
УДК 792:791](045)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4814-6709>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3416-8575>

DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281323

Абрамович Олена Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри режисури та майстерності актора.
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ

Olena Abramovich,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor. Department of Directing and
Actor's Skills Kyiv National University of
Culture and Arts. Kyiv, Ukraine

Ліпатов Костянтин Олегович,
магістрант кафедри мистецтв. ПВНЗ
«Київський університет культури», Київ

Konstantyn Lipatov,
Master's student of the Department of Arts.
Kyiv University of Culture. Kyiv, Ukraine

СЦЕНІЧНЕ ТА ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВА: ФОРМИ ІНТЕГРАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація. У статті розглянута взаємодія сценічного й екранного мистецтв, особливості синтезу сценічного та кінематографічного в контексті формування нового розвитку художньої культури; проаналізовані різноманітні етапи театральності та кінофікації в історичній ретроспективі й систематизовані виражальні засоби і прийоми обох мистецтв в праксеологічному підході до структуризації та втіленні художньо-творчого процесу; висвітлена проблематика багатоаспектності включення театральної лексики в кіномову; надана загальна концептуальна характеристика театру та кінематографу як видам мистецтв.

Ключові слова: сценічне мистецтво, екранне мистецтво, взаємодія театру і кіно, театральність, кінофікація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Взаємодія сценічного та кінематографічного мистецтва стала певною художньою реальністю, відповідно дослідження координат перетину цих видів мистецтва на сучасному етапі дає змогу виявити суттєві закономірності розвитку художньої культури перших двох десятиліть ХХІ ст.

Сучасний театр, який поєднує мистецтво драматургії, акторську майстерність, режисуру, талант композитора, художника-декоратора та багато інших досягнень, максимально наближується до кінематографу, який оперує тими ж складовими компонентами. Прагнення до видовищності в умовах кінематографу перетворює театральний твір –

в процесі перекладу на екранний формат він втрачає просторовий обсяг і водночас доповнюється динамікою монтажу, ефектами незвичних ракурсів і крупних планів.

Закони кінематографічного мистецтва, техніка монтажу, режисерське бачення контрапунктних поєднань аудіовізуального і візуального рядів, операторські знахідки несподіваних ракурсів зйомки, освітлення, неможливе на звичайній сцені, значною мірою визначають специфіку і відмінності театру та кіно. Кінематограф, увібравши багатовіковий досвід театру, бере вироблені ним форми для вираження сюжетних ситуацій, не замикаючись, втім, у рамках старих жанрів – воно могло б запо-

зичити готові жанри, але, вільне від вікових традицій, кіно стирає кордони старих жанрів і бере їх як сюжетні тенденції всередині своєї синтетичної дії.

Дослідження процесів взаємодії сценічного і кіномистецтва на початку ХХІ ст. дасть можливість розширити розуміння сучасного мистецтва, розкрити механізми структурних перетворень, що їх зазнає традиційне театральне мистецтво відповідно до тенденцій розвитку соціокультурного простору.

У сучасному вітчизняному соціокультурному просторі проблематика осмислення мистецької взаємодії сценічного та кінематографічного в мистецтві початку ХХІ ст. є актуальною, оскільки її контекстуальні кордони значно розширилися.

Мета статті – виявити особливості взаємодії сценічного та екранного мистецтв ХХІ ст.; показати вплив кіномистецтва на формування виражальних засобів сучасного театру, а також охарактеризувати вплив театрального мистецтва на процес пошуку специфічних кінематографічних прийомів; простежити їх еволюцію та розглянути досвід використання в різноманітних сценічних і кінотворах сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

