

Міністерство культури та інформаційної політики України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 29

Київ
2021

УДК 7. 01 (07)

Засновник – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ISSN 1997–4264

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2021 р. Вип. 29. 146 с.

У 29-му числі «Наукового Вісника» приверне увагу стаття про театр Армії УНР, організований у таборах інтернованих військових у Польщі (1921 р.); дослідження в сфері кіномистецтва, мистецької педагогіки, а також розлогий розділ «Культурологія», де представлені розвідки, що розповідають про видовищні форми сучасної культури, конфесійний вектор Русі, проблеми діалогу культур між країнами тощо. Розділ «Бібліографія» представляє рецензії на сучасні видання..

«Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 26.11.2020 року № 1471 за спеціальностями 026 «Сценічне мистецтво», 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань - «Культура і мистецтво») та 034 «Культурологія» (галузь знань - «Гуманітарні науки»).

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 8 від 30.11.2021 р.).*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства
наказом Міністерства освіти і науки України від 29.12.2014 № 1528
(до переліку наукових видань включено у 2008 р.)*

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року
представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,
Scientific Indexing Services, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CrossRef.*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії

Сақун Айта, доктор філософських наук, доцент.

Члени редакційної колегії:

Ангелова Ангеліна, доктор філософських наук, доцент.

Безгін Олексій, заслужений діяч мистецтв України, академік. Національної академії мистецтв України, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор.

Братерська-Дронь Марина, заслужений працівник культури України, академік УАН, доктор філософських наук, професор.

Владимирова Наталія, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор.

Виткалов Сергій, доктор культурології, професор.

Гуменюк Тетяна, доктор філософських наук, професор.

Копаня Каміль, PhD, професор (Польща).

Кравчук Петро, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор.

Миленька Галина, доктор мистецтвознавства, професор (заступник голови редколегії).

Мусієнко Оксана, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор.

Небесьо Богдан, PhD, професор (Канада).

Нікчевіч Саня, доктор мистецтвознавства, професор (Хорватія).

Оніщенко Олена, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор.

Осадча Світлана, доктор мистецтвознавства, професор.

Ржевська Майя, доктор мистецтвознавства, професор.

Росляк Роман, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар).

Самойленко Олександра, доктор мистецтвознавства, професор.

Скуратівський Вадим, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор.

Станіславська Катерина, доктор мистецтвознавства, професор.

Фіалко Валерій, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент.

Хетагурі Леван, доктор мистецтвознавства, професор (Грузія).

Чеботаренко Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Шайгозова Жанерке, кандидат педагогічних наук, професор (Казахстан).

Шмідт Віола, PhD, професор (Німеччина).

Штепенко Олександра, доктор філологічних наук, доцент.

REDAKTSIINA KOLEHIIA:

Holova redkolehiyi:

Sakun Aita, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

Chleny redkolehiyi:

Anhelova Anhelina, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

Bezghin Oleksii, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, akademik Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, doktor filosofii v haluzi mystetstvoznavstva, profesor.

Braterska-Dron Maryna, zasluhnenyi pratsivnyk kultury Ukrainy, akademik UAN, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Vladymyrova Nataliia, chlen-korespondent Natsionalnoi akademii. mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Vytkalov Serhii, doktor kulturolohii, profesor.

Humeniuk Tetiana, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Kopania Kamil, PhD, profesor (Polshcha).

Kravchuk Petro, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, kandydat mystetstvoznavstva, profesor.

Mylenka Halyna, doktor mystetstvoznavstva, profesor (zastypnyk holovy redkolehii).

Musiienko Oksana, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, chlen-korespondent Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, kandydat mystetstvoznavstva, profesor.

Nebesio Bohdan, PhD, profesor (Canada).

Nikecevic Sanja, PhD, profesor (Khorvatiia).

Onishchenko Olena, zasluhnenyi diiach nauky i tekhniky Ukrainy, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Osadcha Svitlana, doktor mystetstvoznavstva, profesor (holova redkolehii).

Rzhevskia Maiia, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Rosliak Roman, kandydat mystetstvoznavstva, dotsent (vidpovidalny sekretar).

Samoilenko Oleksandra, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Skurativskiy Vadym, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, akademik Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Stanislavska Kateryna, doktor mystetstvoznavstva, profesor. Fialko Valerii, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, dotsent.

Khetahuri Levan, doktor mystetstvoznavstva, profesor (Hruziia).

Chebotarenko Olha, kandydat mystetstvoznavstva, dotsent.

Shaygozova Zhanerke, kandydat pedahohichnykh nauk, profesor (Kazakhstan).

Schmitt Viola, PhD, profesor (Germany).

Shtepenko Oleksandra, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Марина Палієнко, Ігор Срібняк

Особливості становлення і розвитку національного театру в таборах інтернованих вояків-українців Армії УНР у Польщі, 1921 р. 8

Вікторія Бубнова

Жанрові особливості проблемної статті у театральній критиці 1970–1980-х років 17

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусяєнко

Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у кінематографі. 25

Галина Погребняк

Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. 36

Тетяна Журавльова

Мелодраматичний модус в українському поетичному кінематографі. 44

Юрій Голіченко

Правда в кіно: реалістичність образу сучасного українського історичного кіногероя 51

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко

Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. 60

Світлана Кушинська

Конфесійний вектор Русі в контексті цивілізаційних викликів XI–XVI століття 67

Марина Тернова

Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р. Дж. Коллінгвуда 77

Катерина Станіславська

Видовищні форми у сучасній культурі 85

Ян Цзюнь

Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур 91

Христина Плецан

Теоретико-методологічні основи формування і розвитку креативних кластерів в Україні: культурологічний підхід 98

Світлана Холодинська

Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення 109

CONTENTS

SCIENCE ARTS

Maryna Paliienko, Ihor Sribniak

Establishment and development of the national theatre in camps for the UPR Army interned Ukrainians in Poland (1921)..... 8

Viktoriia Bubnova

Genre features of a problematic article in theatrical criticism of the 1970s and 1980s 17

SCREEN ARTS

Oksana Moussienko

Symbolism of the elements as a meaning-making factor in cinema 25

Halyna Pogrebniak

Directing models of author cinema in modern festival space 36

Tetiana Zhuravliova

Melodramatic mode in Ukrainian poetic cinematography 44

Yuriy Holichenko

The truth in cinema: the realism of the image of a modern historical film hero 51

CULTUROLOGY

Helena Onishchenko

From post- to metamodernism: process cultural research 60

Svitlana Kushynska

Religious vector of Rus in the context of civilization challenges of the XI-XVI century 67

Maryna Ternova

Theater in the specific structure of art: experience R. J. Collingwood 77

Kateryna Stanislavska

Spectacular forms in modern culture 85

Yang Jun

Formation and Development of China Symphonic Music in the Aspect of Cultural Dialogue Problem 91

Khrystyna Pletsan

Theoretical and methodological fundamentals of formation and development of creative clusters of creative industries in Ukraine: culturological approach 98

Svitlana Kholodynska

From avant-garde to realism beyond shores: modification of philosophical support of french cultural formation 109

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Інга Чхатарашвілі-Петраш

Василь Вітер: мистецтво бути педагогом 118

Карина Сухорукова

Використання регіонально-мовленнєвих висловлювань у навчальній практиці 124

БІБЛІОГРАФІЯ

Зоя Алфьорова

Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: зб. архів. док.: в 2-х т. 132

Катерина Станіславська

Самойленко Г.В. Микола Гоголь і Україна: енциклопедія 134

Роман Росляк

Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія 137

Лариса Наумова

Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія. Кінематографічні студії. Вип. дев'ятий 139

PEDAGOGICAL ART

Inha Chkhatarashvili-Petrash

Vasyl Viter: the art of being a teacher 118

Karyna Sukhorukova

Using Regional Speech Expressions in Training Practice 124

BIBLIOGRAPHY

Zoia Alferova

Alexander Dovzhenko. Documents and materials of special services: coll. archive. doc. : in 2 volumes 132

Kateryna Stanislavska

Samoilenko G.V. Mykola Gogol and Ukraine: encyclopedia 134

Roman Rosliak

Pogrebniak H.P. The author cinematography in the cultural space of the second half of the 20th — beginning of the 21st centuries: Monograph 137

Larysa Naumova

History of Ukrainian cinema of the 1920s. Reader. Cinematographic studios. Issue 9 139

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



УДК 792.077(=161.2):[343.818:341.34](438)''1921''(045)

ORCID ID: 0000-0002-9098-1142

ORCID ID: 0000-0001-9750-4958

Палієнко Марина Геннадіївна,
завідувачка кафедри архівознавства та спеціальних галузей історичної науки.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

Maryna Paliienko,
Head of the Department of Archival Studies and Special Historical Disciplines.
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Срібняк Ігор Володимирович,
завідувач кафедри всесвітньої історії Київського університету
імені Бориса Грінченка, Київ

Ihor Sribniak,
Head of the Department of World History
Borys Grinchenko Kyiv University

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ТАБОРАХ ІНТЕРНОВАНИХ ВОЯКІВ-УКРАЇНЦІВ АРМІЇ УНР У ПОЛЬЩІ, 1921 р.

Анотація. У статті проаналізовано процес становлення та розвитку українського національного театру в таборах інтернованих вояків-українців у Польщі впродовж 1921 р. У цей час театр залишався однією з найважливіших ланок культурно-освітньої та патріотично-виховної роботи в таборах, скріплюючи національно-державницькі прагнення інтернованого вояцтва. Таборовий театр став місцем, де інтерновані вояки-українці шукали і знаходили оригінальне вираження власним мистецьким пошукуванням, роблячи в такий спосіб свій внесок у скарбницю українського та європейського драматичного мистецтва.

Ключові слова: театр, трупа, драмгурток, репертуар, актор, табір, інтерновані вояки-українці, Польща.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. 21 листопада 1920 р. — після відступу Армії УНР до меж Польської держави — українські вояки були розміщені в кількох таборах (Пикуличі, Александрів, Вадовиці, Ланцут, Петроків, Каліш, Ченстохова) на становищі інтернованих. Хоча УНР і Польща були союзниками у нещодавній боротьбі з більшовицькою Росією, умови перебування українського вояцтва у більшості таборів спочатку були досить складними, що обумовлювалось непристосованістю дерев'яних бараків до тривалого в них перебування у зимовий час. Крім того, в таборах не було умов для організації дозвілля таборян, зокрема, тут бракувало приміщень, придатних для проведення масових культурно-мистецьких заходів. Ще однією проблемою становила цілковита відсутність в українського командування коштів, потрібних для облаштування таких приміщень.

Але, попри всі ці труднощі, життя таборян поволі налагоджувалось, і насамперед це виявлялось у налагодженні культурно-мистецьких гуртків. Це пояснювалось тим, що таборяни найбільше потребували душевної розради в умовах перебування на чужині, а разом з тим — участь у постановці театральних вистав давала артистам можливість отримати певні кошти (завдяки надходженням від реалізації квитків на вистави). У свою чергу вищий політичний і військовий провід УНР добре усвідомлював нагальну потребу організації таборового дозвілля інтернованого вояцтва та членів їх родин.

Актуальність даної проблеми полягає у необхідності відтворення генези українського театру на чужині за майже повної відсутності умов для його поступального розвитку, а також встановлення ступеню його впливу на процес скріплення національно-патріотичного світогляду інтернованих у таборах Польщі вояків-українців Армії УНР.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Попри те, що обставини перебування інтернованих вояків-українців Армії УНР у таборах Польщі є сьогодні досить проясненими (Карпус, 1997; Срібняк, 1997; Колянчук, 2000), вивчення специфіки функціонування таборових театрів лише тільки починається (Срібняк & Срібняк, 2018, с. 32–39; Срібняк & Надтока, 2018, с. 108–115). Окремі прояви концертно-мистецької активності таборян знайшли своє відображення у документах, упорядкованих В. Моренцем у збірці «Армія за дротами» (2018), в якій зокрема були відтворені й окремі зразки програмок низки культурно-розважальних заходів (вечірок, концертів, театральних вистав) більшості таборів інтернованих українців у Польщі. Наукова розробка окремих аспектів діяльності таборових театрів триває й останнім часом, скажімо, одним з авторів даної статті був підготовлений окремий сюжет про діяльність драматичних товариств у таборі Стшалково (Срібняк, 2020, с. 48–60).

Подана стаття підготовлена на основі залучення широкого кола архівних джерел, які були опрацьовані авторами у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України та двох архівосховищах Польщі. Це, зокрема, звіти культурно-освітніх відділів таборів, рапорти начальників груп інтернованих, протоколи засідань драматичних товариств, програмки театральних вистав, які виставлялись на сценах таборових театрів. Важливе значення для об'єктивного відтворення театральномистецького життя в таборах мають матеріали таборової преси, на шпальтах якої регулярно уміщувались оголошення про майбутні вистави, рецензії та них і навіть аналітичні оглядові статті про подальші шляхи розвитку українського театральномистецтва.

Об'єктом пропонованого дослідження є український аматорський театр у таборах інтернованих вояків-українців Армії УНР у Польщі (1921 р.), **предметом** — особливості його функціонування, репертуарна політика, а також аналіз діяльності режисерського і акторського складу таборових театрів. **Мета статті** полягає у розкритті особливостей становлення і розвитку національного аматорського театру в умовах таборової ізоляції українського вояцтва.

Виклад основного матеріалу. Перші паростки культурномистецького життя почали з'являтися у таборі Пикуличі (середина грудня 1920 р.), де при 1-й Кулеметній дивізії Армії УНР заснувалося самодіяльне театральне товариство, до складу якого були запрошені всі артисти-аматори табору. Вже

за короткий час їх зусиллями на таборовій сцені було поставлено п'ять вистав, проведення яких було з ентузіазмом зустрінуте таборянами, які у цей час конче потребували душевної розради та спочинку. Як зазначалось в одній із заміток таборового часопису «Промінь» (це сталося вже після переїзду інтернованих до іншого табору), театр почав працювати в той момент, коли «більшість Українських вояків була пригнічена тою раптовою зміною <...> з менту військової катастрофи; коли майже всі вояки табору Пикуличі згубили надію на кращу будучину, коли кожний військовий, забувши про загальну мету, бачачи навкруги себе дроти й зарившись в свою нору і думаючи лише про себе» (Промінь а, 1921).

У співпраці з членами створеної дещо пізніше театральної секції таборового культурно-освітнього відділу та за сприяння начальника групи інтернованих Військ УНР в Пикуличах командувача 1-ї Запорізької стрілецької дивізії генерал-хорунжого Г. Базильського у таборі впродовж січня 1921 р. було підготовлено п'ять вистав («Мартин Боруля», «Батраки», «Сватання на Гончарівці», «Куди вітер віє», «Жартівниця» і «Хазяїн»), які були безоплатно запропоновані увазі таборового загалу (ЦДАВО України, ф.3526, оп.1, спр.1, арк.9). Задля створення сприятливих умов для роботи таборового театру основні його функціонери (головний режисер В. Далекій, режисер М. Салівон, сценарист О. Лютий, костюмер Хрущ, декоратор Гемпель) наказом начальника групи інтернованих були звільнені від виконання інших службових обов'язків [ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.189, арк.13]. Крім того, з метою відшкодування витрат на підготовку вистав та придбання реквізиту згадані п'єси «були повторені за плату» (ЦДАВО України, ф.3526, оп.1, спр.1, арк.9).

