образів є не просто літературним кліше, а цілісною мовою соціальної критики, однаково зрозумілою різним культурам і епохам. Саме вона стала безпосереднім попередником анімаційного типажу: антропоморфні тварини в анімації успадкували байкову алегоричну логіку й перенесли її на екран. Ця алегорична логіка не зникла з появою нових медіа, вона органічно перейшла в анімацію, яка від самого початку тяжіла до умовності й уособлення.

Рання американська анімація, насамперед студія Walt Disney Productions, активно використовувала антропоморфних тварин як головних персонажів: Міккі Маус, Дональд Дак, Гуфі. Хоча класична діснеївська анімація рідко

вдавалась до відвертої соціальної сатири, самі типажі персонажів тяжіли до алегоричності. Дональд Дак із його вибуховим темпераментом і вічними невдачами – це алегорія середньостатистичного американця, приреченого на боротьбу з системою, яку він не контролює. Під час другої світової війни Дісней відверто звернувся до сатиричної пропаганди: у короткометражці «Der Fuehrer's Face» (1943) Дональд Дак переживає кошмарний сон про нацистську Німеччину, а сам фільм є їдкою пародією на тоталітарну ідеологію. Паралельно з цим студія Warner Bros. формувала власний сатиричний типаж у серіях Looney Tunes: Багз Банні втілює дух іронічного бунтаря, якому вдається перехитрити будь-яку владу та насилля. На відміну від діснеївських персонажів, ці герої вже з самого початку здатні висміювати того, хто їх створив.

## **1.2 Американська фантастична сатира ХХ ст. та андеграундна анімація як передумови сатиричного серіалу**

Розуміння сатиричної традиції в американській анімації неможливе без урахування ширшого культурного контексту, в якому вона сформувалася. Анімація не існувала відокремлено від інших мистецтв, вона вбирала імпульси з літератури, кіно та суспільного життя, поступово перетворюючись із дитячої розваги на повноцінний майданчик для соціальної критики. Першим кроком у цьому напрямку стала масова телевізійна анімація. Серіал «The Flintstones» (1960 – 1966) студії Hanna-Barbera є прозорою алегорією американського субурбанізму 1960-х: кам'яновіковий декор лише підкреслює незмінність споживацьких звичок, сімейних ролей і класових амбіцій. Фред Флінтстоун є прямим попередником Гомера Сімпсона: обидва є алегоріями «середнього американця», обидва комічно безпорадні перед обличчям соціальних та сімейних обов'язків. Однак сатира тут ще м'яка і не претендує на системну критику.

Набагато гострішим інструментом соціальної критики у той самий період стала літературна фантастика. Фантастичний антураж дозволяє авторові дистанціюватись від сучасності через моделювання альтернативних світів, і ця дистанція відкриває простір для найгостріших суспільних коментарів, тих, що

були б неприйнятними у реалістичній прозі. Ці літературні тенденції були породжені конкретним історичним кліматом: повоєнний досвід, Холодна війна та загроза ядерного знищення породили в американській культурі гостре відчуття тривоги й розчарування. У широкій масовій культурі зароджується феномен чорного гумору як реакції на абсурдність сучасної цивілізації: у літературі – Воннегут і Геллер, у кіно – Кубрик («Доктор Стрейнджлав», 1964). Саме у цей час анімація починає повільно відходити від безхмарного оптимізму.

Роберт Шеклі є одним із найяскравіших представників американської сатиричної фантастики. Його оповідання («Премія за ризик», «Координати див», «Злочинна цивілізація», «Форма») висміюють споживацьке суспільство, бюрократію, маніпулятивність мас-медіа та знецінення людського життя. Шеклі використовує гротеск і чорний гумор: те, що згодом стане фірмовим стилем таких серіалів, як «Футурама» та «Рік та Морті». У оповіданні «Премія за ризик» (The Prize of Peril, 1958) Шеклі описує реаліті-шоу, де учасника полюють на смерть заради рейтингів – це тема, яка серед десятиліття стане кліше сатиричної фантастики. Генрі Каттнер у циклі про «Хогбенів» висміює провінційну американську свідомість через образи мутантів, що живуть серед «нормальних» людей і спостерігають за їх забобонами зсередини. Гаррі Гаррісон [9] у романі «Посунтись! Посунтись!» («Make Room! Make Room!», 1966) створює задушливий образ перенаселеного суспільства, де людина перетворюється на функцію виживання – роман ліг в основу знаменитого фільму «Зелений сойлент» (1973) і є знаковим прикладом міграції фантастичної сатири між медіа.

Справжній прорив у самій анімації відбувся в 1970-х роках під впливом контркультури та загального розчарування в американських ідеалах. Режисер Ральф Бакши у фільмі «Кіт Фріц» (Fritz the Cat, 1972) – першому анімаційному фільмі з рейтингом X – адаптував комікси Роберта Крамба й створив безкомпромісну сатиру на американське суспільство 1960-х: хіппі-культуру, расові стереотипи, сексуальну революцію та порожнечу ліберального прогресизму. Бакши застосовує тваринні образи (Фріц – кіт, що живе серед антропоморфних тварин у Нью-Йорку) як пряме продовження байкової

алегоричної традиції, але наповнює їх новим, провокативним змістом. «Кіт Фріц» знаменує появу «злої» сатири в анімації – тієї, що не шукає примирення з аудиторією, а прагне шокувати й провокувати суспільну реакцію. Не менш важливим етапом у формування сатиричної традиції стала повнометражна картина Роберта Земекіса «Хто підставив Кролика Роджера» (Who Framed Roger Rabbit, 1988). Формально детективна комедія, що поєднує живих акторів та анімаційних персонажів, так звану техніку «live action/ animation hybrid». Проте за своєю суттю фільм є витонченою сатирою на класичну голлівудську систему 1940-х років: студійну ієрархію, зіркову культуру та механізми фабрикації образу. Світ «Мультаун» – гетто анімаційних персонажів, позбавлених прав і змушених обслуговувати потреби кіноіндустрії, є алегорією найманої праці у шоу-бізнесі, де митець є лише інструментом корпоративної машини. Сатиричний вимір картини підсилюється ностальгічною стилістикою нуару: злочинна інтрига розгортається на тлі буквального знищення «золотої доби» Голлівуду, що символізує неминучий занепад будь-якої ідеалізованої системи. «Хто підставив Кролика Роджера» став першим масовим фільмом, що перетворив саму анімацію на об'єкт соціальної рефлексії, і тим самим відкрив шлях до тієї ж деконструктивної логіки, яку згодом розвинули серіальні формати.

Таким чином, до кінця 1980-х років в американській культурі склались усі необхідні передумови для появи повноцінного дорослого сатиричного серіалу: традиція алегоричної тваринної сатири, досвід фантастичної літературної критики, андеграундна готовність порушувати табу і телевізійна анімація, що вже навчилася говорити про суспільство через впізнавані типажі. Залишилось лише зібрати все разом.

### **1.3 «Сімпсони» і становлення дорослого сатиричного серіалу: від телевізійної революції до культурного феномену**

Якщо андеграундна анімація Бакши довела, що мальовний екран здатен на радикальну соціальну критику, то наступним кроком мало стати перенесення

цього потенціалу у формат масового телебачення. Саме це й зробили «Сімпсони». Прем'єра серіалу (The Simpsons, Fox, 1989 – дотепер) стала справжньою революцією в американській телевізійній культурі. Метт Грейнінг і команда авторів створили перший масово успішний дорослий анімаційний серіал, побудований на засадах системної соціальної сатири. До «Сімпсонів» дорослу анімаційну сатиру (Бакши, фільми, натхненні андеграундними коміксами, авторську короткометражну анімацію) знала вузька аудиторія, після – вона увійшла до мейнстріму.

Родина Сімпсонів функціонує як багатовимірний алегоричний модель американського суспільства. Гомер – уособлення безтурботного споживацтва, некритичного ставлення до влади і задоволення від найпростіших радощів; Барт – дух підліткового бунту без ідеології; Ліса – інтелектуал-ідеаліст, приречений на нерозуміння в суспільстві масової культури; Мардж – консервативна мораль, що постійно стикається зі своєю безпорадністю. Містечко Спрінгфілд є мікромоделлю американського суспільства з його ядерними загрозами (АЕС містера Бернса як алегорія корпоративної жадібності), корумпованою владою (мер Квімбі), релігійним лицемірством (Нед Фландерс) і маніпулятивними ЗМІ (шоу Красті). Дослідник Кріс Тернер у книзі «Планета Сімпсонів» стверджує, що «Сімпсони» є прямим продовженням американської сатиричної традиції, яка завжди будувалась на викритті прірви між офіційними ідеалами суспільства та його реальністю. Цю традицію Тернер простежує щонайменше від Марка Твена і зауважує, що саме там, де живе «Великий американський жарт», знаходиться Спрінгфілд [13, с. 58].

Принципово важливо, що «Сімпсони» синтезують усі попередні сатиричні традиції, розглянуті вище. По-перше, вони успадковують алегоричну логіку байки: типажі персонажів чітко кодовані й розпізнавані, як персонажі Езопа. По-друге, серіал продовжує традиції американської фантастичної сатири – окремі епізоди є прямими пародіями на Стівена Кінга, Рея Бредбері тощо. По-третє, гротескний гумор і готовність порушувати табу перегукується з андеграундною традицією Бакши. Нарешті, Спрінгфілд як «середнє

американське місто» успадковує сатиричну функцію «Флінстоунів» – бути дзеркалом суспільства.

Успіх «Сімпсонів» відкрив шлях для цілої хвилі сатиричних анімаційних серіалів кінця ХХ – початку ХХІ століття, кожен із яких по-своєму розвивав сатиричну традицію – від гротеску і чорного гумору до філософської рефлексії та політичної провокації. Саме ці серіали становлять предмет аналізу у наступних розділах цієї роботи.

## **РОЗДІЛ 2 САТИРА НА МЕДІАІНДУСТРІЮ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КРИЗА ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ МУЛЬТСЕРІАЛІ**

### **2.1 «Кінь Боджек» – сатира на Голівуд та психологія антигероя**

Однією з форм попкультурних алюзій, яка отримує особливо виразне сатиричне втілення у мультсеріалі «Кінь Боджек» є використання реальних акторів та знаменитостей як персонажів наративного світу серіалу.

Говорячи про сатиричний аспект драматургії, то серіал «Кінь Боджек» є одним із найпоказовіших прикладів сучасної американської сатиричної анімації, у якій комічні прийоми поєднуються з глибоким драматургічним аналізом соціокультурних процесів. Серіал створений Рафаелем Боб-Ваксбергом і представлений платформою Netflix у 2014 році, розповідає історію колишньої телезірки – антропоморфного коня Боджека Горсмена, який намагається віднайти власне місце у світі шоу-бізнесу після втрати популярності. Попри комедійний формат, серіал поступово розкриває сатиричну модель сучасної медіакультури, де індустрія розваг, культ знаменитостей та внутрішні кризи особистості стають об'єктом художнього осмислення.

Однією з ключових особливостей серіалу є використання антропоморфних персонажів. У світі Боджека майже відсутні люди, бо соціум представлений тваринами, які функціонують у людській культурній та професійній системі. Така художня умовність дозволяє авторам створити своєрідну алегоричну модель суспільства, у якій кожен персонаж відображає певний соціальний тип або поведінкову модель. Тобто використання тварин замість людей тільки підсилює сатиричний ефект: завдяки гротескній візуальній формі автори загострюють риси персонажів та висміюючи соціальні явища, не вдаючись до прямого реалізму.

Найважливішим у цьому серіалі є сатира на голлівудську індустрію. Серіал демонструє механізми функціонування медіаіндустрії як системи, у якій

творчість часто підпорядковується комерційним інтересам, а популярність перетворюється на головний критерій професійного успіху. При перегляді першого сезону глядач постійно стикається з пародійним відображенням голлівудського середовища. У серіалі з'являються згадки про реальних акторів і культурні феномени: Антоніо Бандерас, Вілл Сміт, Роберт Дауні-молодший, Г'ю Джекман, Кейт Бланшетт, Стівен Спілберг, Квентін Тарантіно та ще багато інших. Такі алюзії виконують функцію сатиричних маркерів, які демонструють, наскільки індустрія розваг залежить від системи медійних образів і публічного іміджу. Крім того, серіал активно використовує відсилки до відомих культових явищ – від фільмів «Білявка в законі» до франшизи про «Джеймса Бонда» або історичних постатей, таких як Чарлі Чаплін. Подібна інтертекстуальність створює структуру наративу, в якій сучасна поп-культура постає як мережа цитат і культурних кодів. Через подібні прийоми «Кінь Боджек» демонструє, що Голлівуд функціонує не лише як індустрія виробництва фільмів, але й як складна система репутації, брендів та публічних образів.

Тісно пов'язаним із критикою індустрії є висміювання культури знаменитостей, у якій публічний статус часто визначається не реальними творчими досягненнями, а символічними знаками успіху. У мультсеріалі особливо показовим є мотив нагороди «Золотий глобус», яку Боджек постійно демонстрував як доказ власної значущості. Нагорода стає своєрідним сатиричним символом індустрії слави: герой неодноразово підкреслює свій статус лауреата, використовуючи цей факт як аргумент у різних соціальних ситуаціях. Цей прийом висміює схильність медійних персон постійно посилалися на власні здобутки як на головний доказ своєї значущості. Повторювані жарти про акторів і режисерів – зокрема про Ендрю Гарфілда – підкреслюють абсурдність культури популярності, де імена знаменитостей перетворюються на частину масового інформаційного гомону. Утім, сатира серіалу б'є не по конкретних людях, а по самій системі, в якій популярність і впізнаваність стають головною валютою культурного капіталу.

У наступних сезонах ця тема отримує подальший розвиток через численні відсилання до інших акторів та культурних явищ – від Бреда Пітта і Леонардо Ді Капріо до Джорджа Клуні та Бредлі Купера. Таким чином серіал створює іронічний портрет медіасвіту, де реальність і вигадка постійно переплітаються.

Попри значну кількість комічних і пародійних елементів, «Кінь Боджек» виходить за межі традиційної телевізійної комедії. Починаючи з другого та третього сезону, сатиричний наратив дедалі більше поєднується з глибшим психологічним аналізом персонажів. Серіал поступово розкриває внутрішню кризу головного героя, який, попри зовнішній успіх і популярність, переживає почуття самотності, втрати сенсу життя та нездатності налагодити стабільні зв'язки. Подібна драматургічна лінія надає сатири серіалу додаткової глибини: висміюючи механізми шоу-бізнесу, автори одночасно демонструють їх руйнівний вплив на особистість. Окремі епізоди демонструють експериментальні підходи до наративу. Наприклад, четвертий епізод третього сезону майже повністю позбавлений діалогів і відбувається під водою. Така структура дозволяє змістити акцент із вербального гумору на візуальну драматургію, підкреслюючи внутрішній стан героя. Таким чином серіал поєднує два рівня сатири: з одного боку, він висміює індустрію розваг і культ знаменитостей, а з іншого – досліджує психологічні наслідки існування у світі постійної медійної уваги. Саме ця комбінація комічного та драматичного робить Коня Боджека одним із найоригінальніших прикладів сучасної сатиричної анімації.