На сучасному етапі розвитку візуальної культури особливу роль набуває дослідження структурних зв'язків видовищних мистецтв, основою яких є синтез – театр і кінематограф. Означена проблематика привернула неабияку увагу вітчизняних науковців. Становлення та розвиток виражальних засобів кіномистецтва дослідила Г. Погребняк у праці «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві» (Погребняк, 2017), розкриваючи їх художньо-естетичну цінність та осмислюючи можливості використання в сценічному мистецтві. Екранну культуру в структурі інформаційного суспільства, сценічно-екранну видовищність театральних жанрів на екрані аналізує вітчизняна дослідниця К. Станіславська в монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (Станіславська, 2016). Комплексному дослідженню культурологічних і мистецтвознавчих аспектів становлення візуального мистецтва кінця ХХ–початку ХХІ ст. присвячене дослідження З. Алфьорової «Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст.» (Алфьорова, 2008). Г. Липківська в науковій публікації «Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені» (Липківська, 2018) проводить діагностику сучасного стану мультимедійних технологій та аналізує особливості їх використання на театральній сцені в Україні й світі. Деякі аспекти означеної проблематики аналізує К. Гребенік у публікації

«Перспективи використання інноваційних технологій у театральній діяльності» (Гребенік, 2012). У контексті дослідження доцільними виявилися публікації закордонних науковців: Т. Сміта «Стан історії мистецтва: сучасне мистецтво» («The State of Art History: Contemporary Art») (Smith, 2010), К. Шахані «Фільм як сучасне мистецтво» («Film as a Contemporary Art») (Shahani, 1990), М. Трьолер і Г. Кріснера «Крістіан Метц і коди кіно: кіносеміологія і не тільки» («Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond») (Tröhler, Kirsten, 2018), М. Плана «Роман, театр, кіно. Адаптації, гібридизації та діалог мистецтв» («Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts») (Plana, 2004).

Виклад основного матеріалу. Розмаїття мистецького продукту, призначеного для сценічної презентації, сьогодні надзвичайно широке. Сфера театральної творчості є ареною бурхливого експериментування, що породжує нові ідеї та форми сценічних постановок, активними творцями яких виступають не лише режисер, актор, художник, хореограф, а й декораторські та інженерно-технічні театральні служби.

Інтерес публіки до сучасного театру пояснюється особливою роллю театральності в сучасній культурі. Як драматичний, так і постдраматичний театр – це насамперед видовище, роль якого у житті дуже велика, зважаючи на надзвичайно сильне значення візуальних факторів для основних каналів людського світосприйняття, а також на його релаксаційні та розважальні можливості.

Проте проблема театральності у культурі набагато ширша: вона передбачає насичення самого життя театральними елементами. Отож усе театральне набуває для людини ХХІ ст. особливого сенсу, виявляючись затребуваним як у житті, так і в театрі. Дві іпостасі театрального – як дійство, що демонструється глядачеві і як елемент самого життя, – визначають і різні форми створення та побутування сценічного продукту. Між цими полюсами – безліч модифікацій базових жанрових моделей.

Синтетичне за своєю природою театральне видовище є складною знаковою системою, що кодує інформацію одночасно кількома мовами – музичною, художньою та драматичною. Саме вона створює інтегративний образ, цілісне полотно, де для повноти розуміння та переживання потрібно володіти навичками різних видів естетичного сприйняття.

Мистецтво, за Гегелем, доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який у своєму

прояві має найвищий, глибинний сенс і значення (Squire, 2018, с. 49). Таким чином, мистецтво посідає своє місце в культурформуванні людини, і особливе місце в цьому належить театру як синтезу мистецтв.

Театр інтегрує в себе, використовує всі інші види мистецтва, як «старі», такі як література, музика, танець, образотворче мистецтво, так і «нові» – фотографія, кіно, відео. Проте в ньому не просто компілюються інші мистецтва, але на їх основі створюються нові твори. Відомий французький теоретик і практик театру А. Арто акцентував на тому, що «театр використовує всі мови: мову жесту, звуку, слова, вогню, крику, – не складаючись в жоден з них; він народжується якраз у той момент, коли наш дух відчуває потребу в мові, щоб виразити себе зовні» (Artaud, 1958, с. 103).