Але розбудувати роботу таборового театру на довший час у цьому таборі не видавалось можливим, бо вже наприкінці лютого 1921 р. інтерновані були передислоковані з Пикуличів до інших таборів (Вадовиці та Ланцут). Особливо активним було театральномистецьке життя в таборі Ланцут, в якому приміщення для театру (ім. Т. Шевченка) облаштувалось коштом інтернованих. Для цього начальником групи генералом Н. Никоновим був, зокрема, ініційований збір коштів (позичково) шляхом добровільних внесків від кожної окремої частини в таборі (ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.22, арк.60). Завдяки цьому стало можливим нарешті завершити у ньому всі роботи і провести 20 березня 1921 р. концерт на вшанування пам'яті Т. Шевченка (до 60 роковин його смерті) (ЦДАВО України, ф.4007, оп.1, спр.17, 31).

Відкриття таборового театру також сприяло активізації роботи театральних аматорських осередків у таборі — при 1-й Кулеметній дивізії на чолі з сотником В. Далеким та при Збірній станиці на чолі з сотником Горуновичем (вже 31 березня ц.р. заходами драматичного гуртка 1-ї дивізії була виставлена п'єса «Хазяїн») (ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.24, арк.104зв.). Від самого початку існування ці два драмгуртки (драматичні товариства) проводили свою діяльність цілком самостійно. Ними ж була встановлена й вартість квитків на театральні вистави — 25 марок польських (м.п.), в якій були враховані всі видатки на підготовку вистав, включно з винагородою музикантам оркестру. Але й у цьому разі баланс драматичних товариств інколи зводився з дефіцитом — через те, що лише перша вистава була платною, а друга і третя (для старшин і козаків) — безкоштовними. Попри це, режисерам вдавалося все ж таки «зводити кінці з кінцями», а «театр мав успіх, даючи гарні п'єси в гарному виконанні артистів і в сценічному відношенні на тутешній сцені бездоганно» (Театрал, 1921, с. 41).

2 і 3 травня 1921 р. таборова трупа під керівництвом сотника В. Далекого поставила нову п'єсу «Сини народу». З цієї нагоди таборовий часопис «Промінь» опублікував статтю-рецензію одного з глядачів, в якій зазначалося, що деякі типи цієї п'єси були виконані артистами «з особливою тонкістю і яскравістю». Таборові актори-аматори С. Якерсон, М. Салівон, Тимченко разом з режисером доклали всіх зусиль, аби передати глядачеві головну ідею цього твору. 5 травня таборова трупа під орудою Пашинковського вже втретє виставила п'єсу «Гаркуша», яка «зробила на глядачів приємне враження» (Театер і мистецтво а, 1921, с. 40).

Але така система організації діяльності драмгуртків не влаштувала новостворений культурно-освітній відділ табору на чолі з підполковником С. Тараном (ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.24, арк.275). Для розгортання своєї діяльності він конче потребував коштів, але штаб групи не мав можливості навіть мінімально йому допомогти в цьому. У цій ситуації начальник відділу вирішив перебрати на себе весь фінансовий бік театральної справи, «наклавши “лапу” на вільну творчість артистів, які працювали не для кишені, а для мистецтва, маючи на меті дати, скільки би це не коштувало з боку енергії, щось найкращого на тутешній сцені...». Спочатку наказом начальника культурно-освітнього відділу табору два драматичні товариства були об'єднані в єдину таборову театральну трупу акторів-аматорів у складі двох драмгуртків (при цьому реального об'єднання так і не відбулось),

а ще за деякий час функціонерам культурно-освітнього відділу вдалося пересварити членів двох драматичних гуртків (Театрал, 1921, с. 41).

«Поправити» театральні справи мала скликана 5 травня 1921 р. комісія, до складу якої увійшов один представник від кожної окремої частини в таборі. Вона ухвалила рішення зменшити вартість квитків (до 5 м.п.), але при цьому санкціонувала скасування проведення безкоштовних вистав. Також було вирішено, що надалі всі артистичні сили, робітники сцени та музиканти працюватимуть безоплатно; квитки ж надалі мають реалізовуватись спеціально призначеним начальником культурно-освітнього відділу скарбником та надходитимуть до каси відділу.

Під час обговорення начальник культурно-освітнього відділу табору запропонував сотникові В. Далекому сформувати нову трупу, до якої мали увійти артисти, які були б готові грати безоплатно. Останній попередив, що якщо вояків ще можна було якось зобов'язати до участі у виставі, то таборове жіноцтво такі умови праці цілком би не влаштували. Понад те — сотник В. Далекий взагалі висловив сумнів у можливості утворення трупи внаслідок відсутності в ній жінок, у відповідь на що комісія пообіцяла йому залучити когось з-поза табору, встановивши для цього місячну платню (5–7 тис. м.п.). Після цього комісія завершила свою роботу, щиро вважаючи, що «своєю постановою <...> поставила театральну справу на певний шлях. Сувора ж дійсність виявила, що тут щось не так, що постановою комісії є не поліпшенням театральної справи, а її руйнуванням» (Театрал, 1921, с. 42).

Проте це унаочнилось тільки після 11 травня, коли ця ухвала набула чинності. До цього часу таборові артисти мали можливість провести вже заплановані вистави. 8 травня драматичний гурток Збірної станиці запропонував увазі таборян п'єсу «Борці за мрії» (режисер Горунович). Як зазначалось у таборовій газеті «Промінь», «із технічного боку п'єсу виконано бездоганно», проте «артистичне виконання не досягло належної висоти <...> мертво була проведена роля Калістрата, якій мусів передати характеристичні риси селянського духа». Один з акторів трупи – Пашинковський – «ролю вів так, що складалося враження, що він не грає, а відбуває обов'язок» (Театер і мистецтво а, 1921, с. 40–41). Ще через день драмгурток під орудою Пашинковського дав ще одну виставу – комедію «Пошились в дурні», яка хоч й потішала таборян, але не вирізнялась успішною акторською грою.

9 травня настала черга аматорів з драмгуртка 1-ї Кулеметної дивізії, які поставили «Куму Марту» (режисер – сотник В. Далекий). Цього разу

«кадр артистів для п'єси був підібраний якнайліпше. Артисти крім того, що були у своїх ролях, ще й знали їх і грали з захопленням, через що й заслужили на похвали та бурю оплесків». Рецензент особливо наголошував ту обставину, що ця вистава справила на глядачів «величезне враження», тому — на його думку — «бажано було би, щоби подібні п'єси частіше з'являлись на нашій сцені у виконанні цього гуртка» (Театер і мистецтво а, 1921, с. 40–41).

Але після цієї вистави настала кількаденна перерва — режисер не зумів сформувати труп, бо жоден з драматичних гуртків не бажав розпорошувати свої сили та з кимось об'єднуватись. Відмовились увійти до трупи й жінки, які потребували хоча би мінімальних коштів для придбання гриму та паперу для розучування ролей. Заплановані на 13 і 14 травня вистави «Сини народу» не відбулись, хоча квитки на них вже були частково реалізовані (Промінь б, 1921, с. 48).

Культурно-освітній відділ вдався до чергових «маневрів», намагаючись, з одного боку, урухомити роботу драмгуртків та театру, а з іншого — продовжуючи претендувати на всі виручені за квитки кошти. Плата за квитки була знову збільшена, знову мали відбуватися безкоштовні вистави, а задіяним у виставах жінкам належала «допомога». Ці «інновації» також не спрацювали, бо таборові актори були готові зрештою працювати безоплатно, але за умови, що з глядачів не братиметься плата за вхід на всі вистави.

Той порядок, який пропонував культурно-освітній відділ, був, на їх думку, абсолютно несправедливим, бо у той час, коли вони грали би на сцені безоплатно, «з публіки брали би гроші, й ці гроші будуть йти до чужої скриньки». Таким чином, за спиною артистів «хтось буде заробляти гроші, кудись їх витратити», між тим останні не мали би на цей процес жодного впливу (Театрал, 1921, с. 42).

Отже, спроби організувати таборовий театр в Ланцуті на військових засадах, використовуючи при цьому мову наказів та розпоряджень — довели лише те, що організатори культурно-освітньої справи не мали жодного уявлення про специфіку драматичного ремесла. Фактично ними рухало лише бажання забезпечити надходження всіх без винятку виручених коштів за вистави на потреби культурно-освітнього відділу табору, начальник якого був би їх головним розпорядником.

Їхні хибні уявлення про те, що театром можна керувати як військовим підрозділом, були обумовлені браком гуманітарних знань у тих осіб, які призначалися штабом групи до організації проведення

культурно-освітньої роботи, а також тією обставиною, що театр був добудований завдяки кільком грошовим внескам тих частин, які перебували в таборі, відтак — на думку командування групи — театр мав бути у «загальнотаборовій» власності. Вийти з цього «глухого кута», на переконання невідомого оглядача театральної дійсності в Ланцуті, можна було, коли до керівництва театральними справами в таборі прийшла би така людина, яка «сама була в шкірі аматора й професіонала» та добре розумілась би на цьому (Театрал, 1921, с. 42).

Після 11 травня 1921 р. у роботі таборового театру настала кількаденна перерва, що була зумовлена відмовою членів драмгуртків працювати на запропонованих таборовим культурно-освітнім відділом умовах. Вочевидь відповідальність за це цілком лягала на тих далеких від театального мистецтва начальниках культурно-освітньої справи в таборі, а також і на генерала Н. Никонова, який призначав їх на ці відповідальні посади. Щоправда, в приміщенні театру таборові актори відчитали перед кількома сотнями перший випуск «живої таборової газети» «Промінь», що викликало жвавий інтерес присутніх тут таборян — від захоплення до критичних нападок на артистів, які не були авторами озвучених матеріалів (Промінь б, 1921, с. 44).

Все ж таки компроміс було знайдено — було вирішено, що для потреб культурно-освітнього відділу драмгуртками вноситиметься 7–10% від чистого прибутку за кожен проведений платну виставу, про що можна довідатись із наказу № 3 штабу групи інтернованих від 4 червня 1921 р. (за підписом підполковника В. Чабанівського) про надходження для скарбника культурно-освітнього відділу табору різних сум (вісім виплат від 155 до 539 м. п. на загальну суму 2432 м. п.) за проведені театральні вистави (WBH SAW, sygn. I.380.13.7).

Завдяки цьому рішення таборовий театр відновив свою роботу, і 21 травня драмгурток під орудою сотника Горуновича запропонував увазі таборян п'єсу Б. Грінченка «Нахмарило». Ця вистава, за оцінкою невідомого рецензента, опублікованою у таборовому часописі «Промінь», позначилась дещо слабкою грою самого Горуновича через його «апатичність» та якесь дивне відсторонення від того, що відбувалось на сцені. Рецензент пропонував для виконання таких ролей залучати «людей з більш рухливими рисами обличчя, щоб вони могли відбивати вразливість душі». Не зовсім вдалим, на його думку, був вибір для цієї вистави артисток, одна з яких не знала своєї ролі, «витримуючи цілі павзи (паузи — *авт.*) між реченнями, що значить, що в павзах вона слухала репліки суфлера». Взагалі

«було помітно, що всі квапились, а навіть суфлер, бо перекидав по дві сторінки п'єси», чим ледь не «пошив у дурні» деяких акторів (Театер і мистецтво б, 1921).

Наступного дня драмгурток під проводом сотника В. Далекого виставив на сцені таборового театру драму «Безробітні», весь чистий прибуток за яку призначався для ланцутської філії Українського Червоного Хреста (свою лепту в це внесли й таборові музиканти, які задовольнялись своїм половинним гонораром — 1000 м.п.) (Промінь с, 1921, с. 27). Актори-аматори впорались зі своїм завданням зразково, і «майже вся зала вкупі з артистами переживала ті тяжкі картини реального життя, реальної боротьби за добування щоденного шматка хліба», бо останнє було досить близьким таборянам (Театер і мистецтво б, 1921).

28 травня заходами драмгуртка відбулась прем'єра п'єси В. Винниченка «Панна Мара». На цю подію відразу ж відгукнувся таборовий часопис з рецензією авторства сотника Горуновича, який побажав колегам, аби «режисура надалі більш поважно поставилась до репертуару та не обмежувалась лише хламом, який є у неї під руками». Він привітав постановку цієї п'єси, так само як і гру переважної більшості задіяних артистів-аматорів. Разом з тим він відзначив «дефекти» режисерської та акторської роботи під час вистави, вказавши зокрема на недостатню відпрацьованість комунікації між суфлером і артистами, цілком провальну гру одного з артистів (сотника Базилевича), якого краще було би «не випускати зовсім на сцену, бо він виявив нерозуміння типу, якого мусів дати, невміння триматися на сцені, а замість гри — одне фіглярство» (Горунович, 1921, с. 31–32).

З цієї нагоди рецензент висловив своє нерозуміння тим, чому власне замість Базилевича не були задіяні присутні у групі актори «з Божою гіскрою», віднісши до їх числа актора П. Касперта. Рецензент віддавав належне майже всім артистам за їх майстерну гру на сцені, а режисерові — за його «художню працю, що навіть кидалась у вічі і не знавцеві сцени по тим декораціям і обстановці її, не дивлячись на всю убогість театральних засобів» (Горунович, 1921, с. 32).

Цілком іншою була реакція рецензента на виставу «Живі покійники» Конич-Лисенка, яку було поставлено у таборовому театрі 31 травня. Найперше, що не сподобалось невідомому рецензентові — недосконалий переклад з російської та часте вживання артистами російськомовних фраз. На його думку, драмгурток переоцінив свої сили, ставлячи цю п'єсу, а невдале обсадження ролей

артистками, одну з яких, був переконаний рецензент, — навіть «небезпечно випускати на сцену», бо остання неспроможна показати «ні гри, ні примітивного уміння ввічливо держатись [на сцені]». Єдиною світлою сторінкою вистави залишалась гра Пашинковського, який єдиний мав хист «доброго талановитого артиста» (Промінь d, 1921).

Наприкінці травня — на початку червня 1921 р. у таборовому театрі відбулися вистави п'єс «Кохайтеся чорнобриві, та не з москалями» (Театер і мистецтво б, 1921), «Нахмарило», «Невольник», «Живі покійники», «Заручені по смерті», «Жінка з того світу», «На межі», «Жидівка вихрестка» (ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.24, арк.276–277). У цей час режисери таборових аматорських колективів докладали всіх зусиль для збагачення свого театрального репертуару — драмгурток 5-ї дивізії (колишньої 1-ї Кулеметної, яку було об'єднано з 5-ю Херсонською) поставив п'єсу «Степовий гість» Б. Грінченка (19 і 21 червня), 20 і 22 того ж місяця — драмгурток Збірної станиці представляв виставу «Поки сонце зійде, роса очі виїсть» (друга вистава — безкоштовно) (ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.24, арк.250; WBH SAW, sygn. I.380.13.7; Семмо, 1921).