Окрім згадки акторів, серіал містить алюзії на класичні кінематографічні твори. У різних епізодах можна простежити відсилання до фільмів «Касабланка», «Маленька міс Щастя». Подібні цитати створюють багаторівневу структуру наративу, у якій сучасна анімація вступає в діалог з історією кіно. Є епізоди, що іронізують над телевізійними форматами та механізмами медійного виробництва. Наприклад, поняття прямого ефіру може бути умовністю, а медійні події часто штучно конструюються для створення ефекту видовища. Таким чином інтертекстуальність виступає не лише елементом гри з культурними

кодами, але й важливим інструментом сатиричного осмислення сучасної поп-культури.

Суттєвим елементом драматургії серіалу є система персонажів, кожен з яких уособлює певний соціальний або культурний тип. Завдяки цьому автори створюють багатопланову сатиричну модель сучасного медіасуспільства. Почнімо з головного героя – Боджека. Він постає як головний герой – зірка, що втратила актуальність. Його персонаж втілює кризу знаменитості, яка не може прийняти завершення власної кар'єри та постійно намагається повернути колишню популярність. Через образ Боджека серіал демонструє суперечність між публічним образом знаменитості та її внутрішнім психологічним станом. Інші персонажі також виконують символічні функції. Персонаж Принцеси Керолін репрезентує прагматичний і раціональний аспект медіаіндустрії, менеджмент і продюсерську систему, де успіх проєкту залежить від маркетингових стратегій та медійного позиціонування. А от персонаж Містер Пінатбаттер, навпаки, уособлює образ постійно оптимістичної телевізійної знаменитості, яка легко адаптується до змін медійного середовища. Його життєва позиція контрастує з песимістичним світоглядом Боджека, що підсилює драматургічний конфлікт між персонажами.

Персонаж Даєн репрезентує інтелектуальний та критичний погляд на медіокультуру. Як письменниця, журналістка, вона часто намагається осмислити моральні та соціальні аспекти індустрії розваг. Через її образ серіал порушує питання відповідальності медіа, політичної активності та етичних суперечностей сучасної поп-культури. Водночас внутрішні конфлікти Даєн – зокрема її сумніви щодо власної ролі в медіапросторі та боротьба з особистими кризами – демонструють складність поєднання ідеалізму з реальністю індустрії, де моральні принципи часто поступаються прагматичним інтересам.

Тодд Чавес виконує дещо іншу функцію у структурі серіалу. Тодд уособлює елемент абсурдного гумору та непередбачуваності, що часто контрастує з більш драматичними сюжетними лініями інших персонажів. Його історії нерідко розгортаються у вигляді гротескних або сюрреалістичних

ситуацій, які пародіюють логіку телевізійної індустрії та масової культури. Водночас персонаж Тодда поступово набуває більшої психологічної глибини: його сюжетна лінія, зокрема пов'язана з темою особистої ідентичності та самоусвідомлення, демонструє прагнення серіалу розширювати межі традиційної комедійної анімації.

Для ґрунтовного розуміння сатиричної та драматургічної специфіки серіалу «Кінь Боджек» доцільним є звернутися до аналізу окремих епізодів. Головні теми та художні методи в цій двовимірній анімації можна спостерігати протягом шести сезонів серіалу. Сатиричний підхід до індустрії розваг спільно з аналізом, зосередженим на персонажах, дозволив серіалу вийти за межі традиційних, комедійних епізодів і перейти до драматичних чи експериментальних сюжетів. Багато критиків відгукнулися, що автори використовували ту ж саму форму оповіді в окремих епізодах, подібно до незалежних драматичних творів, тому їм вдалося експериментувати з написанням, структурою нарації, діалогами та візуальною мовою епізоду.

У цьому контексті особливий інтерес становлять епізоди: «Безкоштовний Чурос», «Стріла часу» та «Вид з півдороги вниз», які демонструють різні аспекти драматургічної стратегії серіалу. Їх аналіз дозволяє простежити, як автори використовують анімаційний формат для дослідження теми пам'яті, сімейних травм, провини та страху смерті.

Одним із найбільш незвичних і водночас концептуально сильних епізодів серіалу є серія «Безкоштовний Чурос» (Free Churro, 5 сезон, 6 серія). Цей епізод вирізняється своєю драматургічною структурою: майже вся серія побудована як безперервний монолог головного героя, який виголошує імпровізовану промову на похороні своєї матері. Подібний підхід є досить рідкісним для телевізійної анімації, адже традиційно комедійні серіали спираються на швидку зміну сцен, велику кількість прописаних діалогів та активну візуальну динаміку. В цій серії автори свідомо відмовляються від цих прийомів, концентруючи увагу глядача виключно на внутрішньому світі персонажа.

Епізод починається з того, що Боджек стоїть перед аудиторією на похороні своєї матері Беатріс і намагається вимовити формальну промову. Однак в перші хвилини стає зрозуміло, що виступ героя поступово виходить за межі звичної жалобної промови. Його слова набувають форми своєрідного стендап-монологу, де комічні спостереження, саркастичні зауваження та особисті спогади переплітаються з глибокими емоційними переживаннями. Саме це поєднання гумору і болю є однією з визначальних рис драматургії «Коня Боджека» – комедійні елементи тут нерідко слугують інструментом для осмислення складних психологічних тем. Упродовж виступу Боджек раз у раз повертається до дитячих спогадів і болісних стосунків з матір'ю. Беатріс постає в серіалі холодною і відстороненою людиною, яка ніколи не давала синові емоційної опори. У результаті герой виріс із глибоким почуттям невпевненості та постійним прагненням довести власну значущість. Похорон стає для нього моментом, коли він намагається переосмислити цей досвід і зрозуміти, чому між ним і матір'ю ніколи не виникало справжнього емоційного зв'язку. Важливим мотивом епізоду є усвідомлення того, що смерть матері остаточно закриває можливість примирення. Протягом життя Боджек, попри образу та гнів, все ж таки сподівався отримати від неї хоча б мінімальне визнання або прояв любові. Після її смерті герой змушений прийняти факт, що цього ніколи не станеться. Саме тому його монолог сповнений суперечливих почуттів: він одночасно висміює матір, звинувачуючи її у власних психологічних проблемах, але водночас намагається знайти у її поведінці хоча б якусь логіку або пояснення.

Назва епізоду також має символічне значення. У певний момент Боджек згадує ситуацію, коли після смерті матері працівниця закладу швидкого харчування подарувала йому безкоштовний чурос. Цей незначний жест співчуття викликає в героя несподівану емоційну реакцію: він раптом усвідомлює, що випадкова незнайомка виявила до нього більше тепла, ніж рідна мати за все його життя. Сцена підкреслює одну з центральних тем серіалу – глибинну потребу людини в елементарній емоційній підтримці. Та фінал

виявляється гірко іронічним: з'ясовується, що це взагалі не похорон його матері, лише випадковий збіг обставин.

Критики неодноразово відзначили унікальність цього епізоду, а багато глядачів називали його одним із найсильніших у всьому серіалі – як приклад майстерного поєднання гумору й глибокої психологічної драми. Завдяки мінімалістичній структурі серія демонструє, що анімаційний формат може використовуватися не лише для комедійних ситуацій, але й для складного дослідження людських емоцій. Наприклад, американський телевізійний критик Ренді Денкієвіч [5], який пише для видань на кшталт «Tilt Magazine», «Sound on Sight» та інших, у своїй рецензії на епізод «Безкоштовні чуррос» відзначає його як один із найсміливіших і найризикованіших епізодів серіалу, адже він майже повністю складається з одного довгого монологу. Денкієвіч підкреслює, що відсутність інших сюжетних ліній дозволяє глядачеві повністю зосередитися на емоціях Боджека, його жалю та саморефлексії, роблячи епізод надзвичайно потужним і творчо сміливим. На його думку, формат «одна сцена – один персонаж – один потік думок» демонструє, наскільки серіал може бути емоційно глибоким і гнучким, використовуючи анімацію для показу психологічного стану героя.

Тобто шоста серія п'ятого сезону є важливим прикладом того, як «Кінь Боджек» розширює межі традиційної телевізійної анімації. Використовуючи форми майже театрального монологу, автори створюють епізод, у якому комедійний формат поступово перетворюється на глибоку психологічну рефлексію. Здатність поєднувати гумор з серйозним аналізом людських переживань робить серіал одним із найбільш оригінальних явищ сучасної телевізійної культури.

Також одним із найбільш драматургічно складних і концептуально важливих епізодів серіалу є «Стріла часу» (Time's Arrow, 4 сезон, 11 серія).

На відміну від більшості інших епізодів, у центрі цієї історії перебуває не головний герой, а його мати – Беатріс. Через складну систему спогадів та фрагментовану структуру оповіді, серіал поступово розкриває її минуле,

демонструючи психологічні та соціальні обставини, які сформували її характер. Особливістю цього епізоду є його нарративна перспектива. Події показані з точки зору Беатріс, яка у похилому віці страждає від деменції. У результаті пам'ять функціонує нестабільно: сцени минулого виникають уривками, часові періоди зміщуються, а персонажі іноді з'являються без облич або з нечіткими контурами. Такий візуальний прийом передає стан людини, чия свідомість поступово втрачає здатність логічно структурувати власні спогади. Через цю фрагментовану структуру глядач поступово дізнається про дитинство Беатріс, її родину та соціальне середовище, у якому вона зростала. Важливою частиною цієї історії є батько Джозеф Шугармен – авторитарна і холодна людина, яка суворо контролювала життя своєї доньки. Його ставлення відображає соціальні норми середовища ХХ століття, коли від жінок очікували насамперед відповідності традиційним ролям. У цьому контексті Беатріс фактично втрачає можливість самостійно формувати власну ідентичність. Серіал поступово розкриває трагічні події, що зламали її психологічно. Найболісніша з них – історія її матері: після втрати дитини та важкого психічного розладу вона зазнала примусової лоботомії з волі власного чоловіка. Цей акт стає символом емоційного придушення, що передається у спадок від покоління до покоління, і відображає одну з ключових тем епізоду – руйнівну силу сімейних і соціальних травм у формуванні особистості.

Завдяки такому підходу «Стріла часу» значно ускладнює образ Беатріс. У попередніх сезонах вона постає переважно як жорстокий і холодний персонаж, який завдає Боджеку психологічного болю. Однак у цьому епізоді глядач отримує ширший контекст її життя. Серіал показує, що її поведінка не виникла без причини, а стала результатом тривалого впливу сімейних конфліктів, соціального тиску та емоційної ізоляції. Цей підхід дозволяє торкнутися теми так званої міжпоколінної травми. Психологічні проблеми, пережиті одним поколінням, можуть передаватися наступному у формі поведінкових моделей або емоційних реакцій. У випадку Боджека і Беатріс ця динаміка проявляється особливо виразно: холодність і відчуженість матері значною мірою формують

психологічні проблеми самого Боджека. Американська дослідниця медіа Асміта Сінгх [12] зазначає, що «Кінь Боджек» вибудовує складну систему емпатії до персонажів: попри морально суперечливі вчинки головного героя, серіал поступово розкриває його травматичне дитинство, сімейні конфлікти та психологічні проблеми, що дозволяє глядачам краще зрозуміти мотивацію його поведінки.

Таким чином ця серія виконує важливу функцію у загальній драматургії серіалу. Він не лише пояснює походження конфлікту між головним героєм та його матір'ю, але й демонструє, як особисті травми можуть формуватися в межах ширшого соціального контексту. Зокрема, варто підкреслити, що серія використовує можливості анімації для візуалізації психологічних процесів, які було б значно складніше передати у ігровому кіно. Завдяки експериментальній структурі пам'яті автори створюють унікальний наративний досвід, який дозволяє глядачеві буквально «пережити» хаотичність людських спогадів. Тож епізод розширює психологічну глибину серіалу і підкреслює одну з його ключових тем – складність людських взаємин і неможливість звести їх до простого поділу на «винних» та «невинних».

Найбільш філософських і водночас емоційно напружених епізодів є «Вид з півдороги вниз» (The View from Halfway Down, 6 сезон, 15 серія). Цей епізод виконує роль передкульмінації всієї історії Боджека і підсумовує багато тем, які розкривалися протягом усього серіалу: провину, страх смерті, відповідальність за власні вчинки та прагнення до прощення.

Сюжет розгортається у сюрреалістичному просторі, що нагадує дивну театральну вечерю. Боджек опиняється за столом разом із персонажами зі свого минулого, які вже померли: серед них його матір Беатріс, колишній друг Херб Каззас, дядько Крекерджек, Кордюрой Джексон-Джексон. Секретаріат, якого Боджек вважав своїм батьком, а також Сара Лінн – молода зірка, смерть якої стала однією з найтрагічніших подій у житті героя. Атмосфера зустрічі поступово стає дедалі тривожнішою, і Боджек починає усвідомлювати, що перебуває на межі смерті. З формального погляду епізод побудований як

театральна вистава: кожен персонаж по черзі виходить на короткий виступ – і зникає у темній порожнечі за дверима. Ця структура створює відчуття символічного прощання, де всі постаті з минулого героя одна за одною залишають сцену. Так серія використовує театральну метафору, щоб підкреслити завершення життєвого шляху.

Особливе значення має поема, яку декламує персонаж Секретаріата. Текст під назвою «Вид з півдороги вниз» описує момент усвідомлення людиною власної помилки після того, як вона вже здійснила фатальний крок. Поема розповідає про людину, яка падає з мосту і лише під час падіння усвідомлює, що насправді хоче жити. Цей образ стає центральною метафорою епізоду і водночас однією з найсильніших сцен у всьому серіалі. У контексті сюжету поема символізує стан самого Боджека, який опинився на межі між життям і смертю. Протягом серіалу герой неодноразово демонстрував саморуйнівну поведінку, однак лише у цьому моменті він по-справжньому стикається з можливістю власної загибелі. Усвідомлення цієї загрози викликає у нього сильний страх і водночас бажання повернутися до життя.

У критичних оглядах епізод «Вид з півдороги вниз» часто розглядається як один із найемоційніших моментів серіалу «Кінь Боджек». Журналіст Бен Шерлок [11] у матеріалі для «ScreenRant» зазначає, що дія серії відбувається у сюрреалістичному просторі свідомості героя, де він зустрічає померлих людей зі свого минулого, поступово усвідомлюючи, що насправді перебуває на межі смерті. На думку автора, кульмінаційна поема про «вид з середини падіння» символізує запізніле усвідомлення фатальної помилки і підкреслює трагізм ситуації героя. Тобто цей епізод поєднує сюрреалістичну естетику, театральну символіку та психологічний аналіз, створюючи унікальну атмосферу тривожного сну або передсмертного видіння. Завдяки такій формі серія виходить за межі звичайної телевізійної комедії та наближається до екзистенційної драми.

Важливим є те, що у цьому епізоді майже повністю відсутній гумор, який зазвичай є невід'ємною частиною стилю «Коня Боджека». Натомість автори зосереджуються на темах провини і відповідальності. Боджек змушений

зустрітися з персонажами, яких він колись образив або підвів, і зустріч набуває характеру символічного суду над власним життям. Кульмінаційний момент епізоду відбувається тоді, коли Боджек розуміє, що вся ця вечеря є лише проявом його свідомості. Насправді він тоне у басейні свого будинку. Таким чином сюрреалістичний простір серії виступає метафорою внутрішнього світу героя, у якому зібралися всі його страхи, спогади та почуття провини. Поєднання символізму, експериментальної структури та глибокого психологічного змісту цю серію часто називають одним із найсильніших епізодів не лише Коня Боджека, але й сучасного телебачення загалом. Епізод демонструє, що анімаційний формат може бути ефективним інструментом для дослідження складних філософських тем, зокрема страху смерті та цінності людського життя.