Взаємодія сценічного та екранного мистецтва стала певною художньою реальністю, відповідно дослідження координат перетину цих видів мистецтва на сучасному етапі дає змогу виявити суттєві закономірності розвитку художньої культури перших двох десятиліть ХХІ ст. У цьому контексті вважаємо за доцільне уточнити головну різницю між кіно і театром, що розкриває специфіку цих мистецтв. У театрі те, що представлено (актори, декорації) – реальне, а те, що видається, – фіктивне, натомість у кіно фіктивне і те, й інше.

На думку провідного французького теоретика кіно і кіносеміотика К. Метца, кіно і театр мають різні взаємини з вигадкою. Якщо існують кіно і театр, засновані на вигадці, а також кіно і театр, на вигадці не засновані, то тому, що вигадка являє собою найважливішу соціальну та історичну постать, наділену власною силою, що сприяє тому, щоб вигадка набувала різних означень або позбавлялася їх. Кінематографічне означуване краще підходить до вигадки, оскільки саме є фіктивним і «відсутнім». Спроби полишити виставу «вигаданості», особливо після Б. Брехта, отримали більший успіх у театрі, ніж у кіно, на думку дослідника, не випадково. Він наголошує, що в кіно, як і в театрі, те, що репрезентується, є, за визначенням, уявним. Проте якщо в театрі репрезентація є повною реальністю, то в кіно вона, в свою чергу, виявляється уявною, тобто такою субстанцією, яка сама собою вже є відображенням. Відповідно театральна вигадка – сукупність реальних дій, активно спрямованих на створення враження чогось нереального, а кінематографічна вигадка є квазіреальною наявністю самого реального (Metz, 1982, с. 100).

Теоретик акцентує на тому, що з тієї ж причини театр, заснований на вигадці, спирається пере-

важно на актора, який репрезентує, тоді як кіно, засноване на вигадці, великою мірою спирається на персонаж, тобто того, кого репрезентують. Він посилається на О. Манноні, який стверджує, що кіноглядач ідентифікує себе з актором більше ніж із його роллю, і набагато більше ніж у театрі (Mannoni, 1969, с. 180.), і наголошує, що «в театрі сама роль може бути виконана різними акторами, якщо вистава ставиться іншим постановником, що, таким чином, актор «відірваний» від персонажа, тоді як в кіно не існує кількох постановок (кількох складів виконавців) для одного й того фільму, і, таким чином, роль і її виконавець назавжди пов'язані одне з одним» (Metz, 1982, с. 101). Тобто якщо театральна роль може мати різних виконавців, то лише тому, що її репрезентація реальна і захоплює людей, які реально присутні щовечора сцені, і якщо кінематографічна роль назавжди пов'язана зі своїм виконавцем, то тому, що її репрезентація залучає відображення актора, а не самого актора, а це відображення, в свою чергу, записане на плівку і вже ніколи не може бути змінене.

Театральний режисер має справу з реальною дійсністю, яку він може деформувати, лише залишаючись весь час у межах законів дійсного, реального простору і часу. Кінорежисер своїм матеріалом має відзняту плівку. Матеріал, з якого він створює свої твори, – не живі люди, не справжній пейзаж, не реальна справдешня декорація, а лише їхні зображення, відзняті на окремих шматках плівки, які він може зменшувати, змінювати і зв'язувати між собою у будь-якому порядку.

Театральна вистава – це реальна подія, те, що відбувається на очах глядача, який є одночасно і свідком, і учасником творчого процесу, впливаючи на його характер своєю реакцією: оплесками, сміхом та ін. Театр – це насамперед безпосередній контакт, живе, а не ілюзорне спілкування, постійний зворотний зв'язок між глядачем і сценою – те, чого неспроможне буде відтворити ніяке голографічне кіно майбутнього. Кожна театральна вистава унікальна у своїй неповторності, єдності. Театральна вистава має здатність трансформуватися, відгукуючись на імпульси глядача, розвиватися, удосконалюватися, втрачати колишню енергію. Фільм і через сорок років залишається абсолютно незмінним. Старіє глядач, змінюється сприйняття фільму, ставлення до нього, але не сам фільм.