23 і 24 червня 1921 р. свої сили у лицедійстві випробували й члени козацького драматичного гуртка (WBH SAW, sygn. I.380.13.7), які запропонували увазі таборян три одноактівки («Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» А. Велісовського, «Сусіди» («До мирового!») Л. Глібова і «По ревізії» М. Кропивницького) (Промінь е, 1921).

Поданий у наказі начальника штабу групи інтернованих «Реєстр вистав» свідчить про те, що таборовий театр (завідувач — полковник Я. Бальме) сповна виконував свою місію, пропонуючи таборянам вистави майже щодня. Лише впродовж 23 червня — 12 липня 1921 р. відбулися постановки п'єс: «Нахмарило», «Панна Мара», «Невольник», «Живі покійники», «Заручені по смерті», «Жінка з того світу», «На межі», «Кума Марта», «Жидівка-вихрестка», «Помста гуцула (WBH SAW, sygn. I.380.13.7). Виходячи лише з цього переліку можна зробити висновок, що в Ланцуті були зібрані кращі акторські сили інтернованої Армії УНР, зусиллями яких у здебільшого сумне дозвілля таборян вносились яскраві барви театрального мистецтва.

Ще одне місце інтернування українського вояцтва — табір у Вадовицях — теж мав кілька драмгуртків, які поперемінно пропонували увазі таборян різні п'єси українських драматургів. Роботі театру сприяло те, що йому надавалася вагома матеріальна допомога з боку YMCA*. Саме на кош-

ти цієї організації у Вадовицях було облаштоване приміщення для театру.

На його сцені заходами драматично-співочої секції культурно-освітнього відділу 1-ї Кулеметної дивізії 27 липня 1921 р. були підготовлені до вистави одноактівки «По ревізії» М. Кропивницького і «Пропечатали» Тогобочного. 10 серпня ц. р. заходами згадуваної секції була поставлена п'єса «Мартин Боруля» на п'ять дій (для генералів Армії УНР секцією були навіть виготовлені окремі мистецьки оформлені запрошення) (ЦДАВО України, ф.4007, оп.1, спр.17, арк.18, 47–47зв., 48–48зв.).

12 серпня 1921 р. «збірними силами групи військ У. Н. Р.» було підготовлено театральну-співочу вечірку, до програми якої входили виступи хорів 1-ї Запорізької стрілецької та Окремої кінної дивізій, музичні номери у виконанні струнної оркестри Спільної юнацької школи, «деклямації і мьєлодеклямації» у виконанні різних артистів-аматорів та 3-й акт вистави «Запорожець за Дунаєм» (у виконанні драматичного гуртка Окремої кінної дивізії) (ЦДАВО України, ф.4007, оп.1, спр.17, арк.50, 51–51зв.).

Досить розбудованим (завдяки допомозі вже згадуваної УМСА) було культурно-мистецьке життя в таборі Александрів, де ще 20 грудня 1920 р. заходами Драматичного товариства імені М. Садовського був організований театральний гурток, до складу якого увійшли й артисти-аматори 4-ї Київської дивізії. У цей час — за згадками одного із організаторів культурно-мистецького життя в Александріві сотника М. Гладкого — «не було ні сцени, ні декорацій, ні костюмів, ні найголовнішого — не було ніяких засобів для того, щоби можна було молодому драматичному гурткові почати свою працю» (Гладкий, 1921, с. 17). Однак організаційне становлення товариства тривало, завершившись 26 грудня ц. р. затвердженням його тимчасового статуту. В ньому була сформульована основна мета діяльності Драматичного товариства — «ознайомлення з рідною штукою (мистецтвом — *авт.*) і дати розвагу інтернованим», задля чого члени товариства брали на себе зобов'язання популяризувати національне драматичне мистецтво та займатись артистичним самовдосконаленням (ЦДАВО України, ф.3523, оп.2, спр.1, арк.12; ЦДАВО України, ф.3526, оп.1, спр.3, арк.12).

Командування групи інтернованих знайшло можливість передати у розпорядження цього гуртка окремий барак, який належало переобладнати у таборовий театр (на 400 місць). Значною проблемою для таборових артистів було облаштування сцени та виготовлення театральних костюмів, і тут їм на допомогу театру прийшла УМСА, яка надала

грошову субвенцію театру (свій внесок у виготовлення декорацій та реквізиту зробило й Драматичне товариство імені М. Садовського) (ЦДАВО України, ф.2562, оп.1, спр.32, арк.108–108зв.).

Завдяки цій допомозі за перший місяць роботи таборового театру на його сцені були поставлені вистави «Пошились у дурні» М. Кропивницького і «Панна Мара» В. Винниченка, а також підготовлені ще кілька п'єс: «Зоря нового життя» А. Кашенка, «Мартин Боруля» І. Тобілевича, «Назар Стодоля» Т. Шевченка (Зірниця, 1921, с. 30). Надалі репертуар театру збільшився завдяки підготовці нових побутових та історичних п'єс українських авторів, у т. ч.: «Ой не ходи Грицю та на вечорниці», «Дай серцю волю — заведе в неволю» (обидві — М. Кропивницького) та ін., але найбільшою популярністю у таборян користувались «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка і «Невольник» М. Кропивницького, а також кілька одноактних п'єс (Національно-освітня, 1921, сс. 29; 30, 2).

Важливим було й те, що з метою вдосконалення майстерності таборових акторів та задля ознайомлення їх з азами режисерської роботи у лютому-березні 1921 р. були організовані «театральні курси» (керівник — підполковник М. Блощаневич), на яких для 45-ти їх слухачів були проведені такі виклади, як «Історія театру», «Практичне гримування», «Теорія співу» та ін. (ЦДАВО України, ф.3523, оп.2, спр.1, арк.12; Зірниця, 1921, с. 30)

Готуючи вистави та безоплатно пропонуючи їх увазі глядачів, таборовий театр виконував важливу мобілізуючу функцію в таборі. Разом з тим, навіть коли за відвідування театру стягувалась невелика платня, чистий прибуток від частини таких вистав передавався на різні гуманітарні потреби самих таборян. Так, зокрема, всі виручені кошти від вистави п'єси «Невольник» М. Кропивницького (10325 м. п. від продажу вхідних квитків та програмок), яка відбулась 20 квітня 1921 р., були використані для поліпшення харчування хворих стрільців у таборі на Великодні свята (Хорому Стрільцеві, 1921, с. 4).

Ця ж вистава була повторена наступного дня, і таборовий часопис у короткій замітці-рецензії відгукнувся на майстерну гру акторів, якій була притаманна «підготовленість і упевненість у собі». Особливо було відзначено піднесену гру Блощаневича, Животівського і Агрес, які в останньому акті «особливо гарно і з мистецьким умінням» відтворили «сторінку страждань нашого народу в його тяглій боротьбі з ворогом у звичайній щоденності села» («Невольник», 1921, с. 4).

Загалом упродовж 1921 р. Драматичним товариством ім. М. Садовського було підготовлено близько

50 вистав, 30 з яких відбулися безкоштовно — для мешканців табору. Завдяки роботі таборового театру та виступам хорових колективів вечірній час таборян був наповнений конструктивним змістом, здатним хоча би тимчасово тамувати ностальгічні відчуття інтернованих (ЦДАВО України, ф.2562, оп.1, спр.32, арк.108–108зв.).

Особливо сприятливі умови для свого розвитку мав таборовий театр у Каліші, для послуг якого ще в кінці грудня 1920 р. був обладнаний великий зал. Тоді ж утворився й т. зв. «гурток аматорів драми» (у складі 46 осіб), що діяв на підставі власного статуту. У переддень Нового року їх зусиллями на сцені таборового театру була поставлена п'єса «Бурлака» (ZniO, sygn. акс. 22.53.1), а 2 січня 1921 р. відбулась прем'єра вистави «Мартин Боруля» (у виконанні артистів-аматорів 2-ї Волинської дивізії) (Левицький, 1934, с. 2). І надалі таборові артисти-аматори тішили публіку постановкою нових п'єс, які зазвичай відвідували до 500 таборян (ЦДАВО України, ф.3525, оп.1, спр.1, арк.3). Наприкінці липня 1921 р. театральні гуртки Волинської та Залізної дивізій об'єдналися у єдине Драматичне товариство ім. М. Садовського, що дало змогу піднести мистецький рівень вистав. Загалом упродовж 1921 р. калішськими трупами було підготовлено 25 вистав, деякі з яких виставлялися й поза табором — у місті Каліш (Срібняк & Срібняк, 2018, с. 32–39; Срібняк & Надтока, 2018, с. 108–115).

Влітку 1921 р. кількість таборів інтернованих українців була зменшена, а мешканців Александра, Ланцуту й Вадовиць перевезено до Каліша, Щипіорно та Стшалкова. Зважаючи на таке ущільнення, у Стшалкові паралельно діяли п'ять самодіяльних театральних труп, що спричинилося до конкуренції між ними. Це мало на них радше позитивний вплив, оскільки змушувало акторів-аматорів вдосконалювати свою майстерність. Одним з вагомих чинників такої їх стимуляції стала традиція критичного оцінювання вистав та розміщення суджень критиків майже про кожну виставу на шпальтах таборової «живої» газети «Промінь» (Срібняк, 2020, с. 48–60).

Висновки. Отже, наведений вище матеріал дає підстави для висновку про те, що таборовий театр завжди зберігав свою національну душу, розраджуючи таборян у скрутні хвилини їхнього безраднісного життя, наповнюючи їх повсякдення конструктивним сенсом. Увесь час театр залишався однією з найважливіших ланок культурно-освітньої та патріотично-виховної роботи в таборах, скріплюючи національно-державницькі прагнення

інтернованого вояцтва. Разом з тим виступи таборових драматично-мистецьких колективів давали можливість хоча б на короткий час подумки перенестися до України, тамуючи їх ностальгію за власною домівкою та рідним краєм.

Попри всі складнощі перебування вояцтва в таборових умовах, які жодним чином не сприяли розвитку його творчо-організаційної активності, на сцені таборового театру майже щоденно виставлялися п'єси, які належали до класики української та світової драматургії (відвідування більшості з них було безкоштовним для таборян). Переважна більшість вистав була національною за змістом та духом (всі без винятку п'єси готувалися до постановки українською мовою), сприяючи в такий спосіб духовній консолідації інтернованого вояцтва. Разом з тим, відвідування театру ушляхетнювало душі таборян, змушувало вкотре задуматись над складними питаннями соціального розвитку українського соціуму.

Майже у всіх таборах театр набував значення центру культурного життя усього таборового загалу, з огляду на що інтерновані намагались усіляко підтримати мистецькі пошукування самодіяльних драматичних гуртків та товариств. Важливим було й те, що до підготовки вистав активно долучалося жіноцтво (дружини декого з таборян, які мали відповідні акторські здібності), що давало змогу надати відтворюванім у п'єсах подіям емоційності, гармонійності та реалістичності. Вагоме значення для таборових артистів мала й та обставина, що їх акторська робота винагороджувалась завдяки отримуваним прибуткам театральних труп від продажу вхідних квитків на деякі вистави в таборах та поза їх межами.

Крім усього іншого — український народний театр у таборах виконував місію «посла доброї волі» в Польщі, бо завдяки українській пісні, музиці, драматичному мистецтву серед польського суспільства закріплювалась позитивне сприйняття УНР та українців як частини європейського політичного та національно-культурного простору. Найголовнішим у цьому процесі було те, що таборяни шукали і знаходили оригінальне вираження власним мистецьким пошукуванням, роблячи в такий спосіб свій внесок у скарбницю українського та європейського драматичного мистецтва.

Примітка

* Young Men's Christian Association (Молодіжна християнська асоціація) – харитативна американська організація, яка надавала гуманітарну допомогу полоненим та інтернованим у таборах різних європейських країн.

Джерела та література

- Армія за дротами (2018). Збірка документів / редактор-упорядник В. Моренець. Кам'янець-Подільський. 432 с.
- Гладкий Г. *Театр Зірниця*. Олександрів, 1921. 25 лютого. Ч. 3-4.
- Горунович. Театер і мистецтво. *Промінь*. Ланцут, 1921. 31 травня. Ч. 6.
- Зірниця*. Олександрів, 1921. 25 лютого. Ч. 3-4.
- Колянчук, О. (2000). *Українська військова еміграція у Польщі (1920-1939)*. Львів. 276 с.
- Левицький В. В «союзнницьких» таборах для полонених та інтернованих. *Свобода*. Джерсі-сіті, 1934. 25 вересня. Ч. 224.
- Національно-освітня та військова праця в 4 Київській дивізії. *Альманах*. Олександрів Куявський, 1921. № 1.
- Нове життя*. Щипіорно, 1921. 26 грудня. № 97.
- «Невольник» на тaborovій сцені. *Нове життя*. Александрово, 1921. 24 квітня. № 41.
- Промінь а*, (1921, 9 жовтня). *Стрільково (Стшалково)*. Ч. 20 (посторінкова пагінація відсутня).
- Промінь б*, (1921, 16 травня). Ланцут. Ч. 2. (посторінкова пагінація відсутня – авт.)
- Промінь с*, (1921, 19 травня). Ланцут. Ч. 3. (посторінкова пагінація відсутня – авт.)
- Промінь d*, (1921, 3 червня). Ланцут. Ч. 7 (посторінкова пагінація відсутня – авт.)
- Промінь e*, (1921, 26 червня). Ланцут. Ч. 9 (посторінкова пагінація відсутня – авт.)
- Семмо О. Театр і мистецтво. *Промінь*. Ланцут, 1921. 26 червня. Ч. 9 (без посторінкової пагінації – авт.)
- Срібняк, І. (1997). *Обеззброєна, але нескорена: Інтернована Армія УНР у таборах Польщі й Румунії (1921-1924 рр.)*. Київ–Філадельфія. 187 с.
- Срібняк І. & Срібняк М. (2018). «Змога пережити естетичну насолоду...» (діяльність театральних мистецьких осередків у Калишському таборі інтернованих Військ УНР у Польщі, 1921-1923 рр.) *Art-простір*. Київ. № 3. С. 32-39.
- Срібняк І.В. & Надтока Г.М. (2018), 3-тя Залізна стрілецька дивізія Армії УНР у 1921 р.: просвітня та культурно-мистецька складова тaborового повсякдення воєцтва *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. № 3. С. 108-115.
- Срібняк І. (2020). Український аматорський театр у таборі інтернованих Військ УНР Стшалково, Польща очима театральних критиків, серпень 1921 – липень 1922 рр. (за матеріалами часопису «Промінь») *Синопис: текст, контекст, медіа*. Київ, 2020. Т. 26. С. 48-60.
- Театер і мистецтво а, *Промінь*. Ланцут, 1921. 13 травня. Ч. 1.
- Театер і мистецтво б, *Промінь*. Ланцут, 1921. 23 травня. Ч. 4 (посторінкова пагінація відсутня – авт.)
- Театрал. Театральні справи. (1921, 16 травня) *Промінь*. Ланцут. Ч. 2.
- Хорому Стрільцеві *Нове життя*. Александрово, 1921. 24 квітня. № 41.
- ЦДАВО України, (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України), ф.3526, оп.1, спр.1.
- ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.189.
- ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.22.
- ЦДАВО України, ф.4007, оп.1, спр.17.
- ЦДАВО України, ф.2439, оп.1, спр.24.
- ЦДАВО України, ф.3523, оп.2, спр.1.
- ЦДАВО України, ф.3526, оп.1, спр.3.
- ЦДАВО України, ф.2562, оп.1, спр.32.
- ЦДАВО України, ф.3525, оп.1, спр.1.
- Karpus, Z. (1997). *Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy na terenie Polski w latach 1918-1924*. Toruń. 209 s.
- Wojskowe Biuro Historyczne. Centralne Archiwum Wojskowe (WBH CAW). Zespół Akt «Sprzymierzona Armia Ukraińska» (SAU), sygn.I.380.13.7.
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (ZniO), Dz. Rękopisów, sygn. akc. 22.53.1.