Тож аналіз окремих епізодів серіалу демонструє, що анімація виходить далеко за межі традиційного формату. Епізоди «Безкоштовний чурос», «Стріла часу» та «Вид з півдороги вниз» показують різні способи драматургічного осмислення. Автори вдаються до сміливих експериментів: від майже театральних монологів до складних структур спогадів та символічного окреслення межі між життям і смертю. У кожному з цих випадків анімація слугує не лише для гумору, а стає інструментом глибокого психологічного аналізу. Саме синтез гострої сатири та серйозного дослідження людської драми робить «BoJack Horseman» одним із найоригінальніших і найбільш концептуальних творів сучасної культури.

## **2.2 «Розчарування» – деконструкція жанрових кліше як сатиричний інструмент**

Анімаційний серіал «Розчарування» («Disenchantment») створений Меттом Грейнінгом для платформи Netflix, є ще одним прикладом сучасної анімаційної комедії, що поєднує елементи фентезійного пригодницького нарративу з соціальною сатирою. На відміну від багатьох комедійних серіалів, які використовують переважно епізодичну структуру, «Розчарування» розгортає

доволі складну сюжетну лінію, що поступово розвивається протягом декількох сезонів. Дії відбуваються у вигаданому середньовічному королівстві Дрімленд, у світі, де магія, придворні інтриги та соціальні конфлікти формують основу оповіді. Фентезійне середовище, у якому розгортаються події серіалу виконує не лише декоративну функцію. Це створює умовний простір, у межах якого автори можуть іронічно переосмислити суспільні інституції, культурні стереотипи та традиційні наративні моделі. Тобто світ Дрімленду стає своєрідною алегорією сучасного суспільства, де механізми влади, соціальної ієрархії та культурних норм зображуються у комічній формі.

Сюжет розвивається з королівського двору та його внутрішньої політичної системи. У перших епізодах глядач знайомиться з повсякденним життям королівства: дипломатичними перемовинами, придворними церемоніями та різноманітними політичними інтригами. Традиційна модель середньовічної монархії подається виключно з іронічним підтекстом. Всі ситуації, фрази, діалоги – перенесені з сучасного світу з додаванням карикатури, сарказму, гротеску. Показовим є епізод під назвою: «Принцеса, Ельф та Демон заходять у бар» (A Princess, an Elf, and a Demon Walk Into a Bar, 1 сезон, 1 серія). Центральною подією стає підготовка до політичного шлюбу, який має зміцнити союз між двома королівствами. Подібний мотив є типовим для класичних казкових історій, однак у «Розчаруванні» він звісно, подається у комічному та сатиричному ключі. Урочиста церемонія, яка мала б символізувати велич монархічної влади, швидко перетворюється на хаотичну ситуацію, що лише підкреслює умовність подібних традицій. Надалі сюжет ускладнюється подіями, які виходять за межі внутрішнього життя королівського двору та охоплюють ширший світ. Герої подорожують до інших держав, стикаються з магічними істотами та стають учасниками політичних конфліктів. Проте навіть масштабні події нерідко супроводжуються комічними або абсурдними деталями, що підсилює сатиричний характер оповіді.

Однією з ключових тем серіалу є зображення соціальної ієрархії середньовічного суспільства. У Дрімленді існує чітка вертикаль влади, де монарх

і придворна еліта займають привілейоване становище – однак серіал раз у раз оголює суперечності цієї системи. Придворні чиновники нерідко виявляються некомпетентними або надміру захопленими формальними процедурами, а бюрократичні правила настільки заплутані, що самі по собі перешкоджають ефективному управлінню. Через такі сцени автори вибудовують сатиричний образ влади як системи, у якій особисті інтереси неминуче беруть гору над реальними потребами суспільства.

Монархічна система Дрімленду формально виглядає стабільною, однак у практичному функціонуванні вона часто демонструє численні суперечності. Політичні рішення нерідко ухвалюються імпульсивно або під впливом емоційних конфліктів між придворними. А переговори можуть перетворюватися на абсурдні дискусії, а серйозні державні питання – на джерело комічних ситуацій. Подібні сцени не є прямою політичною критикою: радше вони створюють сатиричний образ влади як людської інституції, схильної до помилок і суперечностей. Серіал також демонструє максимальний контраст між величним образом монархії та повсякденним життям королівства. Урочисті церемонії, величезні банкети, запрошені гості іноді можуть виглядати театралізованими виставами. Тобто у результаті офіційна влада постає як своєрідна вистава, де важливу роль відіграють символи, титули та ритуали.

Окреме, але, не менш важливе місце у сатиричній структурі серіалу займає зображення гендерних норм. У традиційних казкових історіях образ принцеси часто пов'язаний із роллю пасивної героїні, яка повинна підкорятися волі батьків або політичним інтересам держави. «Розчарування» іронічно переосмислює цю модель. При знайомстві з головною героїнею глядачам демонструють небажані політичні шлюби. Проте ці очікування часто зображаються як застарілі або абсурдні. Абсурдність полягає в тому, що король Зог хотів узгодити шлюб з іншим королівством, а коли чоловік загинув, Бін наказали одружитися на його браті, який перетворився на свиню. Завдяки таким комічним ситуаціям і діалогам серіал підкреслює, наскільки умовними можуть бути традиційні гендерні ролі. Сатиричний ефект посилюється через контраст

між офіційним придворним нормами та реальними бажаннями персонажів. У результаті це демонструє, що соціальні правила, які здаються непорушними, насправді можуть бути штучними конструкціями. Також абсурдний гумор – багато сюжетних ліній розвиваються таким чином, що очікування глядача навмисно порушуються. Ситуації, які починалися як типові пригодницькі історії, можуть завершуватися несподівано або навіть безглуздо. Подібна структура дозволяє авторам пародіювати фентезійне кліше. У класичних історіях героїчні подорожі зазвичай завершуються перемогою або моральними уроками. В «Розчаруванні» результат подібних пригод може бути значно менш урочистим, навіть трагічним, що підкреслює комічний характер наративу.

У подальших сезонах сюжет поступово розширює географію вигаданого світу. Герої подорожують до інших королівств і стикаються з новими культурними традиціями. Кожна нова держава має власні соціальні правила, які часто подаються у гротескному вигляді. Наприклад королівство Стімленд – технічно розвинута держава в стилі стімпанк, охарактеризована широким застосуванням парових машин, інженерних винаходів та промислових технологій, що значно випереджають магічно-середньовічну культуру Дрімленду. Стімленд відрізняється більш прогресивними соціальними та економічними структурами, проте прагне інтегрувати магічні ресурси Дрімленду для власних індустріальних та наукових цілей. Взаємини між двома королівствами є напруженими та комплексними: Стімленд проявляє зацікавленість у Дрімленд, здійснює шпигунство та потенційно втручається у внутрішні справи, водночас Дрімленд зберігає традиційні та політичні механізми. Обидві цивілізації існують у паралельному співіснуванні, що поєднує співпрацю з конфліктом. «Розчарування» загалом будується на поєднанні фентезійної пригоди з багаторівневою соціальною сатирою: через комічні ситуації, абсурдний гумор і гротескні образи влади серіал досліджує теми соціальної ієрархії, гендерних ролей і політичних інституцій. Спираючись на знайомі казкові мотиви, автори створюють наратив, у якому традиційні культурні моделі піддаються іронічному переосмисленню. Саме це поєднання

фентезійного світу та сатиричного погляду формує унікальний стиль серіалу й дозволяє розглядати його як яскравий сучасний зразок анімаційної соціальної сатири.

Звісно, попри важливу роль сюжетних подій і фентезійного світу, сатиричний потенціал серіалу значною мірою реалізується через систему персонажів. Саме через їх поведінку, світогляд та взаємодію автори демонструють суперечності соціальних норм, політичних інституцій та культурних стереотипів. Якщо сюжет створює загальну сатиричну рамку, то персонажі наповнюють її конкретним змістом, уособлюючи різні соціальні ролі та поведінкові моделі. Кожен із центральних героїв функціонує як своєрідний сатиричний тип. Вони репрезентують певні архетипи: правителя, бунтівника, цинічного спостерігача або наївного ідеалісту. Водночас ці архетипи подаються у гротескному або іронічному вигляді, що дозволяє висміювати традиційні уявлення про владу, моральність та соціальні ролі.

Однією з центральних фігур є принцеса Бін – персонаж, який руйнує класичний образ казкової героїні. Вона не відповідає жодному з традиційних очікувань, пов'язаних із образом королівської доньки. Бін схильна до авантур, нехтує придворними правилами та відкрито демонструє байдужість до політичних обов'язків. Така поведінка створює комічний контраст між офіційною роллю принцеси та її реальним способом життя. Через цей образ серіал іронізує над патріархальними моделями, у яких жінка розглядається передусім як інструмент політичної дипломатії. Сюжет неодноразово демонструє ситуації, у яких придворні намагаються нав'язати Бін традиційні гендерні ролі. Проте Бін регулярно порушує ці правила, що створює численні комічні ситуації. Увагу варто звернути також і на сексуальну орієнтацію Бін. Її бісексуальність та потяг до русалки Мори є прямою сатирою на гетеронормативні очікування фентезійного жанру. В класичному сприйнятті принцеса має «дістатися» герою як приз. Бін же обирає партнерів не за політичною доцільністю чи канонічною красою, а за принципом емоційної спорідненості. Це висміює концепцію «династичного обов'язку» та підкреслює

її автономність. Її орієнтація стає актом політичного бунту проти волі батька та держави, перетворюючи особисте життя на маніфест свободи від соціальних дилем. Також її алкоголізм – це не лише комічний хук, а сатира на ескапізм сучасної молоді, яка не бачить сенсу в ієрархіях минулого. Тож Бін є розчаруванням для кожного. Для монархії – розчарування як спадкоємиця престолу. Для батька – головне розчарування життя. Для релігії – відмова за товаришування з демоном. Магія в її руках стає небезпечною або безглуздою, лицарство виявляється боягузством, а материнська любов – маніпулятивним злом.

У результаті Бін постає як своєрідна антикласична казкова принцеса. Саме через цю характеристику серіал демонструє, наскільки умовними можуть бути культурні уявлення про «правильну» жіночу роль.

Король Зог – гротеск патріархального занепаду. Його тип, монарх-дитина. Автори висміюють саму ідею успадкованої влади: людина, яка не може впоратися з власним гнівом чи апетитом, керує долями тисяч людей. Його постійні вигуки та агресія – це не лише ширма для глибокої самотності та розчарування в любові. Глядач вбачає, як монархія тримається на емоційних травмах однієї психічно нестабільної людини. Але попри формальний авторитет, король часто стикається з хаотичними подіями, які він не може повністю контролювати. Таким чином глядачу показують, що навіть найвища політична позиція не гарантує стабільності або порядку.

Люц як сатиричний голос цинізму займає особисте місце у структурі серіалу. Його персонаж виконує роль іронічного коментатора подій, що відбуваються у Дрімленді. Люц постійно спонукає інших героїв до сумнівних або ризикованих рішень, однак водночас його репліки нерідко містять саркастичні зауваження щодо абсурдності ситуації. Його поведінка характеризується цинізмом, іронією та прагненням до хаосу. Саме завдяки цьому персонаж стає своєрідним інструментом сатири. А на протиположному Люцу у серіалі присутній персонаж Елфо – представник раси ельфів, які живуть у гармонійному та оптимістичному середовищі. Елфо репрезентує протилежний полюс моральної системи серіалу: щирість, наївність і віру в добро інших. Його

поведінка часто створює комічний ефект через контраст із реаліями Дрімленду. Там, де Елфо очікує дружелюбності та справедливості, він стикається з цинізмом або байдужістю. Подібний контраст дозволяє висміювати ідеалізовані уявлення про «чистий» світ казок. Через його наївність автори демонструють, що навіть найщиріші моральні принципи можуть виглядати недоречно у складному соціальному середовищі. Образ Елфо підкреслює суперечність між ідеалістичними уявленнями про світ і реальністю людських взаємин.

Чез – сатира на «маленьку людину» та бюрократичний розсуд. Він є найбільш тривожним типом у серіалі. Чез насолоджується своєю мізерною владою. Його поява в найнесподіваніших місцях: від катівні до спа-салону підкреслює ідею, що бюрократія пронизує всі сфери суспільного життя Дрімленду. Чез висміює сферу послуг та адміністративний процес: він діє за правилами, які не мають сенсу, і отримує садистичне задоволення від того, що змушує інших чекати чи страждати. Це сатира на безликість державної меншини, де конкретна людина нічого не важить перед обличчям «процедури».

Критики неодноразово відзначили специфіку та художню цілісність серіалу «Розчарування». Вони підкреслюють, що шоу поєднує характерний гумор Метта Грейнінга з фентезійним середовищем, демонструючи, що анімаційний формат може слугувати не лише для комедійних ситуацій, а й для комплексного аналізу соціальних і культурних явищ. В рецензії видання «Collider» журналістка і кінокритикиня Елісон Кін [10] відзначає, що серіал інтегрує багатосаровий гумор та пародійні елементи, дозволяючи глядачеві рефлексувати над традиційним архетипами персонажів і жанровими кліше. На її думку, така комбінація комедійних і сатиричних стратегій забезпечує серіалу багаторівневу художню структуру, у якій відображаються як традиційні, так і сучасні соціокультурні проблеми. Натомість у рецензії на ресурсі «Slashfilm» журналіст Етан Ендретон [4] підкреслює неоднозначну реакцію медіа на ранні епізоди серіалу. Він зазначає, що, незважаючи на потенціал шоу, частина глядачів і критиків може сприймати його як недостатньо свіжим у комедійній та сатиричній площині. Водночас Ендретон вважає, що серіал демонструє

багатошарову комедійну структуру та інтеракцію персонажів, що дозволяє поступово формувати власний художній голос і створювати умови для глибшого опрацювання соціальних і культурних тем.

Таким чином, аналіз публікацій та критичних оцінок дозволяє зробити висновок, що «Розчарування» функціонує як багаторівнева анімаційна форма, яка поєднує традиційний комедійний стиль Грейнінга з елементами сатиричного осмислення соціальних і культурних явищ. Серіал демонструє потенціал для глибокого опрацювання персонажів і сюжетних конфліктів, поступово формуючи власний художній голос та розширюючи можливості анімації як засобу дослідження сучасного суспільства.

Упродовж розвитку сюжету можна спостерігати помітну трансформацію художньої тональності. Якщо на початкових етапах оповіді домінує комедійний формат із виразною пародійною складовою, то з часом наратив поступово набуває більш драматичного характеру. Сатиричні елементи, що спочатку функціонують переважно як інструмент висміювання жанрових кліше фентезійних історій, у подальших епізодах починають поєднуватися з серйозними сюжетними лініями. На ранніх етапах історії комічний ефект часто виникає завдяки іронічному переосмисленню традиційних фентезійних мотивів, тобто королівських інтриг, магічних пригод та героїчних випробувань. Однак у міру розвитку сюжету ці елементи поступово втрачають виключно гумористичну функцію. Події стають більш драматичними, а конфлікти складнішими з психологічної точки зору. Сюжет дедалі більше концентрується на внутрішніх переживаннях персонажів, із особистих втратах і наслідках прийнятих рішень. Ця трансформація проявляється не лише у сюжетній структурі, але й у візуальній мові. Пізніші епізоди стають значно похмурішими: збільшується кількість нічних сцен, змінюється колористика кадру, а простір королівства дедалі частіше зображується як нестабільний і навіть загрозливий. Така зміна естетики підкреслює поступовий перехід від легкої комедійної оповіді до більш серйозного драматичного висловлювання.