Незважаючи на звичність вислову «спілкування з екраном», про таке можна говорити лише умовно, маючи на увазі, з одного боку, вплив кінотвору на глядача, а з іншого – емоційний відгук останнього, уявний діалог із творцями фільму, ак-

тивність і схвильованість сприйняття, що, однак, ніяк не може вплинути на творчий процес. Перед кіноглядачем постає його завершений та остаточний результат. Кінематограф створює лише ілюзію того, що екранні події відбуваються в момент їхнього сприйняття. Насправді ж, глядач має справу із зображенням того, що раніше відбувалося на знімальному майданчику або було продуктом маніпуляцій режисера з кіноплівкою.

Театр і кіно – це суміжні синтетичні мистецтва, як і пізніше телевізійне мистецтво, які перебувають одне з одним у тісній взаємодії, не скасовуючи і не підмінюючи, а доповнюючи і взаємозбагачуючи одне одного.

Прагнення театру вийти за власні межі, що так чи інакше проявлялося в різні епохи, в перші десятиліття ХХ ст. зумовило появу нового явища – кінофікації.

Першу спробу «кінофікації театру» було здійснено ще 1898 р. Ф. Меньє, який запровадив кінопроекцію у свою виставу «Жінка з Оверні», зіграну на сцені паризького Театру Республіки. Але в цьому разі оця кінопроекція не мала серйозних художніх цілей, а радше несла відбиток екстравагантності та сенсаційності.

Кінофікація як цілком логічне явище, з урахуванням прагнення до масового поширення технічних досягнень цивілізації та прагнення вивести в якість героя на сцені сам час (за провідним режисером-кінофікатором Е. Піскатором), з'явилася в 1920-х рр. і завдяки діяльності театральних режисерів-новаторів чуттєво змінила структуру та образний лад вистави.

З появою кіно театр не міг не відчувати на собі вплив нового мистецтва. Ключову роль у цьому відіграло випробовування «натуральною умовністю», якою за визначенням наділений кінематограф і до якої час від часу з новою силою прагне театр. Напружений інтерес, що його театр відчуває до кіно з моменту появи останнього і донині, пояснюється тим, що кіно – це мистецтво, яке здатне творчо перетворити зовнішній світ, при цьому повністю зберігаючи його реальну якість.

У 1920-ті рр. коли мистецтво кіно набирало обертів і прагнуло порвати всі зв'язки з театральним мистецтвом, відбувся процес зворотного впливу, який отримав назву «кінофікації театру», ініційований потребою в оновленні сценічних засобів. Узагалі процес «кінофікації», що захопив театр, виражався у прагненні опанувати рухом у часі та просторі – це досягалось за рахунок різних світлових прийомів і монтажного принципу, що надавав можливість розчленувати п'єсу на епізоди

і розташовувати їх у потрібному співвідношенні, ігноруючи жорстку прив'язку до одного часу дії, часом вводячи сюжетні лінії, що паралельно розвиваються.

Одну з перших позицій серед «кінофікаторів» займає німецький режисер Е. Піскатор. Центральне місце у його концепції посіло поняття документальності – ідея «історизації» театру через використання кінодокументів. Саме з цього і почалися його театральні дослідження: вже у виставі «Прапори» (1924 р., театр «Фольксбюне») за п'єсою французького драматурга А. Паке, написаної на документальному матеріалі про боротьбу робітників Чикаго за свої права, в пролозі характеристика історичних діячів – робітників, вождів, магнатів – супроводжувалася портретами цих людей на екрані. Тобто вистава була своєрідним драматизованим репортажем.

П. Лоуп наголошує, що у виставі режисер застосував не один, а три проекційні екрани (центральний та два бокові обабіч авансцени), на яких глядач міг побачити назви окремих сцен вистави та інші коментарі, що, на думку Е. Піскатора, суттєво посприяли розширенню та деталізації сценічної розповіді (Loep, 1972).