References

- Armia za drotamy* [Army behind bars]. (2018). Zbirka dokumentiv / redaktor-uporiadnyk V. Morenets, Kamianets-Podilskiy, 432 p. [in Ukrainian].
- Hladkyi, H. (1921, 25 liutoho). Teatr [Theater], *Zirnytsia* [Dawn], Oleksandriv, 3-4. [in Ukrainian].
- Horunovych. (1921, 31 travnia). Teater i mystetstvo [Theater and art], *Promin* [Beam], Lantsut, 6. [in Ukrainian].
- Zirnytsia* [Dawn]. (1921, 25 liutoho). Oleksandriv, 3-4. [in Ukrainian].
- Kolianchuk, O. (2000). *Ukrainska viiskova emihratsiia u Polshchi (1920-1939)* [Ukrainian military emigration to Poland (1920-1939)], Lviv. [in Ukrainian].
- Levytskyi, V. (1934, 25 veresnia). V «soiuznytskykh» taborakh dlia polonenykh ta internovanykh [In «allied» camps for prisoners and internees], *Svoboda* [Freedom], Dzherisi-siti, 224. [in Ukrainian].
- Natsionalno-osvitnia ta viiskova pratsia v 4 Kyivskii dyvizii [National-educational and military work in the 4th Kyiv Division]. (1921). *Almanakh* [Almanac]. Aleksandriv Kuyavskiy, 1. [in Ukrainian].
- Nove zhyttia* [New life]. (1921, 26 hrudnia). Shchypiorno, 97. [in Ukrainian].
- «Nevolnyk» na taborovii stseni [«Slave» on the camp stage]. (1921, 24 kvitnia). *Nove zhyttia* [New life], Aleksandrovo, 41. [in Ukrainian].
- Promin a*. [Beam] (1921, 9 zhovtnia). Strilkovo (Stshalkovo), 20. [in Ukrainian].
- Promin b*. [Beam] (1921, 16 travnia). Lantsut, 2. [in Ukrainian].
- Promin c*. [Beam] (1921, 19 travnia). Lantsut, 3. [in Ukrainian].
- Promin d*. [Beam] (1921, 3 chervnia). Lantsut, 7. [in Ukrainian].
- Promin e*. [Beam] (1921, 26 chervnia). Lantsut, 9 [in Ukrainian].
- Semmo, O. (1921, 26 chervnia). Teatr i mystetstvo [Theater and art], *Promin* [Beam], Lantsut, 9. [in Ukrainian].
- Sribniak, I. (1997). *Obezzbroiena, ale neskorena: Internovana Armia UNR u taborakh Polshchi y Rumunii (1921-1924 rr.)* [Disarmed, but unconquered: The interned Army of the Ukrainian People's Republic in the camps of Poland and Romania (1921-1924)], Kyiv-Filiadelfia. [in Ukrainian].
- Sribniak, I. & Sribniak, M. (2018). «Zmoha perezhyty estetychnu nasolodu...» (diialnist teatralno-mystetskykh oseredkiv u Kalishskomu tabori internovanykh Viisk UNR u Polshchi, 1921-1923 rr.) [«The ability to experience aesthetic pleasure...» (the activities of theatrical and artistic centers in the Kalisz camp of interned troops of the UPR in Poland, 1921-1923)], *Art-prostir* [Art space], Kyiv, 2018, 3, pp. 32-39. [in Ukrainian].
- Sribniak, I. & Nadтока, H. (2018). 3-tia Zalizna striletska dyviziiia Armii UNR u 1921 r.: prosvitnia ta kulturno-mystetska skladova taborovoho povsiakdennia voiatstva [3rd Iron Rifle Division of the Army of the Ukrainian People's Republic in 1921: educational and cultural-artistic component of the camp everyday life of the army], *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts], Kyiv, 3, pp. 108-115. [in Ukrainian].
- Sribniak, I. (2020). Ukrainyskyi amatorskyi teatr u tabori internovanykh Viisk UNR Stshalkovo, Polshcha ochyma teatralnykh krytykiv, serpen 1921 – lypen 1922 rr. (za materialamy chasopysu «Promin») [Ukrainian amateur theater in the camp of interned troops of the Ukrainian People's

- Republic Strzalkowo, Poland through the eyes of theater critics, August 1921 – July 1922 (according to the magazine «Ray»), *Synopsys: tekst, kontekst, media* [Synopsis: text, context, media], Kyiv, 2020, 26, pp.48-60. [in Ukrainian].
- Teater i mystetstvo a. [Theater and art] (1921, 13 travnia). *Promin* [Beam], Lantsut, 1. [in Ukrainian].
- Teater i mystetstvo b. [Theater and art] (1921, 23 travnia). *Promin* [Beam], Lantsut, 4. [in Ukrainian].
- Teatral. (1921, 16 travnia). Teatralni spravy [Theatrical affairs], *Promin* [Beam], Lantsut, 2. [in Ukrainian].
- Khoromu Striltsevi [To the sick shooter]. (1921, 24 kvitnia). *Nove zhyttia* [New life], Aleksandrovo, 41. [in Ukrainian].
- CDADO Ukrainy, fond 3526, opys 1, sprava 1.
- CDADO Ukrainy, fond 2439, opys 1, sprava 189.
- CDADO Ukrainy, fond 2439, opys 1, sprava 22.
- CDADO Ukrainy, fond 4007, opys 1, sprava 17.
- CDADO Ukrainy, fond 2439, opys 1, sprava 24.
- CDADO Ukrainy, fond 3523, opys 2, sprava 1.
- CDADO Ukrainy, fond 3526, opys 1, sprava 3.
- CDADO Ukrainy, fond 2562, opys 1, sprava 32.
- CDADO Ukrainy, fond 3525, opys 1, sprava 1.
- Karpus, Z. (1997). *Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy na terenie Polski w latach 1918-1924* [Russian and Ukrainian prisoners of war in Poland in the years 1918-1924], Toruń. [in Polish].
- Wojskowe Biuro Historyczne. Centralne Archiwum Wojskowe (WBH CAW) [Military Historical Bureau. Central Military Archives]. Zespół Akt «Sprzymierzona Armia Ukraińska» (SAU), sygn. I.380.13.7.
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (ZnIO) [National Institute Ossoliński in Wrocław], Dz. Rękopisów, sygn. akc. 22.53.1.

Maryna Paliienko, Ihor Sribniak

**Establishment and development of the national theatre in camps
for the UPR Army interned Ukrainians in Poland (1921)**

Abstract. The article analyzes the process of establishment and development of the Ukrainian national theatre in the camps for the interned Ukrainian soldiers in Poland during 1921. At that time, the theatre remained an essential nexus of cultural, educational, patriotic, and disciplinary work in camps that consolidated interned soldiers' national and state aspirations. Camp theatre became the place where interned Ukrainians searched and found creative expression of their own artistic ingenuity that substantially contributed to the treasury of Ukrainian and European dramatic arts.

Key words: theatre, theatre company, drama club, repertoire, actor, camp, interned Ukrainian soldiers, Poland.

Бубнова Вікторія Вікторівна,
аспірантка кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Viktoriiia Bubnova,
Graduate Student of the Theater Studies Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМНОЇ СТАТТІ У ТЕАТРАЛЬНІЙ КРИТИЦІ 1970–1980-х РОКІВ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»)

Анотація. У статті проаналізовано жанр театральної критики – проблемну статтю у період 1970–80-х рр. Аналіз спирається на публікації у центральному професійному театральному виданні – журналі «Український театр». Визначені основні автори, запропонована типологія: статті у річичі політичної кампанії (пропагандистські), статті-висловлювання, статті теоретичні/історико-теоретичні, інтерв'ю з практиками театру на гостру тему, статті полемічні (дискусійні).

Ключові слова: жанри театральної критики, проблемна стаття, театрознавство, театральна критика, український театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Проблемна стаття як жанр театральної критики не була предметом окремого дослідження в українському театрознавстві. Питання проблемної статті як жанру театральної критики розглядалися на сторінках журналу у матеріалах від редакції, що в основному констатували факт недостатньої кількості серйозних виступів у цьому жанрі:

Дуже рідко трапляються узагальнюючі, зроблені на високому фаховому рівні статті, які б осмислювали, аналізували досягнення і прорахунки наших театрів. Проблемна стаття, театральний портрет, репертуарний огляд – нечасті гості на сторінках газет та журналів. В газетах гордо володарює її величність «рецензія» («Український театр», 1971, № 3, с. 4);

«критика <...> не поспішає виступити з узагальнюючими, аналітичними статтями, в яких були б розкриті причини незадовільної роботи театрів, статтями, які б привернули до негативних явищ увагу громадськості» («Український театр», 1972, № 2, с. 1);

Дуже мало у нас з'являється узагальнюючих статей, в яких би аналізувалися важливі процеси в українському театральному мистецтві. <...> Такі

виступи допомогли б діячам театру осмислити все краще, що є в їхньому творчому набутку, визначити приципово важливі напрями, по яких слід було б вести дальший мистецький пошук. («Український театр», 1972, № 2, с. 1).

Рекомендували звернути увагу на певні проблеми: «Вже давно чекає розгляду стан справ в українській драматургії», «Слід провести серйозну розмову про окремі проблеми акторської майстерності» («Український театр», 1972, № 2, с. 1).

Але загалом такі матеріали від редакції були продиктовані постановами партії – такими як: «Рішення XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду Компартії України – в життя», 1971 р., Постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», січень 1972 р., тощо.

Театрознавці, театральні критики та інші автори (у т. ч. практики театру) теж торкаються у своїх текстах, присвячених проблемам критики, жанру проблемної статті, але вони містять лише констатацію того факту, що є необхідність поліпшувати жанр: «Критикам не без підстав докоряють тим, що вони прагнуть передусім до практики “малих справ”»: публікацій інформативного порядку, статей, в яких панує описовість і надто збіднена аналітична частина, значно більше, ніж проблемних

робіт» (Єрмакова, 1986, с. 4); а також перелік питань, з приводу яких, на думку авторів, проблемна стаття мала б з'явитись: «Від критики слід чекати більш активного втручання в процес формування репертуару. <...> Протягом останніх років у пресі майже не було статей з проблем режисури. <...> Нечасто <...> з'являються теоретичні, проблемні статті» (Поляков, 1984, с. 5).

У дисертаційному дослідженні В. Неволова теж аналізується рубрика «Проблеми, дискусії» журналу «Український театр» у 1970-ті роки, але автор відзначає тільки, що велику частину матеріалів було присвячено питанням драматургії, а багато тем, що потребували конструктивної театральнo-критичної думки, залишились у тіні – такі як сценографія, дитячий театр, театрознавство, організація театральної справи тощо (Неволов, 1980, с. 11).

Проблемну статтю як жанр можна проаналізувати у кількох площинах:

- визначити жанрові особливості та окреслити типологію проблемної статті;
- визначити, до яких проблем автори звертались найчастіше;
- хто виступав авторами проблемних статей (критики, режисери, представники інших театральних професій);
- як часто журнал розміщував такі матеріали;
- чи існує певна схема, за якою були побудовані проблемні статті.

Мета статті. Проаналізувати, як був представлений жанр проблемної статті на сторінках журналу «Український театр» – провідного фахового видання України – упродовж 1970–1980-х років, окреслити типологію проблемної статті, визначити основних авторів, виявити особливості жанру.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Коли ми говоримо про основні жанри театральнo-критичних публікацій, то ми називаємо рецензію, творчий портрет митця, проблемну статтю. І визначення цих жанрів багато в чому спирається на жанри журналістики.

Як визначений жанр проблемної статті у журналістиці? У довіднику Д. Григораша «Журналістика у термінах і виразах» є таке визначення:

Проблемна стаття – різновид статті як одного з важливих жанрів публіцистики. Ставить (тому ще називається постановочною статтею) і науково обґрунтовує важливе питання, аналізує складні життєві ситуації, розглядає актуальні господарські, культурні та інші проблеми. Відзначається діловим підходом до справи, аргументованістю доказів, пе-

реконливістю викладу. Справжня проблемна стаття містить конкретні рекомендації, вказує на шляхи здійснення порушеного питання. <...> нерідко містить полеміку з можливими опонентами, використовує образні засоби. (Григораш, 1974, с. 167)

Як визначений жанр проблемної статті у театрознавстві?

Методичні рекомендації 1970–1990 років з театральної критики для студентів-театрознавців не містили чіткого визначення проблемної статті, а лише окреслювали питання, які можуть бути розглянуті. Наприклад, у «Методичних вказівках до виконання семінарських робіт з театральної критики» 1969 року вказано, що «на 5-му курсі студент представляє розгорнуту проблемну статтю журнального типу обсягом до одного авторського аркуша. Проблемна стаття <...> може бути пов'язана з темою майбутньої дипломної роботи» (Хайченко, 1969, с. 12). Там само окреслено і коло питань, рекомендованих для теми проблемної статті: стан драматургії, театральної критики, проблеми акторської майстерності та режисерської творчості, питання традицій і новаторства, взаємодії театру і кіно, телебачення тощо.

«Методичні вказівки до програми семінару “Театральна критика” для театрознавчих факультетів театральних вузів» 1978 року пропонує студентам самостійно розробити проблемні питання сучасного театрального мистецтва: «Це може бути журнальна стаття, газетна рецензія, огляди театрального сезону, <...> діяльності театральнo-колективу, гастрольного репертуару» (Ельяш, 1978, с. 21). Не відрізняються від цих рекомендацій і «Методичні вказівки до семінару “Театральна критика” для театральних інститутів зі спеціальності № 2217 “Театрознавство”» 1986 року.

Значну частину розділів про проблемну статтю займали політично забарвлені рекомендації: «Проблемні статті можуть піднімати широке коло питань <...>. Це насамперед розгляд роботи театрів (або окремого колективу) з точки зору утвердження принципів соціалістичного реалізму <...>» (Ельяш, 1978, с. 21) і таке інше.