Подібну зміну художньої тональності було описано і в серіалі «Кінь Боджек». У фінальних епізодах цього серіалу, так само як у «Розчаруванні», загальна атмосфера стає значно напруженою. Комедійний наратив поступово поступається місцем драматичному осмисленню наслідків попередніх подій. Візуальна та емоційна структура фіналу в обох серіалах характеризується відчуттям самотності персонажів. Така зміна атмосфери підкреслює завершення комедійного етапу історії та перехід до рефлексії над пережитими подіями і їх наслідками. Подібне відчуття виникає у сприйнятті глядачем: на початку спостерігається типовий комедійний ефект, що створює враження легкого, розважального контенту. Однак у фінальних епізодах виникає контраст між початковою гумористичною формою та драматичною сутністю оповіді. Глядач, який спочатку сміявся над сатиричними ситуаціями, поступово усвідомлює, що сатирична схема працює глибше, ніж на рівні поверхневої комедії. Вона органічно поєднує критичне осмислення соціальних, психологічних чи культурних явищ із розвитком персонажів та їх внутрішніх конфліктів. Такий перехід підкреслює ефективність сатири як інструменту соціального коментаря та демонструє здатність анімаційного формату одночасно розважити і стимулювати рефлексію.

Важливою складовою є інтертекстуальні зв'язки з іншими роботами Грейнінга, зокрема «Футурамою». На відміну від випадкових гумористичних алюзій, ці відсилки мають доволі чітку форму та з'являються в конкретних сценах, що дозволяє розглядати їх як частину авторської гри з власним медійним всесвітом. Одним із найбільш очевидних прикладів є сцена з епізоду «Падіння Дрімленд» (Dreamland Falls, 1 сезон, 10 епізод), в якій демон Люц переглядає події минулого за допомогою магічної кулі. У швидкій послідовності зображень на екрані на мить з'являються персонажі: Фрай, Бендер і професор Фарнсворт у машині часу. Ця сцена безпосередньо відсилає до епізоду «Фрай, що запізнився» (The Late Philip J. Fry, 6 сезон, 7 епізод) де герої подорожують крізь кінець всесвіту і повертаються назад через новий цикл історії. Таким чином короткий візуальний кадр фактично натякає на те, що машина часу могла проходити через

різні історичні періоди, включно з епохою Дрімленду. Інші відсилки мають більш іронічний підтекст. Наприклад у серії «Сходи в пекло» (Stair To Hell, 2 сезон, 2 епізод) король Зог вигукує фразу «Bite my shiny metal axe!», що є очевидною пародією на відому репліку Бендера «Bite my shiny metal ass». Подібний прийом не лише створює комічний ефект, але й підкреслює зв'язок між персонажами, який озвучує один і той самий актор. І ще один приклад можна знайти у епізоді «Електрична принцеса» (The Electric Princess, 2 сезон, 9 епізод), де у місті Стімленд з'являється вулиця «Farnsworth Avenue». Це пряма алюзія на професора Фарнsworthа. У тій самій серії також демонструється шухляда, наповнена дротами, що стилістично нагадує лабораторні винаходи персонажа з футуристичного серіалу.

Таким чином інтертекстуальні елементи виконують подвійну функцію. З одного боку, вони створюють додатковий комічний рівень для глядачів, які знайомі з попередніми роботами автора. З іншого – вони формують ширший авторський контекст, у якому різні анімаційні проекти Метта Грейнінга можна інтерпретувати як частини умовного спільного світу. Саме цей аспект відкриває можливість для подальшого аналізу взаємозв'язків між фентезійним світом Дрімленду та футуристичним простором іншого серіалу автора. Тобто відсилки до інших його проектів виконують не лише комічну або фан-сервісну функцію, вони формують ширший авторський контекст, у межах якого різні анімаційні світи можуть розглядатися як взаємопов'язані елементи однієї творчої системи. Поодинокі сцени, у яких з'являються знайомі персонажі або впізнавані репліки, створюють ефект міжтекстового діалогу між різними роботами автора. У результаті фентезійний простір Дрімленда перестає існувати ізольовано і починає сприйматися як частина ширшої сатиричної моделі, що охоплює різні історичні та культурні контексти. Саме тому подальший аналіз доцільно спрямувати на анімаційний проект Метта Грейнінга – «Futurama», у якому подібні сатиричні механізми реалізуються вже в принципово іншому футуристичному, художньому середовищі.

### **2.3 «Футурама» – науково-фантастична утопія як дзеркало цивілізаційного абсурду**

Аналіз сатиричного аспекту драматургії сучасного мультсеріалу США неможливий без детального розгляду проєкту, що став перехідним містком від класичної соціальної комедії до складної філософської дистопії. На відміну від «Коня Боджека», де сатира спрямована всередину особистості, а «Розчарування», що деконструє жанрові кліше фентезі, «Футурама» вибудовує масштабну панораму цивілізаційного абсурду. В основі її драматургічної стратегії лежить концепція «майбутнього як дзеркала минулого», де прогрес науки лише підкреслює стагнацію людської моралі. Одним із найпотужніших пластів сатири є деконструкція корпоративної етики та споживацького фетишизму. У ХХХІ столітті капіталізм трансформується у форму неофеодалізму, де корпорації володіють не лише ресурсами, а й свідомістю громадян. «Рибка, повна доларів» (A Fishful of Dollars, 1 сезон, 6 епізод) слугує ілюстрацією агресивного маркетингу, що проникає у підсвідомість: реклама у снах Фрая символізує остаточну втрату людиною права на приватність. Сатира тут набуває рис антиутопії, де індивід розглядається виключно як біологічна одиниця споживання. Особливе місце займає образ корпорації «Мами» (Mother's Day, 2 сезон, 14 епізод) використовуючи архетип материнської любові для встановлення тоталітарного контролю. Це саркастичний коментар до сучасної політики брендів, які намагаються стимулювати емоційний зв'язок із клієнтом, приховуючи за ним жорстоку експлуатацію. Політичний дискурс у серіалі позбавлений будь-яких ілюзій щодо прогресу демократії. Сатира на інститут виборів досягає апогею через використання голів відомих політиків минулого. Це не просто комедійний прийом, а метафора ідеологічної консервації: суспільство майбутнього не здатне виробити нові сенси, тому змушене репродукувати старі політичні фігурки, наприклад, Річарда Ніксона. «Рішення 3012» (Decision 3012, 7 сезон, 3 епізод) – драматургія будується на висміюванні технологій маніпуляції масами. Проблема «земного походження» кандидата стає

сатирою на реальні політичні скандали США, підкреслюючи, що страх перед чужинцями і пошук внутрішнього ворога залишається універсальним інструментом утримання влади, навіть коли мова йде про міжпланетну спільноту.

Типологія персонажів як сатиричних масок дозволяє авторам дослідити соціальні вади через гротеск. Філіп Дж. Фрай виступає в ролі «простака», чия інтелектуальна обмеженість є сатирою на регрес масової культури. Його персона доводить, що доступ до надвисоких технологій не гарантує розвитку особистості: навпаки, Фрай залишається ментально в ХХ столітті, що створює постійний комічний дисонанс. Його антагоніст і водночас друг Бендер Родрігес є цинізмом. Образ робота–клептомана деконструє гуманістичні очікування від штучного інтелекту. «Птахобот з Крижаного Катраза» (The Birdbot of Ice-Catraz, 3 сезон, 5 епізод) Бендер стає об'єктом сатири на псевдоактивізм: його участь у порятунку пінгвінів продиктована не емпатією, а марнославством, що вказує на фальшивість багатьох сучасних соціальних рухів. Окремого погляду потребує сатира на академічне середовище та наукову етику, втілена в образі Професора Фарнswortha. Його постать – це гіперболізований образ науковця, для якого процес винаходу важливіший за життя піддослідних чи стабільність всесвіту. Драматургія серії «Мій власний клон» (A Clone of My Own, 2 сезон, 10 епізод) порушує питання етики наукового спадкоємництва та егоцентризму вчених. Фарнsworth є втіленням «технологічного нігілізму»: він створює геніальні речі для вирішення побутових чи абсурдних дрібниць, ігноруючи глобальні виклики. Ця лінія перегукується з образом Доктора Зойдберга, який репрезентує сатиру на соціальне відчуження та інституційну некомпетентність. Будучи фахівцем з «людської медицини», він не розуміє анатомії ссавців, що висміює бюрократизацію професійної освіти, де формальні ознаки статусу переважають над реальними знаннями.

Релігійна сатира у творі позбавлена метафізичного трепету, переводячи духовність у категорію алгоритмів. Церква Роботології «Пекло – це інші роботи» (Hell is Other Robots, 1 сезон, 9 епізод) виступає пародією на деструктивні культури

та формалізовану релігію. Гріх розглядається як помилка в коді, а покаєння – як перепошивка системи. Найбільш інтелектуально насиченим є «Люди Божі» (Goodfellas, 3 сезон, 20 епізод), де розглядається питання божественного провидіння через теорію ймовірностей та космічну логіку. Сатира тут спрямована на людське прагнення знайти вищий сенс там, де панує математичний хаос або випадковість.

Екологічна та гендерна проблематика також посідають важливе місце в драматургічній структурі. «Злочини гарячої епохи» (Crimes of the Hot, 4 сезон, 8 епізод), автори висміюють короткозорість екологічних стратегій. Вирішення проблеми глобального потепління через чергову техногенну маніпуляцію ілюструє відмову людства від системних змін на користь миттєвих «милиць». Гендерні аспекти сатируються через образ Туранги Ліли та Зеппа Браннігана у серії «Бренніган, почни знову» (Brannigan, Begin Again, 2 сезон, 2 епізод) постає сатирою на токсичну маскуліність та патріархальні структури управління, де харизма та статус замінюють реальний талант.

Також важливим аспектом драматургії серіалу є «ретрофутуризм» – використання естетики 1950-60-х років для зображення ХХХІ століття. Це слугує інструментом сатири на наївний оптимізм футурологів минулого. У світі «Футурами» глядач бачить, що попри наявність міжзоряних двигунів, соціальні проблеми залишаються архаїчними: бідність, безробіття та несправедливість. «Кріогенна жінка» (The Cryonic Woman, 2 сезон, 19 серія) демонструє, що майбутнє не стало «раєм», обіцямим науковою фантастикою, воно виглядає як захаращений, надмірно бюрократизований мегаполіс. Сатира спрямована на саму ідею технологічного порятунку. Наприклад, «Маршрут усього лихого» (The Route of All Evil, 3 сезон, 12 епізод) висміюється стартап-культура та прагнення до швидкого збагачення через сумнівні технологічні інновації. Автори підкреслюють, що гаджети лише додають нових рівнів абсурду в життя людини, не вирішуючи її базових екзистенційних криз. Роботи, замість того щоб звільнити людей від праці, самі стають жертвами капіталістичної експлуатації, що є іронічним коментарем до теорії про «кібернетичну утопію». Драматургія

серіалу часто звертається до теми бюрократичного абсурду, який у майбутньому набуває космічних масштабів. Образ Гермеса Конрада втілює сатиру на ідеальну людину, функцію для якої формальні правила важливіші за реальність. «Як Гермес реквізував свій паз назад» (How Hermes Requisitioned His Groove Back, 2 сезон, 11 епізод), центральна бюрократія постає як лабіринт, де життя індивіда зводиться до номеру в реєстрі. Сатира тут спрямована на дегуманізацію управління, де будь-яка помилка в паперах може призвести до анігіляції планети, або бюрократ буде турбуватися лише про правильність штампа на наказі. Це критичне осмислення сучасного державного та корпоративного апарату США, де процедура стає важливішою за зміст.

Завершуючи аналіз, варто підкреслити, що «Футурама» використовує жанр наукової фантастики як лабораторне середовище для вивчення незмінності людської природи. Сатиричний пафос серіалу полягає в констатації того, що жоден технічний прогрес не здатний подолати фундаментальні вади суспільства: жадобу, бюрократію, марнославство та страх перед іншими. Драматургічна майстерність авторів дозволяє поєднувати гостру соціальну критику з екзистенційними роздумами, що робить цей серіал ключовим об'єктом для вивчення сучасної американської сатиричної традиції.

Головною ідеєю мультсеріалу є переосмислення концепції прогресу. На відміну від оптимістичних течій класичної наукової фантастики ХХ століття, «Футурама» продовжує традицію критичного погляду на технологічний розвиток від «Машини часу» Г. Веллса до сучасності, та досліджує її наслідки крізь призму реалій ХХІ століття. Автори демонструють явище «цивілізованої стагнації», хоча декорації змінилися, наприклад, міжзоряні перельоти замість авто, то людська природа залишилася незмінною або навіть деградувала. Сатира тут висміює ілюзію того, що високі технології та інструментальний розум здатні автоматично вирішити моральні, соціальні та екзистенційні дилеми особистості.

Першим важливим аспектом цього критичного розвитку є сатира на інерцію людської природи. Сюжет будується на парадоксі: людство підкорило космос, але продовжує страждати від архаїчних проблем: бюрократії, корупції,

заторів та глибокої самотності. Філіп Дж. Фрай є ідеальним прикладом для цього аналізу. Його нездатність змінитися за тисячу років доводить, що людина вже досягла свого еволюційного плато. Сатира підкреслює: «людина майбутнього» – це та сама пересічна людина, яку просто замінив телевізор на голограму, але зберіг ті самі примітивні бажання. Прогрес у серіалі лише зовнішня декоративна обгортка, яка не торкається основ буття. Ця незмінність людської природи підкреслюється іронічним ставленням до інтелектуальних здобутків минулого. У світі, де подорожі в часі та викривлення простору стали рутинною, людство не демонструє інтелектуального стрибка. Навпаки, глядач спостерігає триумф масової культури у її найгірших проявах. Сатира тут спрямована на концепцію суспільства спектаклю, де технології використовуються не для розширення горизонтів пізнання, а для створення більш досконалих засобів деградації. Фрай, будучи людиною з низьким рівнем соціальних домагань у ХХ столітті, виявляється ідеально адаптованим до ХХХІ століття саме тому, що запити суспільства споживання не змінилися, а лише масштабувалися. Технології пішли вперед, а людина ні, вона все ще керується інстинктами, тільки в більш розвиненому середовищі.

Другий важливий аспект – екзистенційна сатира на таїнство смерті. У світі майбутнього смерть перестає бути метафізичною таємницею і стає частиною комерційної схеми. Будки для самогубств на кожному куту та голови в банках – це не просто гротеск, а точний удар по людській нездатності змиритися з кінцем. Смерть тут стала побутовою послугою, і саме в цьому її найбільше знецінення. За цим стоїть цілком конкретна мішень: капіталізм, що навчився монетизувати навіть останній вихід. Коли голову можна вічно тримати в розчині, людина перетворюється на об'єкт технічного обслуговування, і право на справжній спокій просто зникає як категорія. Це сатира на безсмертя, яка не несе в собі сенсу, а лише продовжує безглузде споживання.