Поступово розширюючи коло кіно, що залучається для постановок, Е. Піскатор у результаті навіть створює спеціальну кіногрупу, яка знімала потрібні за сценарієм епізоди. Власне, в усіх своїх театральних роботах він дотримувався ідеї створення політичного театру, який був би засобом політичної боротьби та прославлення революції. Кіно використовувалось у його постановках з метою історизації, а також епізації театру за рахунок розширення сценічного простору та тимчасових кордонів шляхом вплетення екранного зображення у структуру вистави.

Кіно успадкувало сценографію театру, але відкрило можливість втілити в життя на екрані те, що було неможливим на сцені. Посилення тодішнього середовища зробило можливим зворотний шлях. Дослідники акцентують на тому, що «з моменту зародження кіно театр став систематично використовувати в своїх постановках медіатехніку» (Pereira, 2016, с. 150).

Взаємодія та взаємовідштовхування театру й кіно, що відбувалося в зоні кінофікації, вплинули на самовизначення меж умовності обох мистецтв. Кінофікація не означала їхнього синтезу, але, безперечно, вплинула на генетичний код вистави та допомогла театру усвідомити нові можливості. Завдання, які ставили собі кінофікатори минулого, виявили життєздатність і поза рамками 1920-х рр.

Оригінальне виявлення отримала кінофікація і в творчості провідного вітчизняного режисера Леся Курбаса, яка чітко простежується в постановках в «Молодому театрі» впродовж 1917–1919 рр., а з 1922 р. в театрі «Березіль». Восени 1923 р. Л. Курбас закінчив роботу над сценарієм кінематографічних інтермедій для вистави «Джаммі Гігінс» (інсценування роману Е. Сенклера). Кіноуривки, включені у виставу, були тими сценами роману, які неможливо було втілити в умовах сценічного майданчика. Наприклад, в одному з екранних епізодів вистави, режисер показав надзвичайно сильний вибух порохових складів і панічний жак збожеволілого натовпу. Сама природа цієї вистави, на думку дослідників, кінематографічна по суті, оскільки Л. Курбас майстерно корелював сценічні та кінематографічні епізоди (Єрмакова, 2012). Надзвичайно органічно в контексті сценічної дії сприймався невеликий кінофільм з життя головного героя, який у результаті став сенсотворним елементом театральної постановки.

Упродовж ста років свого активного розвитку кінематограф вплинув на театр. За цей час театр встиг запозичити у кіномистецтва багато елементів його мови – монтаж епізодів замість традиційного поділу на акти, інтерес до великого плану, напливи та затемнення, метонімічний спосіб вираження. При цьому, звісно ж, не йдеться про якусь універсальну мову, що дає змогу втілювати ці прийоми і в театрі, і в кіно. Напливи і затемнення здійснюються у цих мистецтвах по-різному, як і використання «крупних планів», навіть засоби монтажу різні, що пов'язано з різною природою, умовністю цих мистецтв. Усі ці прийоми цілком органічно можуть використовуватися і театром, і кіно, але різними засобами з урахуванням їх технологічних можливостей. При цьому слід відзначити ще й те, що далеко не всі ці прийоми були принесені до театру кінематографом. Багато епізодна побудова з частими переносами місця дії і сюжетами, що розвиваються паралельно була відома театрові здавна – такою була структура середньовічних містерій. Шекспірівський театр також не знав обмеженого простору – місцем дії ставав увесь світ, що правда, в даному разі така всеосяжність була досить умовною і реального сценічного виразу не отримувала, апелюючи до уяви глядачів. На початку ХХ ст. ці театральні структури були заміщені іншими, і кіно тут стало свого роду стимулятором, який оживив приховані можливості театру і збагатив його новими засобами виразності. Так, наприклад, кіно динамізувало сценічну дію, зробивши мізансцену більш гнучкою і рухливою: безперервно видозмінюючись

і плавно перегікаючи в іншу мізансцену, вона робила межу між ними хисткою та ледь вловимою.