Навчальні посібники 2000-х років теж не уточнюють визначення жанру проблемної статті у театральній критиці. У навчальному посібнику «Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики» С. Васильєв називає проблемну статтю кульмінаційним жанром журналістики і зауважує важливість всебічного аналізу «актуального явища», дослідження зв'язків між окремими фактами та наявністю масштабних висновків (Васильєв, 2008, с. 50). Програма семінару «Те-

атральна критика» (автор-упорядник Фіалко В. О.) орієнтує студентів-театрознавців 5 курсу на науковість проблемної статті: «<...> студенти готують теоретичні статті, проблематика яких безпосередньо пов'язана з магістерським дипломом. <...> Надання кваліфікації «театрознавець-магістр» передбачає апробацію результатів обраного наукового дослідження в статтях, виступах на наукових конференціях <...>» (Фіалко, 2006, с. 19).

Так само не містить чіткого визначення проблемна стаття і в колективній монографії – методичному посібнику «Семинар з театральної критики. З досвіду педагогів» під ред. Н. М. Песочинського: у розділі III, присвяченому театральній критиці, Н. А. Таршис визначає проблемну статтю як дослідницьку статтю, що присвячена актуальним проблемам сучасного театру (Таршис, 2012, с. 289).

Для того щоб спробувати уточнити визначення, звертаємось до навчальних посібників і джерел інших мистецтвознавчих напрямів. Наприклад, у навчальному посібнику «Літературно-художня критика» під ред. В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева виділено три опорні жанри – рецензію, творчий портрет і статтю; у параграфі, присвяченому критичним статтям, є уточнення, що всі критичні статті є проблемними, а основною рисою саме проблемної статті названо науковість. Така стаття, на думку авторів, «композиційно найчастіше втілює собою дедуктивну – «від думки», «від проблеми» – конструкцію; інші різновиди цього жанру, багатобразні «нотатки критика», найчастіше характеризуються рухом до узагальнення – від факту, деталі, конкретного спостереження...» (Баранов, Бочаров, Суровцев, 1982, с. 156).

А, скажімо, у навчальному посібнику О. Зінкевич і Ю. Чекана «Музична критика: теорія та методика» автори виділяють три види жанрів (інформаційний, аналітичний і художньо-публіцистичний) і до аналітичного жанру відносять рецензію і критичну статтю, останню поділяють на передові, редакційні, проблемні, портретні, полемічні, оглядові, ювілейні (ювілейно-історичні) і статті-некрологи. (Зінкевич, Чекан, 2007, с. 97). Характерними ознаками критичної статті вважають – концепційність, аналітичність, аргументовані узагальнення та висновки.

У навчальному посібнику «Музична журналістика і музична критика» Т. Куришева називає «проблемний виступ» найважливішим жанром музичної журналістики, а характерними ознаками вважає – тяжіння до полемічності, актуальність теми і гостру форму подачі (Куришева, 2007, с. 129).

Погляд на проблемну статтю з точки зору журналістики: у матеріалі для наукового журналу «Вісті Уральського федерального університету» М. Попова піднімає важливе питання доцільності існування жанру проблемної статті у сьогоденній журналістській практиці. Визначені нею основні ознаки проблемної статті: досліджувати проблемні ситуації, продемонструвати зіткнення різних точок зору на проблему (конфліктність), запропонувати можливі шляхи вирішення проблеми (Попова, 2006, с. 192–194).

Отже, жанрові особливості проблемної статті є нечітко окресленими і мають помітні розбіжності у трактуванні в посібниках з літературно-художньої критики, журналістики, музичної критики та театрознавства. Спільними ознаками проблемної статті, що містяться в різних визначеннях, є такі:

- в основі проблемної статті – актуальне питання або проблемна ситуація;
- аргументованість авторського погляду на цю проблему;
- конфліктність;
- аналіз та полеміка з іншими поглядами;
- конструктивність запропонованих шляхів подолання проблеми.

Виклад основного матеріалу. Найпоказовішим прикладом того, що проблемна стаття не мала єдиного визначення в українській театральній критиці 1970–1980-х років, є матеріали, видрукувані на сторінках головного професійного театрального видання цього періоду – журналу «Український театр».

З моменту відкриття журналу у 1970 році окремої рубрики «Проблемні статті» не було. Але в № 6, на останній сторінці, де друкувався Зміст журналу за весь рік, низка статей була об'єднана під загальною назвою «Теоретичні матеріали». До неї увійшли такі статті, як: «Роздуми про майбутнє журналу» І. Чабаненка (№ 1, 1970), «Режисер і сучасна оперета» Ю. Станішевського (№ 3, 1970), «П'ять китів сьогоденнього ТЮГу» С. Веселки (№ 5, 1970), «Герой активний і мислячий» І. Давидової (№ 1, 1970), «Барви героїчного» Ю. Бобошка (№ 3, 1970), «Парадокси перевтілення та театральна школа» В. Кісіна (№ 6, 1970) та ін. Не всі ці матеріали можна віднести до театральних-критичних, є суто театрознавчі матеріали. Окремо ж рубрика «Проблеми, дискусії» з'явиться у № 4 1971 року, а перший матеріал, який був у ній видрукуваний, – це стаття Г. Товстоногова «Поговоримо про перевтілення», присвячена питанням акторської майстерності.

Появі постійної рубрики проблемних статей передувало засідання редколегії, на якому розглядався і затверджувався план публікацій на рік. У Протоколі № 1 від 17 лютого 1971 року Н. Ужвій пропонує «звернути увагу на нові театральні явища, які не завжди відповідають високим естетичним вимогам. <...> бажано щоб більше виступали практики мистецтва <...> в дискусіях повинні бути хороший тон, справжня творча розмова», А. Поляков вважає за необхідне розглянути тему складних стосунків театрів з драматургами [ЦДАМЛМ України. Фонд 980, опис 1, справа 605, с. 1–2].

Під загальне поняття проблемної статті увійшли наступні різновиди статей, надрукованих у журналі за 20 років, які відрізняються за функціональним призначенням:

Статті пропагандистські

Статті у річниці політичної кампанії (їх можна визначити як *пропагандистські* – у журналістиці є такий підвид статті) спрямовано на висвітлення проблем, висунутих органами влади і зафіксованих у відповідних постановах, указах тощо; ці статті здебільшого присвячено проблемам репертуарної політики театрів, підтримки народних театрів, наставництву молодих митців у театрі, театральній критиці тощо.

Журнал «Український театр» – друкований орган Міністерства культури, тож значна частина матеріалів, серед яких і ті, що були надруковані у рубриці «Проблеми», орієнтувалась на тематику, запропоновану партійними постановами (особливо у 1970-х роках, коли більшість статей номера могла бути присвячена ювілею вождя або державному святу; у 1980-х роках кількість так званих «датських» статей зменшується, хоча орієнтовані на постанови партії проблемні статті залишаються). Наприклад, таким є матеріал І. Давидової «Герой активний і мислячий» у № 1 1970 року, що підтримує тему, заявлену у передовиці і розмірковує про героя у п'єсі і його «вдале» чи «невдале» сценічне втілення театрами. Або матеріал Ю. Бобошка «Барви героїчного» у № 3 1970 року – про акторські і режисерські штампи у втіленні образу Леніна на сцені.

Статті-висловлювання

Іншим різновидом є *проблемна стаття-висловлювання*, в якій розглядається відома проблема, а сам текст статті, по суті, є роздумом на цю тему. Авторами проблемної статті-висловлювання частіше за все виступали самі театральні митці (актори, режисери, драматурги) і лише зрідка – критики. Таким матеріалам притаманна певна послідовність викладу матеріалу, що повторюється у різних

авторів: на початку статті декларовано, що організація (театральний колектив, університет, відділ) працює добре, але є певні проблеми; потім узагальнено окреслюється проблема (іноді – без конкретних імен чи назв) – наприклад, конфлікти у театральному колективі, невдала постановка або слабка п'єса, що її взяли в роботу театри; у фіналі статті автор робить висновок, що на ці проблеми треба негайно звернути увагу і намагатись їх подолати. Драматург І. Муратов у статті «Невируща героїка» засуджує засилля міщанських мелодрам на сценах (№ 4, 1971 рік), режисер Б. Прокопович у статті «Актор музично-драматичного» констатує, що не вистачає акторів зі спеціальною освітою, що могли б працювати і як драматичні актори, і як актори музичного театру (№ 1, 1973 рік). Актриса Л. Кушкова у статті «Надзвичайно корисно» – про необхідність практики наставництва досвідчених майстрів сцени над молоддю, яка тільки входить у професію (№ 3, 1979 рік). Директор театру К. Наумов у статті «Турботи директора» – про те, як уникнути авралів під час випуску вистави (№ 1, 1980 рік).

Статті теоретичні/історико-теоретичні

Трапляються у рубриці «Проблеми» *теоретичні/історико-теоретичні* (суто театрознавчі) статті, що торкаються питань методології, теорії театру (до № 4 1971 року проблемні статті не мали окремої рубрики; усі надруковані у 1970 та 1971 роках у цьому жанрі матеріали пізніше згрупували під рубрикою «Теоретичні матеріали»). До них можна віднести такі статті: В. Бошно «Першопрохідник» (№ 2, 1970), Ю. Бобошко «Творче обличчя франківців» (№ 5, 1970), Р. Коломієць «Погляд на українську сцену 1960–1970-х років» (№ 6, 1983), В. Фіалко «Мізансцена в образній системі вистави» (№ 5, 1981), В. Михальов «Сприйняття художнього образу» (№ 4, 1977), «Актуальні питання синтезу мистецтв» (№ 3, 1983) і т.д.

Інтерв'ю з практиками театру у рубриці «Проблеми»

У рубриці «Проблеми» також видрукувані *інтерв'ю з практиками театру на гостру тему* – бесіда була присвячена якомусь гострому питанню або низці питань – організаційних і творчих. Наприклад, бесіди Людмили Приходько з актрисами А. Роговцевою – «Кожна вистава – іспит» (№ 3, 1980 рік) та «3 творчої лабораторії» (№ 2, 1984 рік); з Л. Яремчук «Віч-на-віч з собою» (№ 2, 1987), а також останні бесіди з Н. Ужвій (№ 5, 1986 рік) та В. Добровольським (№ 5, 1984 рік). Розмови О. Клековкіна з режисером В. Петровим «Мусимо шукати спільну мову» (№ 4, 1990 рік). Інтерв'ю з актором М. Ульяновим «Театр – це трибуна»

(№ 5, 1978 рік), режисером О. Королем «Приско-рення – головна заповідь» (№ 1, 1986 рік), зроблені кореспондентами журналу.

Полемічні статті

І найцікавішим та найзмістовнішим за рівнем розгляду проблем був такий різновид як *статті полемічні (дискусійні)*, де автор формулює основну думку, потім обґрунтовує власну позицію, дискутує з опонентом (опонентами), який висловився з приводу заявленої проблеми раніше; спростовує аргументи опонента (опонентів). Такі статті на сторінках журналу розкривали справді актуальні проблеми тогочасного театального процесу. Саме їх авторами найчастіше були театральні критики: Ю. Богдасьевський («Актор основного складу» – проблема взаємодії режисера і актора в період становлення режисерського театру, № 5, 1971, «Нюанси репертуарної політики» – мода на репертуар призводить до засилля однакових назв в афішах по всій країні, № 5, 1972, «Не посада, а професія» – про складнощі творчої реалізації чергових режисерів у театрах, № 4, 1975); А. Драк («І все-таки актор» – режисерський театр і проблеми акторської майстерності, № 1, 1972, «Мюзикл – мода чи мистецьке явище» – про проблеми постановки мюзиклу на сучасних сценах, № 5, 1978); Л. Приходько («Повнометражні звивини душі» – проблема непрофесійного підходу до театально-критичних публікацій у газетах, № 5, 1970, «Нотатки про деякі тенденції театальної афіші», № 5, 1976); О. Чепалов («Мюзикл – потреба чи умова гри?» – відповідь на статтю А. Драка про мюзикл, № 2, 1979, «Співак, який грає, чи актор, який співає» – проблема вокальних даних у акторів музично-драматичних театрах, № 1, 1982, «Чому в театрі бувають погані актори» – проблеми акторської майстерності, № 3, 1986); В. Неволов («Між театром і глядачем» – проблеми театальної критики, № 1, 1985, «Великі турботи малих сцен» – проблема нестачі драматургії, неготовності акторів до малих сцен, № 3, 1988); В. Заболотна («Кілька аспектів виховання актора», № 1, 1973 – проблеми театальної освіти, «Монолог про тих, хто “впорався з роллю”», № 6, 1985 – проблеми акторської майстерності, «Театрознавець. Хто він?», № 4, 1986 – проблеми театальної критики та театрознавчої освіти); Н. Єрмакова («...І знову про умови успіху», № 4, 1986 – проблеми акторської майстерності, «Критик і театр: діалог на користь мистецтву», № 6, 1986 – проблеми театальної критики); С. Веселка («Риси героя», № 6, 1971, «Де він, “театр Сперанта”?» № 3, 1973, «Про формальні прикмети нового та справжні шукан-

ня», № 6, 1973, «А ластівки вже літають...», № 5, 1989) і т. д.

Проблеми, що потрапляли у поле зору редакції журналу «Український театр» та його авторів у 1970–1980-х роках, *умовно* можна розподілити за двома основними категоріями:

Проблеми, продиктовані постановками партії, такі як «образ Леніна на сцені», «образ сучасного радянського героя на сцені», «тематика п'єс, що ставляться»; «проблема роботи з творчою молоддю», «важливість проведення республіканських оглядів кращих вистав»; проблема репертуару (брак якісних українських радянських п'єс на гостросоціальну тематику тощо);

Практичні (професійні) проблеми: проблеми режисерської та акторської майстерності; проблеми театальної освіти (підготовка режисерів, акторів, критиків); проблеми сценографії та пошуку яскравих образних засобів; проблеми якісної драматургії або особливостей постановки певного жанру, наприклад тощо (приміром, драматургії абсурду); проблеми організації театальної справи, театальної критики. До гострих тем, що піднімалися у проблемних статтях, можна віднести також питання організації гастролей, проблеми театрів ляльок і ТЮГів, діяльності міжобласних відділень УТТ, фестивального руху.

Висновки. У навчальних посібниках і методичних рекомендаціях з театальної критики радянського періоду не міститься чіткого визначення проблемної статті, а подано лише перелік тем та питань. Тож проблемна стаття у театральній критиці спиралась на визначення, запропоновані журналістикою, літературно-художньою критикою тощо.

Проблемні статті, видрукувані у журналі «Український театр» з 1970-го по 1990 рік, можна розподілити за такими різновидами: статті у річці політичної кампанії (їх можна визначити як пропагандистські), проблемні статті-висловлювання, статті теоретичні/історико-теоретичні, інтерв'ю з практиками театру на гостру тему, статті полемічні (дискусійні).

Проблеми, яких торкалися автори, стосуються майже усіх сфер театального життя України.

Серед визначальних рис цих театально-критичних виступів основними можна назвати: актуальне питання, або проблемна ситуація, аргументованість авторського погляду на цю проблему, конфліктність, аналіз та полеміка з іншими поглядами. Конструктивних пропозицій щодо вирішення розглянутих актуальних питань проблемні статті окресленого періоду не містять (за поодинокими винятками).