Третій рівень – критика космічного оптимізму та міжгалактичного соціуму. Серіал вступає в жорстку полеміку з ідеалами на кшталт «Зоряного шляху», де зустріч з прибульцями мала б піднести людство на новий моральний

рівень. Натомість «Футурама» показує навмисне приземлений образ: інопланетні раси виявляються такими ж дріб'язковими, бюрократизованими та жадібними, як і люди. Це руйнує людську надію на те, що у всесвіті є хтось розумніший чи кращий за нас. Космос постає не як простір для великих відкриттів, а як черговий ринок збуту та місце для нескінченних чиновницьких ігор. Масштабування цивілізації до розмірів галактики лише збільшує обсяг хаосу, не змінюючи якості стосунків. Звісно, окрему роль відіграє антропологічна сатира через образи роботів. Роботи тут не про досконалі машини, а викривлене дзеркало людських пороків. Бендер у цьому контексті виступає як філософська деконструкція поняття душі та свободи волі. Його програмні збої, які проявляються у формі людських вад: алкоголізму, kleptomанії та егоцентризму, ставлять під сумнів унікальність людського етичного вибору. Якщо робота можна «навчити» бути циніком шляхом простої маніпуляції з його «залізом», чи не є людська мораль такою ж сукупністю біологічних алгоритмів? Через образ робота-антигероя драматургія висміює претензію людини на духовну винятковість. Роботи страждають від тих самих екзистенційних криз, що і люди, що перетворює їх на дзеркало, у якому глядач бачить абсурдність власного прагнення здаватися кращим, ніж він є насправді. Але й мотив, який у кіно має глибоке коріння: ще HAL 9000 у «Космічній одиссеї» Кубріка (1968) демонстрував самоусвідомлення машини як моторошне попередження людству. «Футурама» успадковує цю традицію, але переосмислює її в сатиричному ключі: робот, що страждає від екзистенційної кризи, вже не лякає, а смішить – саме через цей сміх глядач впізнає у ньому дзеркало власної абсурдності. Сатира висміює ідею, що все насамперед визначено, показуючи, що люди настільки спрощуються, що поводяться як алгоритми, і різниця між ними та машинами майже зникає.

Четвертий аспект – криза наукової відповідальності та те, що все немає сенсу. Фарнсворт – це геній без етичного стрижня. Його винаходи здатні знищувати цілі зіркові системи, але найчастіше вони йдуть на вирішення якоїсь побутової дурниці або задоволення чергової примхи. У цьому і є суть сатири: наука, що працює заради процесу або грошей, а не заради людини, врешті

перетворюється на загрозу. Коли інструмент стає досконалішим за мету, прогрес втрачає напрям. Окремий пласт виявляє мовна деградація. Жива мова поступово витісняється цифровою термінологією й алгоритмічними конструктами, а спілкування перетворюється на технічний протокол. Найвиразніше це видно у діалогах з роботами: двійковий код і математичні метафори там, де мали б бути почуття. Серіал висміює культ ефективності, через який люди втрачають здатність говорити про складне й людське. Інформаційна перенасиченість не робить розумнішими, вона лише створює ілюзію знання, ховаючи за термінами звичайну духовну порожнечу.

Але водночас розвивається сатира на індустрію дозвілля, яка замінює реальний досвід його технологічною симуляцією. Мешканці Нью-Йорка остаточно втратили здатність розважатися без використання віртуальної реальності, стимуляторів або інтерактивних шоу. Це критика культури тотальної втечі від реальності. Симуляція досвіду призводить до виникнення явища, яке можна пояснити як емоції через симуляцію, а не через досвід. Оскільки реальне життя у стерильному та бюрократизованому світі позбавлене справжніх викликів, персонажі змушені купувати інтенсивні переживання. Вони постійно перебувають в стадії сенсорного голоду, їм мало споглядання реальності, їм потрібна її гіпертрофна, цифрова копія. Це демонструє кризу ідентичності людини майбутнього, яка боїться залишатися наодинці з власними думками без зовнішнього медійного шуму. Розваги стають формою примусового споживання, де індустрія розваг диктує особистості, що саме вона має відчувати в конкретний момент. Таким чином, через занепад мови та перевагу віртуальних симуляцій автори показують людину майбутнього як частину технічної системи.

Філософсько-антропологічний вимір серіалу свідчить про глибокий песимізм щодо здатності людства до якісних внутрішніх трансформацій. Сатира доводить: ми можемо змінити орбіту Землі, але не можемо змінити свою жадібність, марнославство чи егоїзм. Через сміх автори проводять повну ревізію ідеї лінійного прогресу, стверджуючи, що історія – це лише нескінчене повторення одних і тих самих помилок, у дедалі масштабніших і небезпечніших

декораціях. Твір виявляє трагедію втрати автентичності: прогрес у сфері комунікацій призвів до того, що люди стали ще менше розуміти один одного і водночас розучилися бути щасливими без гаджетів. Це підтверджує тезу, що будь-яка техніка без внутрішньої культури не розвиває особистість, а остаточно розчиняє її в цифровому абсурді.

## **2.4 «Рік та Морті» – філософська сатира на межі екзистенційного нігілізму**

Розглядаючи вплив «Рік та Морті», авторів: Джастіна Ройланда та Дена Гармона на жанр сатиричного ситкому, варто звернути увагу на те, як серіал деконструє поняття героїчної подорожі, що є основною драматургією з часів античності. У класичному розумінні герой проходить випробування, змінюється і повертається оновленим. Проте сатира цього мультсеріалу пропонує іншу модель: герої проходять через жахливі випробування, але замість цього духовного зростання вони отримують лише посттравматичний розлад або ще більший рівень цинізму. Це пряма сатира на оптимістичні голлівудські стандарти, де будь-яка проблема має вирішення, а добро обов'язково перемагає. Вплив цього підходу на людей виявився в тому, що глядач почав сприймати реальність без зайвих ілюзій, що особливо резонує з настроями епохи, де факти відходять на другий план, поступаючись емоціям і сприйняттю. Люди бачать у пригодах героїв відображення власного безсилля перед великими глобальними процесами, і цей резонанс робить серіал чимось значно більшим, ніж простою комедією.

Особливе місце в драматургічному аналізі посідає порівняння Ріка з Конем Боджеком у контексті сатири на успіх. Боджек – зірка, яка має все, але відчуває порожнечу. Рік – геній, який може все, але відчуває те саме. Сатира тут полягає в тому, що обидва персонажі є в'язнями власного образу. Рік змушений постійно підтримувати статус «найрозумнішої істоти», що заважає йому виявляти прості людські емоції. Коли він намагається зблизитися з кимось, його ж власний інтелект починає висміювати цю вразливість. Це створює замкнене

коло самотності, яке є центральною темою багатьох сучасних проєктів США. Сатира спрямована на суспільство, яке ідеалізує успіх та інтелект, не помічаючи, яку ціну за це платить особистість. Рік, як і Боджек, стає жертвою власної винятковості, і це викликає у глядача водночас і огиду, і глибоке співчуття. Тобто порівняльний аналіз Ріка Санчеза та Коня Боджека дозволяє розкрити глибокий рівень сатири на депресивний стан сучасного антигероя. Обидва персонажі існують у стані постійної екзистенційної кризи, але Боджек шукає сенс у любові публіки і визнанні, то Рік намагається заглушити біль через тотальне домінування над фізичним світом. Сатира в обох випадках спрямована на романтизацію саморуйнування. Ми бачимо, як Рік після розставання з колективним розумом Юніті намагається вчинити самогубство у своєму гаражі – ця сцена за своєю драматургічною напругою не поступається найважчим моментом Боджека. Сатиричний аспект тут полягає в тому, що ні надзвичайний інтелект Ріка, ні багатство Боджека не можуть заповнити внутрішню порожнечу. Це критика суспільства споживання, яка вважає, що зовнішні ресурси можуть вирішити внутрішні конфлікти. Обидва герої є «смішними» лише до того моменту, поки ми не усвідомлюємо реальність їх страждання. Використання гумору для опису глибокої депресії – це специфічний прийом американської сатири, який дозволяє говорити про табуйовані теми ментального здоров'я, не впадаючи в зайвий повчальний тон, але водночас нещадно висміюючи егоїзм, який часто ховається за маскою «страждаючого генія».

Яскравим прикладом такої деструктивної поведінки та сатири на «маленьку людину» є «Змова у Вірлі-Дерлі» (The Whirly Dirly Conspiracy, 3 сезон, 5 серія). У цьому епізоді автори деконструюють чоловіче его через взаємодію Ріка та Джері. Перебуваючи на планеті, де неможливо померти, Джеррі, виявляє свою справжню природу: він використовує власну безпорадність як зброю для маніпуляції оточуючим. Драматургія епізоду висміює ідею про те, що слабкість автоматично дорівнює доброті. Насправді Джеррі виявляється таким же підступним, як і Рік, але без його інтелекту. Це жорстка сатира на сучасну психологію жертви, де персонаж замість роботи над

собою шукає винних у своїх невдачах, перетворюючи власну посередність на культ. Драматургія сучасного американського серіалу традиційно спирається на модель сім'ї як надійної гавані, проте «Рік та Морті» піддає цю концепцію нещадній сатирі. На відміну від класичних ситкомів, де конфлікти розв'язуються через прощення та обійми, сім'я Смітів виступає моделлю деструктивних стосунків, що тримаються на взаємних образах та егоїзмі. Сатира тут спрямована на ілюзію щасливого передмістя. Бет Сміт, донька Ріка, страждає від комплексу покинутої дитини і готова терпіти будь-які знущання батька, аби він знову не зник. Це висміювання жертвовності, яка подається як сімейна відданість. Весь побут сім'ї просочений сарказмом щодо традиційних ролей, вечери перетворюється на обговорення міжгалактичних війн, а батьківська опіка змінюється виживанням у екстремальних умовах. Драматургічний прийом полягає в тому, що Рік постійно демонструє Бет і Морті, наскільки нікчемними є їх земні проблеми порівняно з величчю космосу, тим самим знецінюючи їх людську гідність. Це сатира на токсичне виховання, де інтелектуальна перевага одного члена родини використовується як інструмент для емоційного пригнічення інших. Таким чином, серіал стверджує, що сім'я – це не святиня, а група людей, яких найчастіше єднають лише спільні травми та страх самотності.

Окремий пласт сатири – критика соціальних інституцій через призму міжгалактичних подорожей. Кожен новий світ, який відвідують герої, є гіперболізованою моделлю нашого суспільства. Планета радикального фемінізму чи світ, де все життя підпорядковане безглуздим ритуалам, усе це, висміює людську схильність до ідеологічних крайнощів. Драматургія цих епізодів, побудована так, щоб показати, що будь-яка соціальна утопія при найближчому розгляді виявляється дистопією. Це сатира на політичні рухи та спроби побудувати «ідеальне суспільство». Автори серіалу через пригоди Ріка та Морті стверджують, що людська природа незмінна, і в будь-якому куточку всесвіту ми знайдемо ті самі вади: жадібність, жагу до влади та егоїзм.

Важливим драматургічним елементом є також сатира на науку та технологічний прогрес. У більшості наукової фантастики наука – це порятунок.

У «Рік та Морті» вона – хаос. Рік винаходить не для того, щоб комусь допомогти, а щоб полегшити собі життя або просто заради самого експерименту. У цьому і є суть: сатира на етичну сліпоту сучасної науки, що розвивається швидше, ніж людська здатність осмислити власні дії. Портальна грамати́ка Ріка – не просто інструмент для подорожей, а символ повного стирання кордонів і відповідальності.

Можливість втекти в інший всесвіт після того, як ти знищив попередній, це найвища форма сатири на безвідповідальність сучасного споживача, який звик викидати старе і купувати нове, замість того щоб лагодити те, що має. Особливо гостро ця тема звучить в «Ніколи не Рікаючий Морті» (Never Ricking Morty, 4 сезон, 6 епізод), який представляє собою вершину мета-сатири. Використовуючи образ потяга, автори висміюють структуру телевізійної драматургії та очікування фанатів. Сатира тут спрямована на комерціалізацію мистецтва: герої буквально застрягли в циклі розповідей, які мають продавати іграшки. Це прямий виклик глядачеві, який вимагає від авторів дотримання канонів. Драматургічна складність цієї серії полягає в тому, що вона руйнує «четверту стіну», показуючи, що Рік і Морті усвідомлюють себе як продукти масової культури. Це сатира на капіталістичну машину медіа, де творчість стає заручником рейтингів, а будь-яка ідея може бути перетворена на сувенір. Також ця серія перенасичена інтертекстуальними відсилками. Які Анна Дацюк [1] класифікує як засіб іронії над глядацьким досвідом. Передусім структура епізоду прямо відсилає до детективної класики Агати Крісті «Вбивство у Східному експресі», де замкнений простір потяга стає місцем розкриття таємниць. Проте автори серіалу трансформують цей простір у метафору сценарного «кола», де кожен вагон – це окремий жанровий штамп. Сатира на канонічність посилюється через миттєві появи персонажів, на яких фанати чекали роками. Проте як зазначається у матеріалі «Vertigo», ці образи з'являються лише як безглузді видіння всередині сюжетного механізму, що є прямою сатирою на фан-сервіс, ситуацію, коли автори дають глядачеві картинку без жодного сюжетного навантаження. Окремим рівнем сатири є відсилка до «тесту Бекдел» – реального

методу оцінки гендерної упередженості в кіно. Сцена, де Морті намагається розказати історію про Самер та Бет, які обговорюють «щось про чоловіків», перетворюється на абсурдне висміювання того, як сучасні студії намагаються штучно відповідати прогресивним стандартам, не змінюючи суті контексту. Також важливою є відсилка до релігійного тропу «Deus ex machina», яка реалізується через буквальну появу образу Ісуса Христа. Це висміює сценарну безпорадність: коли сюжет заходить у глухий кут, автори часто використовують диво для порятунку героїв. Рік, будучи атеїстом, використовує силу молитви як програмний код, щоб «перезавантажити» логіку потяга. Зрештою, фінальна сцена в сувенірній крамниці є відсилкою до реалій глобального капіталізму та споживацтва, де будь-яка інтелектуальна подорож закінчується придбанням мерчендайзу, що замикає коло сатири на сучасну індустрію розваг.

Особиста історія Ріка та його пошуки Діани додають серіалу глибини, яка перетворює його на справжню екзистенційну трагедію. Сатира на «велике кохання» тут працює тонко і парадоксально. Рік невпинно повторює, що кохання – лише біохімія, проте все його існування підпорядковане помсті за втрачене почуття. Ця суперечність і є серцевиною його драматургічного конфлікту: він раціоналізує власну біль, намагаючись довести собі й світові, що стоїть вище за емоції і саме тому стає їх заручником. Так «Рік та Морті» висміює не лише сентиментальне кліше, а й самовпевненість раціоналізму, який береться пояснити всесвіт формулами, але пасує перед звичайним людським серцем. Ця лінія досягає піку в «Рікмурай Джек» (Rickmurai Jack, 5 сезон, 10 епізод), яка сатирично обіграє потребу глядача в «історії походження». Коли правда про Злого Морті та знищення дружини нарешті розкривається, сатира переходить у площину критики бога. Ми дізнаємося про Центральну Кінцеву Криву – сатиру на людське прагнення до домінування та створення «безпечних просторів», де ніхто не може кинути виклик твоїй винятковості. Рік побудував в'язницю з нескінченності, щоб ніколи не стикатися з кимось, хто розумніший за нього. З приводу постаті Злого Морті в драматургії серіалу виконує функцію радикальної сатири на політичну боротьбу та ідею визволення. Його шлях до влади в

Цитаделі Ріків – дзеркальне відображення реальних політичних процесів, де популізм і маніпуляція стають головними інструментами. Сатира тут полягає в тому, що «найслабша» істота Морті використовує систему проти її ж творців.