Дослідники акцентують на тому, що, розглядаючи кінематографічну інтерналізацію театру, слід мати на увазі дві пари термінів: два аспекти драми і два способи інтерналізації (Hotchkiss, 2008, с. 226). У театру подвійне життя. З одного боку, це мистецтво перформансу, що характеризується наявністю тіла актора, спільної аудиторії й незворотним лінійним розгортанням у часі, що робить окремі вистави неповторними та взірцевими інтерпретаціями одного режисера чи ансамблю. У цьому сенсі театр поділяє з кіно створення сенсу в кількох регістрах – окрім мови, в таких, як костюми та грим, блокування, жести, міміка, тон голосу, використання реквізиту, освітлення, музика та звукові ефекти. З іншого боку, театр також був інституціоналізований як драматична література, яку сприймають як літературний, а не візуальний текст, де слова домінують над досвідом читача, який, як правило, є приватним і підпорядковується контролю над хронологією, повторенням і численними інтерпретаціями.

На сучасному етапі, продовжуючи започатковані режисерами-реформаторами сцени початку ХХ ст., провідні театральні майстри сміливо експериментують з поєднанням у сценічному творі різноманітних художніх і медійних практик. На думку Х.-Т. Лемана, сучасний театр – театр постдраматичний – звільнився від літературної першооснови на користь інших видів мистецтв і медіа, що пояснюється трансформаціями характеру людського сприйняття: одночасне та поліперспективне замінює собою лінійне та послідовне: «сприйняття більш поверхове і, одночасно, більш широкоохопне приходить на зміну сприйняттю більш центрованому, глибокому, архетипом якого слугувало читання літературного тексту» (Lehmann, 2006, с. 27). Як наслідок – сучасний театр набуває яскраво виражений інтермедіальний і мультимедійний характер.

Висновки. Театр початку ХХІ ст. перебуває в процесі самооновлення, активного пошуку інноваційних лексичних форм, які б посприяли його взаємодії з актуальними наразі культурними і соціальними контекстами. Такий вектор розвитку зумовлює привертання уваги театральних постановників до суміжних форм мистецтва, передусім кіномистецтва і напрацювання на кордоні з кінематографічною традицією нових конвенцій. Наймасовішим видом мистецтва та медійного середовища, яке наділене надзвичайною силою впливу на глядача, є кіно. Цілком логічним є те, що театр включає в парадигму власних художніх засобів і прийомів досягнення кінематографа – від крупного плану,

монтажної композиції до різноманітних видів проєкцій (слайд-шоу, напливаючі кадри, зображення в 3D-форматі, включення кінокадрів, в тому числі кінохроніки, анімаційних фрагментів та ін.). Глобальні трансформації екранної естетики, викликані бурхливим розвитком комунікаційно-інформаційних технологій, закономірно вплинули на те, як саме театральні режисери працювали з екраном у власних сценічних постановках, яку роль екранні образи відігравали в загальній структурі вистави. Сьогодні синтетичне мистецтво являє собою багаторівневу та розгалужену галузь культури, і слід визнати його визначальну роль у формуванні художньої свідомості сучасної людини. Активне використання досвіду кіно на сцені призвело до суттєвих змін у теорії та практиці сценічного мистецтва початку XXI ст. Як і сто років тому, екран органічно супроводжує новаторські пошуки театральних режисерів.

Джерела та література:

- Алфьорова, З.І. (2008) *Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ*. : автореф. дис. доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків. 36 с.
- Гребенік, К.М. (2012). *Перспективи використання інноваційних технологій у театральній діяльності*. Луганськ. С. 45-60.
- Єрмакова, Н.Е. (2012). *Сінклер. «Джimmy Хіггінс»*. Український театр ХХ століття: Антологія вистав. Київ : Фенікс. С. 226-236.
- Липківська, Г. (2018). Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. № (1). С. 103-115.
- Погребняк, Г.П. (2017). *Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві*. Київ, НАКККиМ. 392 с.
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. Київ : НАКККиМ. 352 с.
- Artaud, A. (1958). *The Theatre and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 159 с.
- Hotchkiss, L.M. (2008). Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's *The Baby of Mâcon*. *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland - Toronto - Plymouth, UK. Pp. 223-253.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- Loup, A.J. III. (1972). *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*. LSU Historical Dissertations and Theses. 339 p.
- Mannoni, O. (1969). L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire. In: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil. P. 180.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pereira, L.F. (2016). *A direção de arte servidora de dois amos : o teatro e o cinema*. 386 f. Tese (Doutorado) – Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. (2008). The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK. 441 p.
- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, coll. «Amphi Lettres», 256 p.
- Squire, M. (2018). Introduction: *Hegel and art history*. The art of Hegel's aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History. Edited by Paul A. Kottman and Michael Squire. Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn. Pp. 23-69.
- Smith, T. (2010). The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin*. Vol. 92. No. 4. Pp. 366-383.
- Shahani, K. (1990). Film as a Contemporary Art. *Social Scientist*. Vol. 18. No. 3. Pp. 33-48.
- Tröhler, M., Kirsten, G. (2018). *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press Series.