У рубриках «Проблеми, дискусії», «Проблема» у період з 1970-го по 1990 рік вийшло більш ніж 250 матеріалів (враховуючи статті у рубриках «Актуальна тема», «Репліка» та матеріали за 1970–1971 роки, об'єднані у рубрику «Теоретичні матеріали»).

Перелік авторів, які видрукували проблемні статті в журналі «УТ» з 1970-го по 1990 рік, налічує понад сто прізвищ, більша частина з яких – театральні критики. Саме їх матеріали з'являються найчастіше і їх найбільше. Серед авторів також були – режисери, актори, сценографи та представники інших театральних професій, але частка їх матеріалів у жанрі проблемної статті значно менше.

Джерела та література

- Баранов, В.И., Бочаров, А.Г., Суворцев, Ю.И. (1982). *Литературно-художественная критика. Учеб.пособие для фак-тов и отд-ний журналистики*. Москва: «Высшая школа». 208 с.
- Барбой, Ю.М., Иванова, В.В., Калмановский, Е.С., Лапкина, Г.А., Марченко, Т.А., Рябинянец, Н.А., (Сост.). (1986). *Методические указания к семинару «Театральная критика» для театральнх институтов по специальности №2217 «Театроведение»*. Москва. ЛГИТМиК имени Н. К. Черкасова.
- Васильев, С.Г. (2008). *Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики. Навчальний посібник*. Київ: Факт.
- Григораш, Д.С. (1974). *Журналістика у термінах і виразах. Довідник*. Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа». 132 с.
- Єрмакова, Н. (1986). Критик і театр : діалог на користь мистецтву. *Український театр*. 143 (6), с. 3-5.
- Зінкєвич, О., Чекан, Ю. (2007). *Музична критика: теорія та методика. Навчальний посібник*. Чернівці: Книги-Х-ХІ. 424 с.
- Курышева Т. А. (2007). *Музыкальная журналистика и музыкальная критика. Учеб.пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение»*. Москва: Владос-Пресс. 8 с.
- Неволов, В. (1988). *Театральный процесс на Украине и критика семидесятих годов* : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство» / Киев. гос. институт театрального искусства им. И.К.Карпенко-Карого. Москва.
- Поляков, А. (1984). Троби критичного цеху. *Український театр*. 130 (5), с. 4-6.
- Попова, М.Ф. (2006). Проблемная статья в современной газетной практике. *Известия УрГУ*. 40, с. 187-204.
- Рущийна сила мистецтва. (1971). *Український театр*. 50 (3), с. 4-6.
- Таршис, Н. А. (2012). *Проблемная статья*. Песочинский Н.С. (Ред.). Семинар по театральной критике. Из опыта педагогов. Коллективная монография – методическое пособие. СПбГАТИ. С. 289-302.
- Театр і критика. (1972). *Український театр*. 55 (2), с. 1.
- Фіалко, В.О. (2006). *Театральна критика. Програма семінару для закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації*. Київ. КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого.
- Хайченко, Г.А. (Сост.). (1969). *Методические указания к выполнению семинарских работ по театральной критике*. Москва: ГИТИС имени А. В. Луначарского.
- Эльяс, Н.И. (Сост.). (1978). *Методические указания к программе семинара «Театральная критика» для театро-*

ведческих факультетов театральных ВУЗов. Москва. ГИТИС имени А. В. Луначарского.

References

- Baranov, V.I., Bocharov, A.G., Surovcev, YU.I. (1982). *Literaturno-hudozhestvennaya kritika. Ucheb.posobie dlya fak-tov i old-nij zhurnalistiki* [Literary and artistic criticism. Textbook for facts and departments of journalism]. Moscow: «Vysshaya shkola». [in Russian]
- Barboj, YU.M., Ivanova, V.V., Kalmanovskij, E.S., Lapkina, G.A., Marchenko, T.A., Ryabinyanc, N.A., (Ed.). (1986). *Metodicheskie ukazaniya k seminaru «Teatral'naya kritika» dlya teatral'nyh institutov po special'nosti №2217 «Teatrovedenie»* [Methodical instructions for the seminar «Theatrical Criticism» for theatrical institutes in the specialty №2217 «Theatrical Studies»]. Moscow. LGITMiK. [in Russian]
- Vasyliiev, S.H. (2008). *Opanuvannia zhanriv zhurnalistyky v ramkakh seminaru z teatralnoi krytyky. Navchalnyi posibnyk* [Mastering the genres of journalism in a seminar on theater criticism. Tutorial]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
- Hryhorash, D.S. (1974). *Zhurnalistyka u terminakh i vyrazakh* [Journalism in terms and expressions]. (Directory). Lviv: Vydavnyche obiednannia «Vyshcha shkola». 132 p. [in Ukrainian]
- Yermakova, N. (1986). Krytyk i teatr : dialoh na koryst mystetstvu [Critic and theater: a dialogue in favor of art]. *Ukrainskyi teatr*. [Ukrainian theater]. 143 (6), p. 3-5. [in Ukrainian]
- Zinkevych, O., Chekan, Yu. (2007). *Muzychna krytyka: teoriia ta metodyka* [Music criticism: theory and methodology]. (Tutorial). Chernivtsi: Knyhy-XXI. 424 p. [in Ukrainian]
- Kuryshveva, T. A. (2007). *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Music journalism and music criticism]. (Textbook for university students studying in the specialty «Musicology»). Moscow: Vlados-Press. 8 p. [in Russian]
- Nevolov, V. (1988). *Teatral'nyj process na Ukraine i kritika semidesyatyh godov* [Theatrical process in Ukraine and criticism of the seventies]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv I. K. Karpenko-Karyi institute of theatrical art. Moscow. [in Russian]
- Poliakov, A. (1984). Turboty krytychnoho tsekhu [Worries of the criticism]. *Ukrainskyi teatr*. [Ukrainian theater]. 130 (5), p. 4-6. [in Ukrainian]
- Popova, M.F. (2006). Problemnaya stat'ya v sovremennoj gazetnoj praktike [Problematic article in modern newspaper practice]. *Izvestiya UrGU. [Bulletin of the Ural State University]* №40, p.187-204. [in Russian]
- Rushina sya mystetstva [The driving force of art]. (1971). *Ukrainskyi teatr*. [Ukrainian theater]. 50 (3), p. 4-6. [in Ukrainian]
- Tarshis, N. A. (2012). *Problemnaya stat'ya* [Problem article]. Pesochinskij N.S. (Ed.). Seminar po teatral'noj kritike. Iz opyta pedagogov [Seminar on theater criticism. From the experience of teachers]. (The collective monograph – a methodological manual). SPbGATI. P. 289-302. [in Russian]
- Teatr i krytyka [Theater and criticism] (1972). *Ukrainskyi teatr*. [Ukrainian theater]. 55 (2), p. 1. [in Ukrainian]
- Fialko, V.O. (2006). *Teatralna krytyka* [Theatrical criticism]. (The program of the seminar for cultural and arts institutions of III-IV levels of accreditation) Kyiv. KNUThiT imeni I.K. Karpenka-Karoho. [in Ukrainian]
- Hajchenko, G.A. (Comp.). (1969). *Metodicheskie ukazaniya k vypolneniyu seminarских работ по teatral'noj kritike* [Methodical instructions for seminar work on theater criticism]. Moscow: GITIS. [in Russian]
- El'yash, N.I. (Comp.). (1978). *Metodicheskie ukazaniya k programme seminaru «Teatral'na kritika» dlya teatrovedcheskih fakul'tetov teatral'nyh VUZov* [Methodical instructions to the program of the seminar «Theatrical Criticism» for theatrical faculties of theatrical universities]. Moscow: GITIS. [in Russian]

Viktoriiia Bubnova

Genre features of a problematic article in theatrical criticism of the 1970s and 1980s

Abstract. The article analyzes the genre of theater criticism — a problematic article in the period 1970-80's. The analysis is based on publications in the central professional theater publication — the magazine «Ukrainian Theater». The main authors are identified, the proposed typology: articles in the stream of the political campaign (propaganda), articles-statements, theoretical / historical-theoretical articles, interviews with theater practitioners on a hot topic, polemical (discussion) articles.

Key words: genres of theater criticism, problem article, theater studies, theater criticism, Ukrainian theater.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



Мусієнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри кінознавства,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Oksana Moussienko,
Corresponding member of the Ukraine National Arts Academy,
Honored figure of arts of Ukraine, Candidate in Study of art,
Professor, Professor of cinematology Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

СИМВОЛІКА СТИХІЙ ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧИЙ ФАКТОР У КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. Метою статті є дослідження впливів символіки природних стихій на образну систему аудіовізуальних мистецтв, кінематографа зокрема. Авторка аналізує фільми, де ці впливи проявилися найбільш виразно, а саме твори О. Довженка, Ж. Віго, Ф. Фелліні, А. Тарковського, Ю. Ілленка.

Ключові слова: символ, архетип, міфологема, поетика, стихія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Система символів охоплює майже всі сфери людської діяльності, корінням своїм сягаючи у глибини віків. Сутність символу неможливо визначити однозначно. Так, це знак, але він має в собі безкінечний ряд значень, його зміст не зводиться до обмеженого тлумачення, несучи в собі глибоко приховані смисли. Пізнання їх сутності, їх осягнення і передбачає активну діяльність мислячого суб'єкта.

Метою даної статті є аналіз системи смислів, зокрема символів стихій у мистецтві і кіномистецтві зокрема, їх місце у поглибленні змісту екранних образів, набуттю ними багатобарвності і неочікуваних трактувань.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичне узагальнення цієї проблематики надали такі знанні мислителі, як Е. Кассіер, П. Флоренський, К.-Г. Юнг, Г. Башляр, Ж. Дельоз. Їхні праці становлять **наукове підґрунтя** дослідження.

Філософ Ернст Кассіер трактував людину як «тварину символічну», максимально розширюючи поняття символічних форм, відносячи до них мову, релігію, мистецтво і науку. Вчений вважав, що саме через символічну діяльність людина може пізнати світ у всій його повноті

і гармонізувати хаос, в який вона занурена. Символічні форми забезпечують контакти, єднання людей.

Православний мислитель Павло Флоренський вважав символіку мовою всіх народів. Отже, символ постає як ідеальне відображення явищ і процесів, як знак або образ, відіграючи особливу роль у сфері гуманітарного знання. Тісно взаємодіють і взаємовпливають символічні системи в міфології, релігії, мистецтві. Особливе місце в них посідає символіка природних стихій.

Наукова новизна дослідження полягає саме у в аналізі у цьому аспекті творів знаних кіномитців: О. Довженка, Ж. Віго, Ф. Фелліні, А. Тарковського, а також наших сучасників, зокрема, Ю. Ілленка і В. Васяновича. Використані **аналітичний і синтетичний методи в їхній діалектичній єдності**, а також компаративістський підхід, що дає можливість простежити спільність і розбіжність використання символіки стихій кіномитцями різних стилів і напрямів.

Ще в античності в центрі уваги людини перебували чотири основні стихії: вогонь, вода, повітря і земля, власне ті, з яких і творився космос.

Сюди ж часто долучали похідні від них, такі як метал, ефір, камінь.

Основні стихії мали в собі амбівалентні значення. Так, вогонь міг бути символом перемоги життя і світла над мороком і темрявою, нести в собі функцію очищення від гріхів і скверни. Та разом з тим тут була наявна і небезпечний руйнівний бік цієї стихії, що виступав як небезпека тотального знищення, поглинання всього живого пекельним полум'ям. Міфологічна свідомість пов'язувала вогонь з чоловічим началом, з агресивною сексуальністю.

Натомість вода у міфологічних уявленнях вважалась втіленням жіночності, могла бути символом чистоти, правдивості, чесності. Але, як і у тлумаченні стихії вогню, вода сприймалась і як символ очищення, так і дещо загрозове і небезпечне. У темних вирахах ховалися сили, що несли в собі руйнацію і смерть. Жорстокі повені поглинали людей і творіння їх рук. Згадаймо лише біблійний переказ про великий потоп, що має свої інваріанти у різних релігіях і міфологіях світу. Як і стихія вогню, символіка води має в собі подвійні смисли, виступаючи і життєдайною, і смертельно небезпечною.

Так само у міфології трактувалась і одна з «невловимих» невидимих стихій – повітря. Люди відчують його рух – вітер, він може бути ніжним і ласкавим, але, перетворившись на бурю, ураган, також несе руйнацію і смерть. Рух вітру символізує свободу і незалежність людського духу. Згадаймо лише біблійний вислів – вітер, тобто дух, віє, де хоче.

І, нарешті, земля, стихія, що уособлювала стабільність, плодючість, спокій. Як і стихія вогню, води, повітря, земля у прадавні часи ставала об'єктом обожнювання, релігійного поклоніння. Як і вода, вона найчастіше ототожнювалась з жіночим, саме материнським началом, зі зрілою жінкою, в той же час, як вода, символізувала юність і цноту.

Найтіснішим чином земля пов'язувалась із магією, насамперед із землеробськими обрядами. Провести першу борозну в полі було священною місією царя-жерця. Земля сприймалась як рідний дім людини, куди вона неодмінно поверталася наприкінці своєї життєвої подорожі. Археологи знаходять численні поховання прадавніх людей, де покійника клали в позі ембріона, що символізувало повернення в материнське лоно.

Природно, що міфологічне мислення, людські фантазії населяли сфери стихій нереальними, дивовижними створіннями, що живлять уяву митців.

У античні часи стародавній грек бачив у морських хвилях прекрасних nereїд, чув їх мелодійний спів. У гірських струмках плескалися наяди, а у вітах дерев ховалися їх німфи – дріади.

Об'єднуючи античні уявлення з міфологією європейських народів, середньовічні алхіміки, зокрема знаний лікар і філософ Парацельс, вирізняли відповідно до стихій чотири групи елементалів, тобто духів, пов'язаних із силами природи. Вони поєднують у собі як безтілесність, так і матеріальне начало. Такі субстанції, що населяють стихії світового простору, можуть набувати певних конкретних форм. Духи вогню уявляються прудкими, гнучкими золотими ящірками – саламандрами, які спокійно можуть перебувати в самому вирі полум'я і ніщо не зашкодить їм.

Ундіни, духи води, у слов'янській міфології ототожнювались із русалками, мавками. Вони уявлялися прекрасними юними дівчатами, які зненацька виривалися з озер та річок, причаровуючи рибалок своїми співами і заманюючи їх у глибини вод. Саме ці образи знайшли широке втілення в мистецьких творах, особливо в епоху романтизму. Тут і поезія – «Лорелай» Г. Гайне, драматургія – «Потонулий дзвін» Г. Гауптмана, слід згадати і безсмертну феєрію Лесі Українки «Лісова пісня». Власне, у творі української поетеси ми зустрінемося майже з усіма поетичними втіленнями стихій – і з русалкою, і з духом вогню Перелесником, і з персоніфікацією нестримної сили води – «Той, що греблі рве».