В драматургії серіалу Злий Морті не класичний герой-визволитель, а сатира на революціонера-прагматика: він жертвує тисячами собі подібних заради власної свободи, і його перемога над Центральною Кінцевою Кривою постає не як тріумф справедливості, а як холодний акт самовизволення. На метарівні це руйнування самої логіки серіалу: персонаж, приречений бути лише тінню генія, ламає закони реальності, щоб вийти за межі нав'язаної йому ролі. Серіал таким чином висміює не лише політичний месіанізм, а й саму ідею сюжетного призначення – ідею про те, що одні існують як головні герої, а інші лише як їх фон. Драматургічно це підкреслює думку про те, що будь-яка революція лише змінює одного тирана на іншого, а справжня свобода завжди має криваву ціну. Злий Морті показує, що навіть у світі, де Рік вважає себе богом, завжди знайдеться той, хто вивчив правила гри краще за автора і готовий спалити все поле заради виходу з гри.

Драматургія серіалу також активно використовує сатиру на медіа та поп-культуру, що особливо яскраво проявляється в епізодах про міжгалактичне телебачення. Ці серії є суцільним потоком абсурду, який висміює мислення сучасного глядача. Ми бачимо, як Рік та Морті просто перемикають канали, спостерігаючи за безглуздими шоу з інших світів, і це є прямою метафорою на наше споживання контенту в інтернеті. Це сатира на те, як медіа перетворюють трагедії на розваги, а серйозні речі на шум. «Парк Рікського Мортіоду» (JuRicksic Mort, 6 сезон, 6 епізод) сатира на медіафраншизу Marvel виходить на новий рівень інтелектуальної гри з глядачем. Як зазначає оглядач видання Screen Rant Кевін Ердманн [7], серіал відмовляється від банальних прямих згадок на користь стратегії удаваного ігнорування. Це стає важливим драматургічним прийомом: Рік, володіючи майже божественним знанням про всесвіт, навмисно спотворює імена персонажів, або вдає, що не знає назв фільмів (наприклад, наливаючи Залізну людину «тим хлопцем із Месників», а Ракету – «людиною-

енотом»). За висновками Ердмана, така непряма форма сатири є значно ефективнішою за прямі пародії. По-перше, вона висміює монопольний статус Марвел у поп-культурі: франшиза стала настільки всюдисущою, що спроба Ріка дистанціюватися від неї виглядає як акт інтелектуального спротиву. По-друге, це сатира на саму аудиторію та її залежність від канону. Коли Морті виправляє Ріка, називаючи реальні імена героїв, він виступає в ролі типового споживача, який не може вийти за межі нав'язаного маркетингом всесвіту. Ердманн підкреслює, що такий підхід дозволяє авторам «Ріка та Морті» триматися на безпечній дистанції від об'єкта висміювання, водночас конструюючи його. Це перетворює прості відсилки на тонку критику сучасної індустрії розваг, де великі корпорації намагаються стандартизувати уяву глядача. Таким чином, сатира тут не просто жарти про супергероїв, а глибинне дослідження того, як глобальні франшизи колонізують нашу пам'ять і мову, змушуючи навіть «найрозумнішу людину в всесвіті» або боротися з ними, або вдавати, що їх не існує.

І звісно, «Захист своєї смерті» (*Rickfending Your Mort*, 7 сезон, 6 епізод) продовжує лінію жорстокої сатири на сучасні медіа-тренди. Використовуючи відсилки до реальних злочинців та стилістику Веса Андерсона, серіал висміює те, як поп-культура перетворює трагедії на «красиву картинку». Це сатира на жанр трукрайму та хворобливу цікавість до темряви. Драматургія серії будується як калейдоскоп абсурдних ситуацій, що підкреслюють фрагментарність нашої свідомості, яка споживає жах як розвагу. Сатира подається не просто як прийом, а спосіб не збожеволіти. Якщо всесвіт нескінченний і принципово непідвладний розумінню, сміх над цим фактом, це єдина адекватна відповідь. Не нігілізм, а щось чесніше: ти просто визнаєш межі власного розуму і перестаєш з ними воювати. І от парадокс, до якого серіал приходять після всіх міжвимірних катастроф: мудрість виявляється не в розгадці мультивсесвіту, а в тому, щоб просто сісти поруч із кимось своїм і нікуди не бігти. Це сатира, яка через повне заперечення сенсу проводить глядача до розуміння найпростіших людських цінностей.

Як вже зазначалося раніше, у «Рік та Морті» важливу роль відіграє концепція Центральної Кінцевої Кривої, яка потребує детальнішого аналізу в контексті драматургії та сатиричного наповнення серіалу. На рівні сюжету вона постає як складна система, що структурує мультивсесвіт, обмежуючи його лише тими варіантами реальності, в яких Рік зберігає позицію найінтелектуально розвиненої істоти. Проте її значення виходить далеко за межі науково-фантастичного припущення, перетворюючись на інструмент глибокої критики уявлень про свободу, ієрархію та саму природу вибору. Формально мультивсесвіт у серіалі декларується як нескінченний простір, що містить безліч альтернативних варіантів подій, рішень та особистостей. Однак введення Центральної Кінцевої Кривої радикально змінює це уявлення: замість відкритої системи глядач отримує замкнену структуру, в межах якої всі можливості вже попередньо відібрані. Це створює парадоксальну ситуацію, де ідея нескінченності співіснує з жорсткими обмеженнями, а видима різноманітність фактично є варіацією одного й того самого сценарного принципу. У такий інтерпретації мультивсесвіт втрачає свою функцію простору свободи та перетворюється на механізм відтворення домінування.

Особливого значення ця концепція набуває у світлі характеристики самого Ріка як персонажа. Його позиціонування як абсолютного інтелекту передбачає відсутність зовнішніх викликів, однак Центральна Кінцева Крива демонструє, що така позиція досягається не природним шляхом, а через системне усунення будь-якої конкуренції. Таким чином, сатира спрямовується на ідеал «генія», який у культурному дискурсі часто подається як автономна і самодостатня фігура. У серіалі ж ця автономія виявляється штучною: вона існує лише завдяки ізоляції від альтернатив, що могли б поставити її під сумнів. Відповідно, інтелектуальна перевага Ріка перестає бути доказом його винятковості і натомість постає як результат контрольованого середовища. Крім того, концепція ЦКК дозволяє інакше поглянути на проблему вільної волі. У класичному розумінні наявність безлічі можливостей передбачає здатність суб'єкта обирати між ними, формуючи власний шлях. Проте в межах описаної

системи вибір існує лише номінально: персонажі можуть змінювати окремі рішення, але не здатні вийти за межі заданої логіки існування. Це створює ефект повторюваності, де навіть альтернативні версії героїв відтворюють схожі моделі поведінки.

Сатира тут спрямована на уявлення про індивідуальність як унікальний і незамінний феномен, адже множинність варіацій однієї особистості поступово нівелює її винятковість. Показовим є і сам механізм функціонування Кривої: замість того щоб прийняти непередбачуваність мультівсесвіту, система прагне його впорядкувати – усуваючи все, що загрожує стабільності. Це прагнення до контролю маскується під раціональність, хоча насправді живиться страхом перед хаосом. У ширшому прочитанні ЦКК стає метафорою не лише індивідуальної психології, а й колективної: суспільства так само схильні будувати замкнені моделі реальності, у яких ілюзія передбачуваності важливіша за істину. Руйнування цієї структури, яке відбувається в серіалі, має принципове значення для розуміння його ідейного спрямування. Воно не просто розширює межі наративу, а підважує саму логіку його побудови, відкриваючи простір, де більше не діють попередні правила. У цьому новому контексті зникає гарантія стабільності, а будь-яка ієрархія стає тимчасовою. Саме тут проявляється ключовий сатиричний ефект: страх перед невідомим виявляється сильнішим за прагнення до свободи, а контроль є важливішим за істину. Таким чином, Центральна Кінцева Крива функціонує як складний драматургічний інструмент, що дозволяє серіалу не лише досліджувати межі науково-фантастичного жанру, а й критично осмислювати фундаментальні уявлення про реальність, у якій існує сучасна людина.

Тобто драматургія сучасного мультсеріалу США через «Рік та Морті» демонструє нову форму гуманізму без ілюзій, у межах якої сатира перестає бути лише засобом висміювання і набуває функції критичного осмислення самої природи людського існування. Вона замінює шари соціальних і особистісних ілюзій, оголюючи внутрішні суперечності персонажів: Рік постає як геній, що виявляється неспроможним впоратися з власними почуттями, Морті – як жертва

обставин, яка поступово набуває здатності до автономного вибору, а Джеррі – уособлення звичайної людини, чия головна потреба зводиться до прагнення бути значущою. У цьому контексті міжгалактичний хаос серіалу не є випадковим нагромадженням абсурду, а функціонує як модель контрольованої множинності, що імітує свободу, але водночас демонструє її обмеженість. Скільки б вимірів не перетнули герої, все одно повертаються до одного й того ж – хочеться, щоб тебе почули і прийняли. Нескінченність варіацій нічого не змінює в людській природі, і серіал це фіксує без ілюзій. Жодного виходу він не пропонує, просто чесно показує, що абсурд і смертність не є трагедією, яку треба пережити. Це просто умови, в яких ми існуємо. Серіал не пропонує жодних відповідей на екзистенційні питання і не намагається втішити глядача. Екзистенційний жах тут трансформується в інтелектуальний механізм дистанціювання: сміх не заперечує безглуздя існування, а створює можливість співіснувати з ним. Парадоксальна сила «Рік та Морті» полягає саме в цьому: через послідовне руйнування будь-яких ілюзій серіал не дає розради, натомість формує новий тип усвідомлення, за якого відсутність сенсу перестає сприйматись як трагедія і перетворюється на вихідну точку для подальшого існування.

## РОЗДІЛ 3 САТИРА НА СОЦІАЛЬНІ ІНСТИТУТИ ТА МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

### 3.1 «Бридкі американці» та «Корпорація змов» – бюрократичний абсурд і деконструкція американської мрії

Мультсеріал «Бридкі американці» Девіна Кларка є унікальним об'єктом для дослідження соціальної сатири, оскільки він пропонує гротескну деконструкцію концепту «американської мрії» через призму міської міфології. Центральною метафорою твору виступає Нью-Йорк, який подається не як «місто можливостей», а як мегаполіс-чистилище, де магічне та надприродне остаточно капітулювали перед бюрократією. Сатиричний ефект досягається шляхом демістифікації жаху: зомбі, демони та інші монстри не є джерелом страху – вони є платниками податків, орендарями та безробітними. Автори висміюють ідею Нью-Йорка як «плавильного котла». У світі серіалу цей котел перетворився на конвеєр примусової асиміляції. Головний герой Марк Лілі, соціальний працівник Департаменту інтеграції, уособлює наївний ліберальний гуманізм. Сатира тут спрямована на державну політику: Департамент намагається навчити демонів «бути людьми», що є прямою іронією над спробами бюрократичної системи нівелювати культурну чи біологічну ідентичність заради соціальної стабільності. Марк щиро вірить в те, що кожного монстра можна інтегрувати в суспільство споживання, не помічаючи, що сама система, на яку він працює, є більш бездушною, ніж істоти, яких він «рятує».

Звісно, окремої уваги заслуговує персонаж Каллі Меготбон, яка є сатирою на деструктивну сексуальність та кризу сімейних цінностей у вищому світі влади. Її батько, Альдермак Меготбон (диявол), не є біблійним уособленням зла, він постає як типовий корпоративний СЕО, який керує Пеклом як транснаціональною корпорацією. Це фундаментальний сатиричний зсув: серіал стверджує, що сучасне зло – не метафізичне поняття, а адміністративний ресурс, дефіцит бюджету та жорстокий менеджмент.

Паралельно з цим серіал «Корпорація змов» Шіон Такеучі переносить фокус із муніципальної бюрократії на глобальну інституційну параною. Якщо «Бридкі американці» висміюють видимі вади суспільства, то «Корпорація змов» фокусується на архітектурі «тіньової влади». Сатира тут більше базується на принципі інтелектуального приземлення теорій змови: серіал деконструює популярні міфи (плоска Земля, рептилоїди і т.д.) не через їх заперечення, а через показ їх повної операційної недосконалості. Рейган Рідлі є сатирою на образ «функціонального соціопата» та кризу інтелектуальної еліти. Її драма конкретна і болісна: найрозумніша жінка на планеті змушена витратити цей розум на обслуговування абсурдних примх анонімних «Тіньових радників». У світі «Cognito Inc.» інтелект не є інструментом пізнання чи змін, а лише засобом підтримання ілюзії порядку в принципово хаотичному світі. Серіал влучно фіксує сучасну проблему: чим більше людина знає про те, як влаштована система, тим менше вона здатна з цим щось зробити.

Важливим сатиричним антиподом Рейган є Брет Генд – персонаж, який є сатирою на американський культ «приємної людини» та корпоративну конформність. Брет не володіє жодними навичками, крім здатності подобатися оточуючим. Через його образ автори висміюють сучасні HR-стандарты та медіа-політику, де візуальна харизма та лояльність цінуються вище за професіоналізм. Брет наче порожній аркуш, дзеркало, в якому кожен бачить те, що хоче бачити, що є прямою метафорою на сучасних політичних лідерів. Згадки про реальних персонажів у «Корпорації змов»: від американських президентів до Ілона Маска – працюють на одну просту ідею: ті, кого ми вважаємо «ляльководами», самі є заручниками власних травм і бюрократичних дедлайнів. Серіал послідовно доводить, що якщо світом і керує таємна організація, то вона така ж дисфункціональна, як будь-яка державна контора. Разом обидва серіали формують цілісну сатиричну картину сучасної західної цивілізації: від побутового виживання в мегаполісі до глобального управління реальністю, де єдиною константою лишається бюрократичний абсурд.

Візуальна стилістика «Бридких американців» заслуговує на окрему увагу у контексті сатиричного аналізу. На відміну від мінімалістичного стилю «Південного парку» чи класичної сімейної анімації «Сімпсонів», цей серіал використовує естетику коміксів жахів 50-х років (EC Comics), але переносить її в декорації сучасного занедбаного Нью-Йорку. Візуальна сатира на мегаполіс реалізується через надмірну деталізацію бруду, рекламних вивісок та тісноти. Ми бачимо Нью-Йорк не через велич хмарочосів, а через захарашені під'їзди, де демони стоять у чергах до соціалки, та метро, де зомбі змушені триматися за поручні поряд із офісними працівниками. Це створює ефект звичного гротеску, бо глядач бачить жахливих істот, але вони вписані в максимально побутовий контекст. Сатира полягає в тому, що магічне і страшне стає банальним.