References

- Alfiorova, Z.I. (2008). *Visual art of the late 20th - early 21st centuries*.: autoref. Thesis doctor of art studies: 26.00.01 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. 36 p. [in Ukrainian]
- Grebenik, K.M. (2012). *Prospects for the use of innovative technologies in theater activities*. Luhansk. P. 45-60. [in Ukrainian]
- Ermakova, N.E. (2012). Sinclair. «Jimmy Higgins». *Ukrainian theater of the 20th century: Anthology of plays*. Kyiv: Phoenix. P. 226-236. [in Ukrainian]
- Lypkivska, H. (2018). Multimedia tools on the modern theater stage. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing arts*. No. (1). P. 103-115. [in Ukrainian]
- Pogrebniak, H.P. (2017). *Film, TV and Radio in the Performing Arts*. Kyiv: NAKKKiM. 392 p. [in Ukrainian]
- Stanislavska, K. (2016) *Artistic and performing forms of modern culture*. Kyiv: NAKKKiM. 352 p. [in Ukrainian]
- Artaud, A. (1958). *The Theatre and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 159 с. [in English]
- Hotchkiss, L.M. (2008). Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's *The Baby of Mâcon*. *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. The Scarecrow Press. Inc. Lanham, Maryland - Toronto - Plymouth, UK. Pp. 223-253. [in English]

- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge. [in English]
- Loup, A.J. III. (1972). *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*. LSU Historical Dissertations and Theses. 339 p. [in English]
- Mannoni, O. (1969). *L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*. In: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil. P. 180. [in French]
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. [in English]
- Pereira, L. F. (2016). *A direção de arte servidora de dois amos : o teatro e o cinema*. 386 f. Tese (Doutorado) – Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. [in Portuguese]
- Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. (2008). The Scarecrow Press. Inc. Lanham, Maryland - Toronto - Plymouth, UK. 441 p. [in English]
- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, coll. «Amphi Lettres», 256 p. [in French]
- Squire, M. (2018). *Introduction: Hegel and art history. The art of Hegel's aesthetics*. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History. Paul Kottman and Michael Squire (Eds.). Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn. Pp. 23-69. [in English]
- Smith, T. (2010). The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin*. Vol. 92. No. 4. Pp. 366-383. [in English]
- Shahani, K. (1990). Film as a Contemporary Art. *Social Scientist*. Vol. 18. No. 3. Pp. 330-348. [in English]
- Tröhler, M., Kirsten, G. (2018). *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press Series. [in English]

Olena Abramovich, Konstantyn Lipatov

Stage and screen arts: forms of integration in the modern socio-cultural environment

Abstract. The article examines the interaction of stage and screen arts, features of the synthesis of stage and cinematography in the context of the formation of a new development of artistic culture; various stages of theatricality and cinematography are analysed in historical retrospect and expressive means and techniques of both arts are systematized in a praxeological approach to the structuring and embodiment of the artistic-creative process; the problem of multifaceted inclusion of theatrical vocabulary in film language is highlighted; a general conceptual description of theatre and cinematography as art forms is provided.

Keywords: stage art, screen art, interaction of theatre and cinema, theatricality, cinematography.