Сильфи і сильфіди, за віруваннями середньовічних європейців, були духами повітря. Інколи їх ототожнювали з феями та ельфами. І знов-таки мистецтво черпало своє натхнення в образах цих легких, прозорих світлих створінь. Згадаймо, саме дух повітря Аріель служив мудрому чарівникові Просперо у філософській п'єсі-казці «Буря» В. Шекспіра.

Земля у системі символів постає як початок і кінець усього живого. Вона і добра мати, що нагодує своїх дітей багатим врожаєм, і останній прихисток, де кожна людина завершить свій шлях. У міфологіях світу Земля пов'язується з хтонічними образами потойбічних сил, які несуть у собі загрозу людині. Середньовічні легенди населяють таємничі підземні печери створіннями-гномами, які вільно рухаються крізь земну твердь, добуваючи дорогоцінні метали і каміння, що несуть людям як багатство, так і ворожнечу та розбрат. Варто згадати лише знаний давньогерманський епос «Пісня про Нібелунгів».

Із землею пов'язані стародавні вірування і обряди, що мали як еротичний характер, так

і виливались у жорстокі офірування, коли поля кропилися кров'ю жертв. Своєрідним інваріантом образу землі можуть бути скелі й гори, які грізно здіймаються над землею твердю. Міфологема гори теж є однією з найпоширеніших у різних народів. Гора часто трактується як своєрідне подення землі з небесними сферами, як шлях до обійстя богів.

Втім, не лише історичне минуле дає можливість осмислити символіку природних стихій, які визначають саму сферу існування людства, і виявити їх впливи на творчі процеси, на світосприйняття митця, його відчуття світу і місце людини у ньому. Цей мистецький аспект розглядали і аналізували філософи різних напрямків і уподобань, такі як Карл-Густав Юнг, Гастон Башляр, Жиль Дельоз. Саме в їх працях бачимо оригінальний, своєрідний підхід до проблеми впливу символіки природних стихій на характер творчості у найрізноманітніших галузях мистецтва.

Безперечно, однією з найцікавіших є позиція Башляра, де автор пов'язує з певною природною стихією саму творчість того чи іншого митця. Це знайшло відображення у знаній пенталогії французького філософа, що складається з книг «Психологія вогню», «Вода і мрії», «Повітря і сновидіння» і двотомника – «Земля і мрії волі», «Земля і мрії про спокій». На думку філософа, творча уява має «знайти свою матерію, щоб яка-небудь з матеріальних стихій віддала йому притаманну їй субстанцію, притаманні їй закони, характерну для неї поетику» (Башляр, 1998, с. 19).

Так, Башляр виділяє Т. А. Гофмана як митця вогню, Е. А. По як такого, що за типом своєї уяви належав до митців стихії води, Ф. Ніцше він вважав поетом польоту, відриву від землі, танка в повітрі. Серед тих, хто пов'язаний за своєю уявою зі стихією землі, названо Ж.-К. Гюйсманса і Г. Мелвілла. Поетами землі Башляр вважав також А. Блока, С. Єсеніна.

Стихії, за Башляром, що з давніх-давен допомагали філософам представити всю велич світобудови, є також і першоначалами художньої творчості. І хоч вплив їх на уяву може здатися досить дотичним і метафоричним, вони є основою цілісності мистецького творіння, допомагають не лише розуміти художній образ, а і переживати його. Людина, на думку Башляра, це не лише мисляча тварина, а й така, що здатна марити.

Певним чином наслідує Башляра інший французький філософ, Жиль Дельоз, автор фундаментального дослідження «Кіно», вводячи для тлумачення кінообразів поняття стихій, точніше їх

якостей, а саме твердого, рідини і газоподібного. З ними він пов'язує ступінь «перцептивної свободи» митця. Перехід від твердого до рідини і далі до газоподібного характеризує пластичність і гнучкість сприйняття руху.

Природно, що філософа найбільше привертає стихія води, бо французькі кіномитці від імпресіонізму до «поетичного реалізму» були буквально закохані у водну стихію. За Дельозом любов до води притаманна всій французькій школі, що «знаходить вияв у показі то ріки та її течії, то каналу з його шлюзами і вітрильниками, то моря, його межі із суходолом, порту, маяка як світлового фону» (Дельоз, 2004, с. 132).

Дельоз дає відповідь, чому саме стихія води відповідає всім вимогам французької школи, її естетично абстрактному, документально-соціальному і оповідно-драматичному критерію. «У першу чергу тому, що вода являє собою основне середовище, із якого можна видобути рух рухомого предмета або рухомість самого руху: звідси оптична і звукова важливість води у дослідженні ритму» (Дельоз, 2003, с. 132). Рухомі стихія води перетворюється на екрані у «конкретне середовище мешкання конкретного людського типу, певної людської раси, представники якої живуть зовсім не так, як мешканці суходолу, інакше сприймають події, інакше відчують» (Дельоз, 2004, с. 132).

Серед митців, які створювали драматичну напругу і поетичну тональність на протиставленні «перцепції, переживання і дії мешканців суходолу з одного боку, і дії людей води – з іншого боку» (Дельоз, 2004, с. 133), філософ називає Ж. Ренуара з його захопленням течією водної стихії, Л'Ерб'є, який задумував у «Бурхливому потоці» воду зробити головною героїнею фільму, Ж. Епштейна, що протиставив земну твердь плинності неба і води, Ж. Гремійона, який простежував драматичні стосунки Людини і Стихії в своїх фільмах. І все ж, на думку Дельоза, «найвища точка подібної опозиції досягається в “Атланті” Віго» (Дельоз, 2004, с. 139).

Дослідник звертає увагу на різний характер руху на землі і на воді, їх «різну “грацію”»: рух по суходолу пов'язаний з постійним порушенням рівноваги <...> а ось акватичний рух збігається з переміщенням центру тяжіння» (Дельоз, 2004, с. 133). Пейзаж у «Прекрасній Нівернезці» Ж. Епштейна – спокійна поверхня ріки, в дзеркалі якої відображаються зарослі деревами і чагарником береги. Легкі, прозорі хмаринки неначе акомпанують почуттям закоханих, що здається розлиті у всій природі.

Стихія води стає і смислоутворюючим, і емоційним фактором надзвичайної сили. Чи не тому «Аталанту» охоче цитували режисери майбутніх поколінь. Фінал «Аталанти», де закохані стоять на палубі баржі, що гойдається на хвилях, надихне Л. Каракса на завершення своєї стрічки «Коханці Нового мосту» прямою цитатою з фільму Віго.

Поза сумнівами є впливи аналітичної психології К.-Г.Юнга, його вчення про символ і архетип, взаємозв'язок цих понять, їх вияв у глибинній течії мистецьких процесів. Переконаливим прикладом може стати творчість Федеріко Фелліні, що у своїх фільмах охоче вдавався до використання символів і міфологем. За висловами самого режисера, підхід до символу як до засобу, що сприяє виявленню невиявленого, проникненню у вічні таємниці людської душі, митець знайшов саме у Юнга.

Фелліні вважав швейцарського філософа своїм провідником у найважливішій подорожі у житті, «подорожі усередину самого себе». Як Вергілій у Дантовому пеклі, Юнг допомагав митцеві йти небезпечними стежками самопізнання, оминаючи темні прізви позасвідомого. Митцеві надзвичайно імпонувала «наукова смиренність» Юнга перед таємницями життя:

Його думки, його ідеї не претендують на те, щоб стати доктриною, їх мета – лише показати нову точку зору, інше ставлення, яке може збагатити і розвинути твою особистість, привести тебе до більш свідомої і відкритої чутливої поведінки і примирити з утаємниченим задавленим. (Фелліні, 1988, с. 82)

Кіномитцеві інколи здавалось, що Юнг написав усе спеціально для нього. Особливо Фелліні вражало трактування сновидінь як архетипічних образів, що є результатом колективного досвіду людства, бачення Юнгом символу як засобу висловити невисловлюване, відхилити завісу над вічними таємницями, стимулювати інтуїцію. Звичайно, твори Фелліні аж ніяк не є ілюстрацією до філософських ідей автора «глибинної психології», але саме у Юнга можна знайти ключ до образної системи фільмів італійського режисера.

Природні стихії у Фелліні – це віддзеркалення певного душевного і духовного стану, свого роду система символів, що допомагає зазирнути у внутрішній світ. Як митець режисер багато в чому зберігав вірність естетиці неореалізму: вміння передати картини навколишнього світу, точне бачення деталі і, головне, щире співчуття звичайній людині у її життєвих поневіряннях. І разом з тим природа в його фільмах набирає символічного забарвлення. Це вже не просто пейзажі, це певні

стихії, відображення яких стає ключем до мистецьких образів.

Так, жіночі образи Фелліні найтісніше пов'язані зі стихією води. Це можна простежити майже у всіх фільмах митця. На березі моря ми вперше побачимо Джельсоміну (Дж. Мазіна), перед тим як вона вирушить у свою сумну подорож із жорстоким Дзампано (Е. Квінн). У фіналі фільму «Дорога» ми знову побачимо морський простір. І хоч у кадрі й не буде маленької клоунеси, її незрима присутність зберігається в цьому епізоді. Саме на пустельному березі моря під холодними далекими зорями, як поранений звір, ридатиме Дзампано, усвідомивши свою безнадійну самотність після смерті тієї, яку він так підло зрадив і покинув напризволяще.

У струменях фонтану Треві побачимо ми кінозірку в «Солодкому житті», що всіх вражає своєю сяючою, переможною красою. Та ось фонтан вимкнуто, і ця жінка з мокрим волоссям, що втратило свою пишність, у безформній, облиплій сукні виглядає безпорадною і жалюгідною. Разом з магією води зникає велична богиня Юнона, натомість бачимо розгублену актрису, яка ще й отримує ляпаси від свого продюсера.

Юна дівчина на березі моря з'явиться перед спустошеним нічною оргією Марчелло (М. Мاستроянні) у фільмі «Солодке життя». Та марно він звертатиметься до неї. Вона не почує його за шумом хвиль, ітиме все далі й далі. А море зі своїх глибин винесе огидне мертве чудовисько, що постане перед очима героя фільму як символ його безнадійного, безсенсового існування.

У картині «8 ½» серед паноптикуму гротескних персонажів режисер Гвідо (М. Мастроянні) побачить біля цілющого джерела постать юної дівчини, яка лишиться для митця втіленням світлого ідеалу. Ось як трактував її сам Фелліні в одному зі своїх інтерв'ю: «Уяви собі Клаудію Кардінале, прекрасну, ще зовсім молоду, але духовно зрілу дівчину, дар самотності якої наш герой вже не здатний прийняти» (Фелліні, 1984, с. 83). Гвідо вже не допоможе цілюща вода, яку йому запропонує дівчина біля джерела, так само, як він не зможе пояснити юній актрисі (її знов-таки грає Клаудія Кардінале) ні сутності її ролі, ні задум самого фільму.

Пов'язуючи чисту і світлу постать із життєдайним джерелом, Фелліні разом з тим виявляє двоїстість як водної стихії, так і жіночої природи. На морському березі з'являється таємнича, страшна і разом з тим гіпнотично приваблива Сарагіна. Цей образ жінки, наділеної якоюсь незбагненою тваринною грацією, був принципово важливим для

автора. Режисер довго шукав виконавицю, серед «фантастичних і спокусливих чудовиськ, неосяжні тіла, розпатлані гриви, погляди косі, підозрілі та разом з тим – материнські» (Фелліні, 1984, с. 90) – Фелліні знайшов те, що шукав:

Сарагіна – це саме моє дитяче уявлення про жінку, одне з багатьох тисяч найрізноманітніших проявів, на яке тільки здатна жінка. Сарагіна, щедро наділена якоюсь тваринною жіночністю, велетенська, неосяжна і водночас привабливо-апетитна. (Фелліні, 1984, с. 90)

Для переляканого хлопчика, що спостерігає її танець на березі моря, ця жінка сприймається як утілення привабливого гріха і разом з тим як загадковий і грізний образ матері. Як зауважував сам Фелліні, «повія – це свого роду контрапункт, головна супутниця матері по-італійськи» (Фелліні, 1984, с. 91). Так з глибин позасвідомого з'являється образ хтонічного божества, що його втілює повія Сарагіна.

Тут знову згадаємо К.-Г.Юнга, чиї погляди так багато важили для Фелліні. Для швейцарського філософа саме водна стихія найчастіше стає символом позасвідомого, «означає дух, що стає позасвідомим». Саме з водою Юнг пов'язує амбівалентність жіночого начала. Душа жінки нагадує таємні водяні глибини.

Той, хто дивиться у воду, бачить, звичайно, своє обличчя, та скоро на поверхню починають виходити живі створіння, ними можуть бути і риби, нешкідливі мешканці глибин. Але озеро кишить привидами, водяними створіннями особливого роду. Часто в сіті рибалок потрапляють русалки напівриби, напівжінки. Русалки зачаровують... Русалки являють собою перший ступінь цього чаклунського жіночого створіння, що його ми називаємо Анімою. (Юнг, 1991, с. 114)

Своєрідним свідченням захоплення Фелліні поглядами Юнга стає таємниче слово, що його пригадає Гвідо під час сеансу читання думок. Медіум пише на дошці незрозуміле присутнім слово «Азанізімаза». І лише втаємниченим відомо, що тут зашифроване таке важливе в аналітичній психології слово «Аніма».

Роздумами над архетипом Аніми, його тлумаченню та інтерпретації відведено чимало сторінок у працях Юнга. Як і сама стихія води, архетип Аніми – амбівалентний, двоїстий. Як і сама природа, він перебуває по той бік добра і зла. Аніма може ототожнюватись із материнським началом, із всесильною матір'ю, яка впродовж усього життя впливає на долю людини. Віддалення від материнської опіки, перші кроки в доросле життя – процес

складний і болісний. Чи не тому, як зауважує Юнг, з прадавніх часів існує цілий ряд церемоній і обрядів, що супроводжують і організують цю «сепарацію».

Власне кажучи, відділення від матері й визначалося як перехід у нову якість, як «ініціація». Якщо батько мав захищати сина від зовнішньої небезпеки, то «матір для нього – захист від небезпеки, що загрожує його душі з мороку» (Юнг, 2001, с. 198).

Сучасна людина, позбавлена ритуалів і обрядів ініціації, дуже часто опиняється в надзвичайно складний і кризовий для себе період дорослішання сам на сам із собою, зі своїм позасвідомим. Чи не звідти коріння всіх тих трагічних історій юнацької закоханості від «Страждань молодого Вертера» Й. В. Гете до «Митіного кохання» І. Буніна. За Юнгом, у сучасної людини «аніма у формі материнського імаго переноситься на жінку, яка збуджує його почуття <...> адже жінкам часто бувають зрозумілі речі, до яких чоловікам ще довго брести у темряві (Юнг, 2001, с. 207).