У «Корпорації змов» візуальна сатира працює інакше, а саме через дизайн офісного простору. Лабораторії «Cognito Inc.» виглядають як суміш футуристичних технологій та захарашених кабінетів типової державної установи США. Сатира тут прихована в деталях фону: наліпки на моніторах, які нагадують про «змову на вівторок», або плакати з мотиваційними гаслами для рептилоїдів. Це візуальна деконструкція величі: таємна організація, що володіє світом, змушена боротися зі зламаними кавоварками чи несправним принтером. Таким чином, візуальний ряд підкреслює головну тезу – бюрократія сильніша за будь-які над технології.

Авжеж, обидва серіали є потужними інструментами критики капіталістичного устрою, де будь-яка форма існування (навіть потойбічна) розглядається лише через призму прибутковості. Наприклад, в «Бридких американцях» це монетизація існування. У світі серіалу пекло, це не місце спокути, а бізнес-модель. Сатира на капіталізм тут досягає апогею в образі Альдермака Меготбон, який переживає не за душі грішників, а за квартальні звіти та акції своєї корпорації. Це висміювання сучасної корпоративної Америки, де етичні норми та мораль повністю змінено логікою ринку. Тобто навіть смерть не звільняє від капіталізму: зомбі стають дешевою робочою силою, яку можна експлуатувати без порушення трудового кодексу, оскільки вони технічно не є

«живими». Це жорстока сатира на прекаріат та низькооплачувані верстви населення, чії права систематично ігноруються. «Корпорація змов», своєю чергою, критикує капіталізм через призму корпоративного тоталітаризму. Рейган Рідлі класичний приклад жертви «культури вигорання». Її геніальність монетизується Тіньовою радою, яка розглядає людство не як цивілізацію, а як ресурс для управління.

Особливо гостро капіталізм висміюється через персонажів-рептилоїдів, які, за сюжетом, є просто метафорою на найбагатші еліти, що відірвані від реальності. Сатира спрямована на те, що «верхівка» суспільства настільки зациклена на збереженні своєї влади та прибутків, що вони готові підтримувати світ у стані постійного хаосу, аби лише попит на їх «послуги» зі стабілізації не зникав.

Одним із найтонших сатиричних прийомів в обох серіалах є тема брендингу глобальних катастроф. Це явище можна назвати «маркетингом кінця світу». В «Бридких американцях» ми бачимо, як диявольські портали або нашестя монстрів супроводжуються рекламними банерами чи спонсорськими інтеграціями. В «Корпорації змов» кожна секретна операція, навіть та, що загрожує знищенням мільйонів, має свій фірмовий стиль, логотип та мерчандайз. Це сатира на здатність пізнього капіталізму комерціалізувати страх. Корпорації намагаються брендувати навіть апокаліпсис, перетворюючи екзистенційну загрозу на «подію», яку можна продати глядачеві. Це відображає реальність сучасних медіа, де трагедії оформлюються яскравою інфографікою та впізнаваними джинглами, що розмиває серйозність того, що відбувається. Коли кінець світу має свій шрифт і колірну палітру, він перестає бути страшним і стає частиною споживчого досвіду. Автори підкреслюють: у сучасному світі не важливо, наскільки жахлива подія – важливо, наскільки впізнаваним є її логотип.

У контексті аналізу цих двох анімацій, доцільно розширити розуміння функції гумору, вийшовши за межі його традиційного трактування як інструменту соціальної критики. У цих творах сатира виконує не лише викривальну, але й компенсаторну функцію, стаючи специфічним механізмом

психологічного виживання в умовах системного абсурду. Обидва серіали репрезентують світ як структурно нестабільний і внутрішньо суперечливий простір, у якому логіка функціонування соціальних інституцій є принципово ірраціональною. Важливо підкреслити, що цей абсурд не подається як тимчасове відхилення від норми, навпаки, він і є самою нормою. Бюрократичні механізми, корпоративні структури та соціальні практики функціонують не всупереч хаосу, а завдяки йому. Таким чином, персонажі опиняються в ситуації, де будь-яка спроба раціонального впливу на реальність виявляється неефективною. У цьому контексті гумор втрачає свою класичну функцію «викриття» і трансформується в інструмент адаптації. Персонажі не використовують сатиру для зміни системи, вони використовують її для того, щоб утримати її тиск. Це принципово змінює природу сміху: він більше не є актом опору, а стає формою психологічної саморегуляції.

Особливо чітко це простежується через поведінкові патерни головних героїв. Марк Лілі, незважаючи на свою віру в гуманістичні ідеали, постійно стикається з ситуаціями, які підривають саму можливість раціонального пояснення світу. Його реакція на ці ситуації часто набувають форми нервового гумору або іронічного дистанціювання. Аналогічно, Рейган Рідлі, функціонуючи в середовищі тотального контролю та абсурду, використовує сарказм як спосіб утримання власної психічної цілісності. У її випадку гумор стає своєрідним буфером між індивідом і системою, яка постійно прагне до редукції особистості до функції.

Таким чином, можна стверджувати, що в обох серіалах сатира виконує роль «анестезії», бо вона не усуває проблему, але знищує рівень її травматичного впливу. Це дозволяє говорити про зміну парадигми гумору в сучасній анімації, від інструменту критичного осмислення до засобу емоційного виживання. Більш того, такий підхід має виразний поколіннєвий вимір. У представлених нарративах гумор стає відповіддю на досвід життя в умовах хронічної нестабільності, інформаційного перевантаження та інституційної недовіри. Сміх більше не спрямований назовні, він спрямований всередину, виконуючи функцію

самозаспокоєння. Це дозволяє сформулювати тезу про те, що в сучасній культурі гумор дедалі частіше виступає не як форма опору, а як механізм адаптації до неможливості змін.

Авжеж, ще одним важливим аспектом, який потребує окремого осмислення, є репрезентація тіла та свідомості як ресурсів у межах системи. В обох серіалах простежується чітка тенденція до функціоналізації будь-якої форми існування незалежно від її природи. У світі «Бридких американців» це проявляється через буквальну економізацією тілесності. Зомбі постають як ідеальна робоча сила: вони не потребують відпочинку, не висувають вимог і не мають юридичного статусу, що дозволяє експлуатувати їх без обмежень. Монстри, у свою чергу, редукуються до «соціальних кейсів», які підлягають обробці в рамках бюрократичної системи. Їх індивідуальність не має значення, важливим є лише ступінь їх відповідності встановленим нормам.

У «Корпорації змов» ця логіка переноситься на рівень інтелекту. Людська свідомість, зокрема інтелектуальні здібності Рейган Рідлі, розглядається виключно як інструмент для підтримки функціонування системи. Її геніальність не є цінністю сама по собі, вона має значення лише в контексті продуктивності. Таким чином, відбувається редукція суб'єктивності до функціональності: людина перестає бути носієм унікального досвіду і перетворюється на ресурс. Цей процес втрати людських рис через злиття з системою. Тіло і свідомість більше не є основною ідентичністю, вони стають елементами виробничого процесу. Важливо, що ця трансформація не подається як трагедія, вона нормалізується через гумор і повсякденність. Саме це робить сатиру особливо гострою, глядач поступово звикає до думки про те, що перетворення людини на ресурс є природним станом речей. Отже можна зробити висновок, що обидва серіали демонструють глибоку кризу суб'єктивності в сучасному суспільстві. Індивід більше не визначає систему – система визначає індивіда, перетворюючи його на функціональну одиницю.

На тлі тотальної раціоналізації та функціоналізації особливого значення набуває тема міжособистісних стосунків, які в обох проектах подаються як

нестабільний і проблемний елемент системи. Любов і емоційна прив'язаність не вписуються в логіку ефективності, що робить їх своєрідним «збоєм» у роботі соціального механізму. «Бридкі американці»: взаємини між Марком і Каллі ілюструють цю тезу через поєднання взаємної прив'язаності та деструктивності. Їх зв'язок не є стабільним або раціональним, він суперечливий, емоційно насичений і часто нелогічний. Саме це робить його «живим», але водночас несумісним із системою, яка прагне до стандартизації та передбачуваності. «Корпорація змов»: проблема набуває ще більш радикального характеру: Рейган фактично позбавлена здатності до формування стабільних емоційних зв'язків. Її соціальна ізоляція є прямим наслідком її інтеграції в систему, де будь-яка форма емоційності сприймається як слабкість або перешкода. У цьому випадку відсутність стосунків не є випадковістю, а лише структурним результатом.

Серіали демонструють, що особисті зв'язки не підтримуються системою, оскільки вони не відповідають критеріям ефективності. Вони не можуть бути оптимізовані, стандартизовані чи повністю контрольовані. Саме тому система трансформує їх в дисфункціональні форми. Тобто у сучасному сатиричному дискурсі любов перестає бути центральною цінністю і перетворюється на аномалію. Вона існує не завдяки системі, а всупереч їй, що підкреслює глибину відчуження, характерного для представлених світів.

Аналізуючи наративні стратегії, доцільно звернути увагу на ще одну не менш важливу рису їх сатиричного дискурсу, поступову нормалізацію абсурду як базового принципу організації соціальної реальності. У цих творах абсурд більше не функціонує як елемент, що порушує порядок або викликає реакцію спротиву. Навпаки, він інтегрується у повсякденність і сприймається персонажами як невід'ємна частина. Бридкі американці: проявляються через повну буденність співіснування людей і надприродних істот у межах міського простору. Демони, зомбі та інші монстри не викликають подиву чи страху, вони включені в соціальні процеси на правах звичайних громадян. Схожим чином у Корпорації змов: глобальні теорії змови, які традиційно асоціюються з ідеєю прихованого контролю, подаються як рутинна частина корпоративної діяльності.

Однак ключовим є те, що навіть за наявності інструментів тотального впливу система залишається нестабільною та неефективною. Абсурд не лише не заперечується, але й не проблематизується. Він перестає бути об'єктом критики і перетворюється на фонову умову існування. Це дозволяє сформулювати тезу про те, що сучасна сатирична анімація фіксує перехід від осмислення кризи до її прийняття норми.

Класична сатира передбачає не лише висміювання соціальних недоліків, але й певний ефект «очищення», тобто глядач отримує відчуття дистанції від проблеми або навіть надію на її подолання. Натомість у досліджуваних серіалах цей механізм відсутній. Викриття абсурду не призводить до його подолання, а лише підкреслює його сталість. Сюжетні структури побудовані таким чином, що будь-яка криза, навіть найбільш масштабна, немає довготривалих наслідків для системи. Після кожної події відбувається своєрідне повернення до вихідної точки, що підсилює відчуття циклічності та незмінності. У результаті глядач не отримує емоційного розвантаження, а залишається в стані усвідомлення безвиході. Це дозволяє говорити про трансформацію сатири в напрямку фіксації стабільного кризового стану без пропозиції вийти з цього. Паралельно з цим у серіалах відбувається переосмислення самої категорії раціональності. Якщо в класичних моделях раціональність асоціюється з логічністю, ефективністю та здатністю до вирішення проблем, то в межах цих наративів вона набуває нової форми, близької до цинізму. Персонажі, які демонструють скептичне або іронічне ставлення до системи, виявляються більш адаптованими до її умов, ніж ті, хто намагається діяти в межах традиційних етичних або раціональних установок. Зокрема, Рейган можна розглядати не як індивідуальну рису характеру, а як форму раціонального пристосування до реальності, в якій логічні та моральні принципи не працюють. Її здатність до іронічного дистанціювання дозволяє їй функціонувати в системі, яка постійно підриває саму можливість стабільності. У цьому сенсі цинізм постає не як моральна деградація, а як адекватна відповідь на структурну абсурдність середовища.

І нарешті, важливою складовою цього дискурсу є трансформація уявлення про майбутнє. У традиційних наративах майбутнє є простором змін, прогресу або хоча б потенційного виходу з кризи. У досліджуваних серіалах такої перспективи немає. Майбутнє не пропонує альтернативи – воно просто відтворює теперішнє. Це видно в циклічності сюжетів, у відсутності сталого розвитку персонажів, у постійному поверненні до вихідних умов. Система не еволюціонує, вона самовідтворюється, незалежно від масштабів криз, які сама ж і породжує.

Таким чином, майбутнє в цих наративах постає не як можливість змін, а як продовження вже існуючого абсурду. У сукупності ці елементи, нормалізація абсурду, відсутність катарсису, трансформація раціональності та зникнення перспективи майбутнього – формують цілісну модель сприйняття сучасної соціальної реальності. Ця модель підкреслює не тимчасовість кризи, а її структурну закріпленість, що створює передумови для переосмислення ролі сатири як культурного інструменту.

Тож, розширений аналіз мультсеріалів «Бридки американці» та «Корпорація змов» дозволяє виявити не лише спільні риси їх сатиричної стратегії, але й глибші зрушення у способах репрезентації сучасної соціальної реальності. Якщо на початковому рівні ці твори функціонують як інструменти критики інституційної системи, то в ширшій перспективі вони демонструють трансформацію самої логіки взаємодії людини з цією системою. Сатира в обох серіалах перестає бути засобом викриття з метою змін і набуває характеру адаптаційного механізму, що дозволяє індивіду співіснувати з абсурдом, не руйнуючи власної психічної стабільності. Нормалізація абсурду, яка проявляється у повсякденному сприйнятті системних дисфункцій як звичних і неминучих, поєднується з відсутністю катарсису, що позбавляє глядача ілюзії можливого виходу з кризового стану. У цьому контексті сміх втрачає свою критичну спрямованість і трансформується в інструмент емоційної компенсації.

Паралельно з цим відбувається глибока редукція суб'єктивності: тіло і свідомість інтегрується в систему як ресурси, підпорядковані логіці

ефективності. Індивід перестає бути автономною одиницею і функціонує як елемент більшої структури, що визначає його роль, можливості та межі дії. У таких умовах навіть раціональність зазнає трансформації, набуваючи форм цинічного пристосування до середовища, де традиційні етичні та логічні принципи втрачають свою дієвість. Особливого значення набуває і зміна уявлення про майбутнє; воно більше не мислиться як простір потенційних змін або прогресу, а постає як продовження вже існуючого стану речей. Циклічність подій і відсутність структурних зрушень підкреслюють замкненість системи, яка здатна відтворювати себе незалежно від рівня внутрішніх криз.

У сукупності ці аспекти дозволяють стверджувати, що сучасна сатирична анімація відображає не просто кризу інституцій, а стан їх стабілізованої дисфункціональності. Проблема полягає не в тому, що система не працює, а в тому, що вона функціонує відповідно до власної логіки, інтегруючи будь-які форми опору, ідентичності чи емоційності у свою структуру. У цьому сенсі сатира фіксує нову форму існування, в якій абсурд, відчуження та функціоналізація стають базовими характеристиками соціальної реальності, а можливість радикальних змін дедалі більше втрачає свою переконливість. Проблема не в тому, що система зламана, а в тому, що вона працює саме так, як і задумано.

### **3.2 «Великий рот» – тілесність, сором і психоаналітична сатира на культурні норми**

«Великий рот» Ніка Кролла та Ендрю Голдберга займає особливе місце в сучасній американській дорослій анімації. Більшість серіалів цього жанру використовують сатиру для соціально-політичної критики або іронічної гри з жанровими умовностями. «Великий рот» йде в інший бік: його мішень не зовнішній світ, а внутрішні механізми формування ідентичності – тілесність, сексуальність, психологічне дорослішання. При цьому серіал не обирає між соціальною критикою, самоіронією та психоаналітичною образністю, а працює з усіма трьома одночасно, що й визначає його художню своєрідність. «Великий

рот» реалізує специфічну модель сатири, серіал не просто змальовує підлітковий досвід. Він деконструює нормативні уявлення про нього: про те, яким цей досвід «повинен» бути згідно з культурними стереотипами, і яким він є насправді. Зіткнення між культурним ідеалом і біологічною реальністю стає головним рушієм сатиричної дії.

Ключовою стратегією серіалу є матеріалізація абстрактних психологічних станів через фантастичні персонажі. Гормональні монстри Морі та Конні, Монстр Сорому, Призрак Любові, Монстр Депресії – це не просто метафори, а повноцінні драматургічні агенти, що взаємодіють не лише між собою, а й з персонажами. Якщо класична алегорія уособлювала абстрактні чесноти і вади, тут уособлюються конкретні психічні механізми і саме ця точність у перекладі психоаналітичних концепцій на мову анімаційного гротеску є однією з найпомітніших рис серіальної поетики. У контексті сучасної американської анімації «Великий рот» займає нішу, яку можна визначити як «сатира інтимного»: якщо «Сімпсони» або «Американський тато» критикують суспільні інститути через призму сімейного побуту, а «Рік та Морті» – через науково-філософські спекуляції, то «Великий Рот» переносить сатиричний фокус у внутрішній простір суб'єкта. Суспільство тут критикується не прямо, а через показ того, як воно колонізує тіло й психіку дитини.

Серіал розповідає про групу підлітків із Нью-Йорка – насамперед Ніка Берча та Ендрю Глобермана, які переживають період статевого дозрівання з усіма його фізичними, емоційними та соціальними наслідками. Автобіографічна основа надає матеріалу специфічної достовірності та посилює сатиричний ефект: чим конкретнішим і впізнаваним є досвід, тим гострішим стає його переосмислення. Серіал вийшов у 2017 році на платформі Netflix у момент, коли суспільна дискусія про статеve виховання, гендерні норми та сексуальну освіту набула особливої гостроти, і органічно вписався в цей контекст, запропонувавши художню альтернативу як комерціалізації підліткової сексуальності в масовій культурі. З погляду соціальної критики «Великий рот» найпослідовніше атакує нормативні дискурси, що оточують підліткову сексуальність. Серіал висміює

лицемірство дорослих, які одночасно замовчують і надмірно драматизують сексуальне дозрівання дітей, культурну стигматизацію жіночого тіла та жіночого бажання, расові та класові виміри підліткового досвіду. Прикметно, що соціальна критика в серіалі ніколи не набуває моралізаторського характеру: об'єктом іронії стають і самі персонажі, і глядач, якщо той прагне надто простих відповідей. Метатекстуальний вимір сатири реалізується передусім через самоіронію та іронічне цитування культурних кліше. Персонажі коментують наративні конвенції, порушують «четверту стіну», а самі гормональні монстри функціонують водночас як персонажі і як коментатори дії наче своєрідний хор. Особливо виразним є використання музичних номерів у стилі бродвейського мюзиклу: раптова зміна режиму висловлювання підкреслює штучність будь-якої «природної» репрезентації підліткового досвіду і водночас дозволяє говорити про нього мовою гіперболи та умовності.

Психоаналітична складова є найоригінальнішою рисою серіального сатиричного проекту. «Великий рот» систематично візуалізує концепції, що зазвичай залишаються в теоретичному дискурсі: витіснення і повернення витісненого (Монстр Сорому як втілення фрейдівського Над-Я (Über-Ich), амбівалентність бажання (гормональні монстри, які одночасно спокушають і карають), розщеплення ідентичності в перехідний період. Сам факт, що ці механізми зображені у вигляді анімаційних персонажів з власними характерами і мотиваціями, є сатиричним висловлюванням про культуру самодопомоги та психологізації. Серіал одночасно використовує і пародіює мову психоаналізу.

Показовим прикладом синтезу всіх трьох сатиричних вимірів є епізод «Чарівник Сорому» (The Shame Wizard, 2 сезон, 3 епізод), у якому з'являється новий фантастичний персонаж – Монстр Сорому. Його поява матеріалізує механізм соціального контролю над тілесністю: він відвідує кожного з підлітків і експлуатує ті самі вразливості, які сформовані культурними нормами, а не індивідуальною психологією. Для Ендрю це сором від сексуальних фантазій, для Джессі – власне тіло, а Нік – невідповідності маскулінному ідеалу. Серіал таким чином демонструє, що сором є не природним почуттям, а культурним

конструктом і це є виразно соціально-критичним висловлюванням, загорнутим у форму гротескної комедії. Не менш показовим є епізод «Планове батьківство» (The planned parenthood Show, 3 сезон, 6 епізод), побудований як пряма пародія на освітні телепередачі. Використання жанрової форми «корисного» просвітницького шоу для обговорення тем, яке таке шоу в реальності ніколи б не порушило, є класичним прийомом: жанр стає інструментом критики власних меж і замовчувань.

Система персонажів «Великого рота» побудована за принципом сатиричного ансамблю: кожен персонаж уособлює певний тип підліткового досвіду або суспільної позиції, однак жоден не зведений до простої функції. Нік Берч – персонаж спостерігач, чия відносна «нормальність» слугує контрастним тлом для гротескних перетворень оточуючих і водночас сама стає об'єктом іронії: його самовдоволення і прагнення бути хорошим розкриваються як форма нарцисизму. Ендрю Глоberman уособлює тривожну маскуліність у всій її відкритості. Сексуальна одержимість і соціальна незграбність героя працюють одночасно на двох рівнях: як джерело комічного і як діагноз ширших культурних дисфункцій. Джессі Глейзер натомість є найпсихологічно опрацьованим персонажем серіалу. Її історія охоплює жіночий гнів, депресію і болісний процес самовизначення з рівнем достовірності, який у цьому жанрі трапляється нечасто. Монстр Депресії, що слідує за Джессі, заслуговує окремої уваги: це не карикатура і не спроба розчулити глядача, а образ, який пізнається фізично, майже рефлекторно. Через Джессі серіал здійснює одну зі своїх найбільш послідовних соціально-критичних операцій, а саме демонстрацію того, як культурні норми виробляють і підтримують жіночий психічний дискомфорт.

Расовий вимір соціальної критики серіалу найбільш виразно представлений через персонажа Девона Олдмана, введеного в пізніших епізодах. Його досвід дорослішання зображений як якісно інший порівняно з досвідом білих однолітків: він змушений одночасно орієнтуватися у власній сексуальності й тілесності та у складних расових очікуваннях – як збоку білого оточення, так і з боку власної спільноти. Серіал уникає як екзотизації, так і надмірної

дидактичності: расова ідентичність Девона є частиною його суб'єктивного досвіду, а не «проблемою», що потребує вирішення. У такий спосіб «Великий рот» розширює сатиричну критику культурних норм за межі білого середньокласового суб'єкта, демонструючи, що механізми сорому, контролю та нормативного тиску працюють по-різному залежно від расової і класової позиції персонажа.

Гормональні монстри – Морі та Коні є центральними сатиричним винаходом серіалу. Як персонажі вони поєднують риси піклувальника, спокусника та ненадійного коментатора. Їх функція полягає у матеріалізації того, що зазвичай залишається невимовленим: тілесних імпульсів, соромітних фантазій та суперечливих бажань. Роблячи це видимим і смішним, серіал знімає із цих явищ тягар патологічності, і в цьому полягає його специфічний дестигматизуючий потенціал.

Другорядні персонажі: батьки, вчителі, однокласники – функціонують як сатиричні типажі, кожен з яких репрезентує певну модель дорослої нездатності адекватно впоратися з підлітковістю. Вони є сатиричними портретами різних способів, якими доросла культура уникає справжнього контакту з підлітковим досвідом.

«Великий рот» займає особливе місце в корпусі дорослих анімаційних серіалів США. Якщо «Боджек» досліджує травму й самодеструкцію через призму голлівудської індустрії, «Розчарування» – через жанр фентезі, «Футурама» – через наукову фантастику, а «Рік та Морті» через космологічні спекуляції, то «Великий рот» обирає найбільш інтимний, і, парадоксально, найбільш універсальний простір для сатири, простір власного тіла і психіки в момент їх найбільшої нестабільності. Ця інтимність визначає і специфічну структуру сатиричного впливу серіалу: він не дистанціює глядача від об'єкта критики, а навпаки, спонукає до ідентифікації навіть з найбільш гротескними проявами персонажів.

Сміх у «Великому роті» – це значною мірою сміх впізнавання, а не відчуження. Серіал акцентує суб'єктивність і індивідуальність переживання – що

відповідає загальній тенденції щодо переосмислення колективних наративів через особистий досвід. Отже, серіал реалізує синтетичну модель сатири, в якій соціально-критична та психоаналітична складові органічно зумовлюють одна одну, доводячи, що анімації як медіум є особливо придатним інструментом для дослідження тих сфер людського досвіду, що зазвичай залишаються поза межами «серйозного» культурного дискурсу.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження було присвячене аналізу сатиричного аспекту драматургії сучасного американського анімаційного серіалу як інструменту інтерпретації соціокультурних та політичних реалій. Отримані результати дозволяють сформулювати такі висновки відповідно до поставлених завдань. У ході розгляду особливостей функціонування сатири в аудіовізуальному мистецтві було встановлено, що анімаційний серіал є особливо продуктивним середовищем для сатиричного висловлювання. Анімаційна умовність, гіперболізація образів і свобода жанрових трансформацій розширюють можливості сатири порівняно з ігровим кіно чи літературою: вона здатна одночасно функціонувати в межах масової розважальної культури і ставити під сумнів її власні механізми. Саме ця подвійність – критичний зміст під розважальною формою – визначає особливу силу анімаційної сатири.

Визначення соціальних і культурних передумов становлення сатиричного мультсеріалу США показало, що цей феномен є результатом тривалого історичного процесу. Байкова алегорична традиція, американська фантастика, сатира середини ХХ століття, андеграундна анімація Ральфа Бакши та масова телевізійна анімація поступово формували художній інструментарій і глядацьку готовність до сприйняття дорослої сатиричної анімації. «Сімпсони» стали точкою синтезу цих традицій і відкрили простір для подальших художніх експериментів, що реалізувалися у серіалах кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Аналіз специфіки використання сатиричних засобів у досліджуваних серіалах виявив широкий і різноманітний арсенал прийомів. Іронія реалізується через зіткнення офіційного образу та реальної поведінки персонажів («Розчарування», «Корпорація Змов»). Гротеск слугує інструментом матеріалізації абстрактних соціальних і психологічних явищ – від гормональних монстрів у «Великому роті» до корпоративного пекла в «Бридких американцях». Пародія спрямована як на жанрові кліше (деконструкція фентезі в «Розчаруванні», наукової фантастики у «Футурамі»), так і на механізми самої масової культури («Рік та Морті»). Гіпербола забезпечує перетворення реальних

соціальних дисфункцій на видовищні сатиричні образи. При цьому в найбільш художньо зрілих серіалах ці засоби не функціонують ізольовано, а утворюють складні синтетичні конструкції. Дослідження соціокультурної та політичної проблематики сатиричного осмислення виявило кілька ключових тематичних блоків. Медіаіндустрія та культ знаменитостей («Кінь Боджек») розкривається як система, що руйнує особистість під тиском публічного образу. Інституційний і бюрократичний абсурд («Футурама», «Бридкі американці», «Корпорація Змов») зображується не як тимчасова дисфункція, а як норма функціонування системи. Гендерні норми та механізми соціального контролю над тілесністю («Розчарування», «Великий рот») демонструються як культурні конструкти, що підлягають деконструкції. Технологічний прогрес і його межі («Футурама», «Рік та Морті») розглядаються крізь призму незмінності людської природи, яку жоден технічний розвиток не здатен подолати. Екзистенційна криза сучасної людини проходить наскрізною темою через більшість аналізованих серіалів.

З'ясування ролі сатири як інструменту критичного осмислення соціальної реальності дозволило виявити принципову трансформацію її функції в сучасній американській анімації. Якщо класична сатира передбачала викриття з метою виправлення та певний катарсис для глядача, то сучасний сатиричний серіал дедалі частіше фіксує абсурд як стабільну норму без перспективи виходу з неї. Сміх трансформується від інструменту опору до механізму психологічної адаптації – способу співіснування з системою, яку неможливо змінити. Це є виразним культурним діагнозом доби інформаційного перевантаження та інституційної недовіри. Комплексний аналіз серіалів дозволив виявити спільні закономірності їх сатиричної стратегії при збереженні індивідуальної художньої специфіки кожного проекту. Всі досліджувані серіали об'єднує: тяжіння до антигероя нового типу, чия винятковість не рятує від екзистенційної порожнечі; поступова психологізація сатири та зміщення фокусу від зовнішньої критики до внутрішніх механізмів у формуванні особистості: жанровий синтетизм, що поєднує сатиру з драмою, науковою фантастикою, фентезі та психоаналітичною образністю. Умови стримінгових платформ з мінімальними цензурними

обмеженнями, зокрема Netflix, виявилися особливо сприятливими для реалізації цих художніх стратегій.

Таким чином, сатиричний аспект драматургії сучасного американського анімаційного серіалу проаналізовано як цілісне художнє явище, що виходить далеко за межі поверхневого висміювання і функціонує як потужний інструмент критичного осмислення соціокультурних та політичних реалій. Порівняльний аналіз кількох серіалів дозволив виявити системні закономірності використання сатири в сучасній американській анімації як засобу осмислення суспільних моделей, культурних стереотипів і внутрішніх криз сучасної людини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Дацюк А. Rick and Morty Easter Eggs Season 4 Episode 6. Vertigo. URL:<https://vertigo.com.ua/recap/rick-and-morty/season-4/rick-and-morty-easter-eggs-season4-episode-6/>
2. Еко У. Ім'я рози / пер. з іт. М. Прокопович. Харків : Фоліо, 2006. 575 с.
3. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. 2-ге вид., допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2006. 431 с.
4. Anderton E. Disenchantment Reviews. Slashfilm. 2018. URL: <https://www.slashfilm.com/560213/disenchantment-reviews/>
5. Dankievitch R. Bojack Horseman «Free Churro» Review. Tilt Magazine. 2018. URL: <https://tilt.goombastomp.com/tv/bojack-horseman-free-churro-review/>
6. Eco U. Postscript to The Name of the Rose. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 84 p.
7. Erdmann K. Rick and Morty Season 6 MCU Reference. Screen Rant. URL: <https://screenrant.com/rick-morty-season-6-mcu-reference-clever/>
8. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays. New York : Princeton University Press, 1990. 384 p.
9. Harrison H. Make Room! Make Room! New York : Doubleday, 1966. 216 p.
10. Keene A. Disenchantment Review. Collider. 2018. URL: <https://collider.com/disenchantment-review/>
11. Sherlock B. BoJack Horseman: The Saddest & Hardest Moments. Screen Rant. 2020. URL: <https://screenrant.com/bojack-horseman-view-from-halfway-down-saddest-hardest-moments/>
12. Singh A. Bojack Horseman's Existentialism and the Nuances of Representation of Mental Health. ResearchGate. 2021. URL: <https://www.researchgate.net/publication/353225602>

13. Turner C. Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Defined a Generation. New York : Da Capo Press, 2004. 473 p.