Звідки ж така сила Аніми? Юнг трактує її як персоніфікацію жіночої природи в чоловічому позасвідомому, позасвідомий жіночий бік психіки чоловіка. За Юнгом процеси, що протікають у внутрішньому світі людини, тим сильніше впливають на її долю, чим більше вони мають характер позасвідомого. Філософ порівнює катастрофи глобальні і соціальні, й природні, і техногенні, ті, що відбуваються у зовнішньому світі, «де у будь-який момент може затонути континент, зміститися полюс, спалахнути нова епідемія, так і в нашому внутрішньому світі може відбутися щось подібне, тільки зазвичай у формі ідеї з не менш небезпечними і непередбачуваними наслідками» (Юнг, 2001, с. 207).

Повертаючись до творів Фелліні, ще раз переконуємось, наскільки важливими для митця у відтворенні як людських особистостей, так і простору, космосу його фільмів були символи стихій. Можна сказати, перефразуючи Башляра, що стихії справді були першоджерелами творчості італійського режисера.

Так, щоб наголосити, акцентувати брутальну мужність, навіть звіроподібність Дзампано у «Дорозі», Фелліні вводить стихії вогню і заліза. Під час циркового номера атлет має розірвати, напружуючи м'язи, залізний ланцюг – на килимі навіть вдень чадно горить каганець. Його вогник такий самий символ Дзампано, як і Саламандра, дух вогню, що витатуєваний на його руці. Найбільшу лють цього похмурого велетня викликають навіть не жарти

і глузування акробата Матто, а те, коли той виплескує на нього відро холодної води. На екрані неначе матеріалізується вибухова реакція, коли у непримиренному двобійі зіткнулись ворожі стихії.

Постать Матто теж позначена приналежністю до певної стихії – повітря. Він – акробат і свої ризиковані трюки виконує просто неба на канаті, натягнутому у височині. Амбівалентність постаті Матто артикулюється і його цирковим костюмом, що поєднує в собі риси янгола і пекельного духа. Легкий і швидкий, як повітря, Матто наділений гострим, спостережливим розумом. Він може все пізнати і оцінити, але не здатний на глибокі почуття. Тому Джельсоміна і залишиться з жорстоким Дзампано, бо інстинктивно відчує байдужість і холодність Матто.

Чи не тому Фелліні пов'язує своїх героїв-інтелектуалів зі стихією повітря. І разом акцентує їх нездатність вільно злетіти. У «Солодкому житті» глядач уперше побачить Марчелло у кабіні гелікоптера, що летить над дахами і терасами вічного міста. Журналіст насолоджується сонячним днем, ширянням у потоках повітря, заграє з дівчатами, що засмагають на терасах.

До корпусу гелікоптера прив'язано статую Спасителя, який простер руки над Вічним містом. Просте логістичне дійство – перевезення скульптури повітряним шляхом – викликало і обурення, і захоплення; що це – профанація сакрального чи утвердження віри в те, що божественне начало не покинуло цей грішний і зіпсований світ?

А журналіст Марчелло пройде крізь увесь фільм, як людина, яка споглядає, спостерігає, не переймаючись пристрастями і стражданнями людей, котрі її оточують. Що ж, мабуть, у цьому він вбачає сутність своєї професії, а радше й своєї природи, невагомої, як повітря. Втім, Фелліні приведе нас до думки, що це може обернутися «нестерпною легкістю буття», і всі буремні пристрасті світу зтягнуть Марчелло у свій вир.

Як споглядальна особистість сприймається і Гвідо Ансельмі, втілений знов-таки Мastroянні у стрічці «8 ½». Ті люди, які трапляються на шляху режисера, їх долі, їх життєві колізії – лише матеріал для творчості, образи майбутнього фільму. Як і Марчелло, Гвідо з'явиться на екрані у вільному польоті. Уві сні, охоплений майже клаустрофобічним жахом, він видирається з тісняви авто, щоб злетіти над шосе, забитому автівками, туди, де вільно дихається, у безкінечний небесний простір. Та ласо, послане міцною рукою продюсера, стягне режисера із захмарних емпіреїв на грішну землю. І митцеві, «вільному сину ефіра» теж доведеться

повною мірою включитися в ту земну гру, що називається життям.

Сам Фелліні значною мірою був митцем, образні системи якого визначалися символікою повітря. Ця стихія несла для його творчості надзвичайні й часто незбагненні смисли. Це виразно виявилось у його задумі фільму про Рим, місто, яке, за його словами, було недоступним, невловимим і назавжди зберегло від нього свої таємниці. Режисер мріяв створити «фільм-символ, в якому має втілитися сама сутність Рима, його квінтесенція» (Фелліні, 1988, с. 270).

Фелліні окреслює образи, на яких він прагне будувати фільм. Як і герой його «Солодкого життя», режисер знову прагне побачити фільм з небес. «Я хотів би провести зйомку з гелікоптера. Глянути згори, як утворюються хмари, зафільмувати ці величезні різнобарвні маси, котрі зливаються разом, розпадаються на друзки, переливаються одна в одну» (Фелліні, 1988, с. 270).

І далі митець ставить собі на меті здійснити майже неможливе – зафільмувати вітер, рух повітря. «Понтіно. Де зароджується цей знаменитий вітер? Звідки він береться? Мені хотілось би захопити його від самого початку, простежити його шлях на Рим, зафільмувати людей, що відчули на собі його дію: в кафе, в ліжку, на вулиці» (Фелліні, 1988, с. 270).

Та повітря сучасного міста може виявитися нещадним до артефактів минулого. Під час будівництва римського метро відкривається гігантська підземна зала, де перед враженими очевидцями постають у всій своїй красі античні фрески. Та дивовижні барви починають бліднути і зникають, як фата моргана. Повітря, що увірвалось у підземелля, нищить цю божественну красу, виступаючи тут знаряддям неволемиго, нещадного часу.

Так само, як герої Фелліні блукають у пошуках втраченого часу, у пошуках своєї «самості», подорож «всередину самого себе» здійснюють і персонажі знаного митця – Андрія Тарковського. І так само, як у Фелліні, символіка стихій у творах Тарковського сприяє проникненню у глибинні шари екранного образу. Слушною є думка щодо фільмів митця. «Екран віддано у владу стихіям вогню і води, землі і повітря – чотирьом елементам всесвіту, спокійним чи бурхливим, твердим чи піддатливим» (Баткін, 1991, с. 110).

Починаючи з «Іванового дитинства» стихія води неначе веде свою музичну тему, що звучить як контрапункт у визначальних епізодах фільму. Вода в криниці, в глибини якої вдивляється Іван (М. Бурляєв) з матір'ю – сприймається як єднання

людини з небесами. Адже саме вода дає можливість побачити невидиме для інших – зірку серед ясного дня. У водних глибинах розкривається небесна височина. Та ось поверхня ріки, яку перетинає Іван, йдучи на своє останнє партизанське завдання. Це чорні води Стіксу, ріки смерті і забуття. Вона поглине Івана, як і мільйони інших, що зникли і розчинилися у кривавих просторах війни. Пам'ять, що лишилася, то тільки фото страченого хлопця з гестапівських документів, яке знайде капітан Холін. І разом з тим візуальна тема води як відродження, як вічності життя виникає у фіналі, коли Іван біжить по річковій обміліні, усміхнений, щасливий, поміж яблук, що розсіпані на вологому піску.

У фільмах Тарковського герої часто застигають під дощем, який несе в собі життєдайну силу, що омиває не лише їх тіло, а й душу. Такий дощ у саду біля рідного дому подарує Крісові Кельвіну (М. Бурляєв) таємничий і могутній океан Соляріс, відроджуючи його до нового життя, повернення до самого себе. Струмені води з неба, зібрані дбайливою рукою, омивають голову жінки, забираючи і тяжкі думи про втрачене кохання, і безнадію, і зневіру («Дзеркало»).

І знову вода, як стихія, що поглинає пам'ять, що залишає людину без минулого, стоятиме непорушно в чудесній кімнаті («Сталкер»). Під її товщею можна буде роздивитися предмети, що є неначе знаками сучасної технологічної цивілізації, та її також безжально поглине вічність, що відбивається в нерухомій, мертвій поверхні.

Так само амбівалентною з'являється у фільмах Тарковського стихія вогню. Це може бути безжальна, нестримна сила, що поглинає нові і нові жертви. Чорніють залишки спалених хат у «Івановому дитинстві», палає церковний іконостас – творіння Андрія Рубльова. Та вогонь може бути могутньою творчою силою – адже в його полум'ї виплавиться дзвін, що своїм чистим і сильним звучанням очищатиме душі людей.

Вогонь, його полум'я як очищення побачимо у «Ностальгії» і «Жертвоприношенні». Італієць Домініко, прагнучи врятувати себе і свою сім'ю, на цілих сім років усамітнюється якнайдалі від всіх пасток і спокус сучасного прагматичного світу. Та невдовзі він доходить висновку – самому врятуватися неможливо. І Домініко вибирає страшний шлях – самоспалення просто біля статуї Марка Аврелія. Цією жертвою він сподівається врятувати приречене людство від неминучої загибелі. На цю роль було запрошено Ерланда Юсефсона, який дебютував у фільмі І. Бергмана «Над нашою любов'ю йде дощ» ще у 1946 році. Далі він зіграв

у таких знаних фільмах режисера, як «Лице», «Година вовка», «Сцени з подружнього життя», «Осінь соната» та інших. Цей «бергманівський» актор надзвичайно тонко, в усіх нюансах був здатен відтворити внутрішній світ європейського інтелектуала. Тому цілком природно, що Тарковський запросив актора і в свій наступний фільм «Жертвоприношення», герой якого також одержимий ідеєю врятувати світ від атомного Апокаліпсису.

І якщо Домініко спалює своє тіло, то Олександр спалює свій дім, знищуючи ту частину свого життя, яка з ним пов'язана. Цим, здавалось би, абсурдним учинком герой фільму прагне довести необхідність цієї індивідуальної жертви для загального спасіння. Так людська особистість, єдина і неповторна, здатна своєю жертвоністю принести очищення і порятунок людству. Лише у такому єднанні відбувається спасіння окремої душі.

У присвячених творам Тарковського текстах відзначається наповненість екранного простору чистим, прозорим світлом. Особливо це відчувається у «Жертвоприношенні», де геніальна камера «бергманівського» оператора Свена Нюквіста відкриває глядачеві неозорі простори і широкі горизонти північного неба. Сонячні промені неначе розсіюються в холодному повітрі, роблячи його «видимим», майже матеріальним.

Поривання в небо, його відчуття, безстрашне занурення у його простір притаманне всій образній системі фільмів Тарковського. Згадаймо лише вражаючий пролог до «Андрія Рубльова», коли сміливець весь у якихось неймовірних мотузках і ремінцях, що ними прив'язані до його тіла крила, робить відчайдушний крок з дзвіниці, починаючи своє переможне паріння у повітряному просторі.

Цей епізод стає своєрідним камертоном до всього фільму. Такими ж сповненими краси і відваги стануть і відливання церковного дзвону, і написання Рубльовим геніальної «Трійці». Всі ці діяння прозвучать як виправдання людини, як утвердження високого ідеалу у кривавому світі насильства і ненависті.

Людина відривається від землі, ширяє у просторі не лише як матеріальне тіло. У «Дзеркалі» ми бачимо повітряні кулі, що плывуть у височині, прикрашаючи горизонт різнобарв'ям кольорів. І разом з тим злітає, долаючи земне тяжіння, одна з героїнь фільму, вона спокійно застигає в повітрі зі словами «ось і я злетіла». І Тарковський підводить нас до думки, що ця жінка, яка пройшла у своєму житті найтяжчі випробування і воєнними злиднями, і зрадою, і самотністю, мала в своїй душі щось, що давало їй можливість на цей злет. Заворожують

і кадри левітації чаклунки Марії в «Жертвоприношенні», як підтвердження її таємної магічної сили.

Та, мабуть, найбільш поетичними, наповненими глибинним змістом є кадри паріння в повітрі Кріса і Харі у «Солярисі», яке інколи порівнюють з творінням Марка Шагала. Вони злітають, долаючи земне тяжіння, хоч це і може знайти пояснення несподіваною появою невагомості на таємничій планеті Солярис. Але їх політ – то політ їхніх душ, політ їх кохання, в якому кожен знаходить і себе, і людину, найважливішу в його житті.

Здається, можна сказати про Тарковського, як і про Фелліні, що він все життя знімав один фільм. І весь цей «метафільм» був автобіографічним, а не лише «Дзеркало», так само, як у Фелліні не лише «Амаркорд». Перефразовуючи відомого критика, можна твердити, що тут сходяться всі лейтмотиви вітру, вогню, води, надаючи образній системі цих стрічок максимальної універсальності.

Слід зазначити, символіка стихій мала вагоме значення майже на всіх етапах існування кіномистецтва. Адже дуже швидко пейзаж на екрані перестав бути лише означенням місця дії, а став набувати смислоутворюючого значення. Ще Ейзенштейн зазначав, що для створення картини природи на екрані, він використовував елементи чотирьох стихій: повітря, води, тверді й вогню.

«І здається, що фактури окремих стихій, як і самі стихії, між собою утворюють таке ж сполучення, яким є оркестр, що об'єднує в одночасності і послідовності дії – духові і струнні, дерево і мідь» (Ейзенштейн, 1964, с. 265). На думку митця, пейзаж має таку саму партитуру у фільмі, як і всі інші.

Музику пейзажу повною мірою відчував і транслював Олександр Довженко. Особливе місце в творчості митця посідала тема землі і в зображальному, і в філософському сенсі. Варто згадати, що символіка Землі з'являється у Довженка у своїй трагічній іпостасі. В «Арсеналі» – це випалена сонцем, потріскана поверхня, геть позбавлена своєї родючості. Паралельно з кадрами виснаженого ґрунту ми бачимо постаті змарнілих жінок, яким уже не дано нагодувати материнським молоком своїх дітей. Ми бачимо землю, понівечену окопами жорстокої війни, розриту могилу, над якою матір чекає тіло свого сина-воїна.

Та найповніше розгорнеться міфологема землі у шедеврї митця, що увійшов назавжди в число найкращих фільмів усіх часів і народів. Сюжет картини «Земля», точніше його фабула, за своїм характером – типовий відгомін часу з його пропагандистським пафосом і однозначністю. Проте погодимося з думкою, що «...сюжет належить своєму

часу, а назавжди лишається міф про землю – молодий, пристрасний, наївний, еротичний у найширшому розумінні цього слова. Субстанція життя, продовження життя, плодючості проноситься перед зачарованим поглядом глядача». (Якимович, 1994, с. 137–141).

Образність Довженкової «Землі» сприймалась сучасниками як співзвучна вітаїзму, тобто світовідчуттю, притаманному культурі українського Відродження 1920 рр. Вітаїстські, барокові тенденції вже проявились у процесі роботи над фільмом, про що свідчить розлогий матеріал Г. Ремеза «Патос землі» у часописі «Кіно». Автор порівнює кадри природи, яку вибрав режисер з «циклопічними полотнами Рубенса» або «стихійними романами Золя». У статті висловлюється впевненість, що «фільм О. Довженка “Земля” буде фільмом нечуваної ще в нашій кінематографії філософської сили, сили оптимістичного матеріалістичного розуміння тих соціальних, а як тло для них – біологічних процесів, які відбуваються в нашій країні» (Ремез, 1929, с. 6).

Як бачимо, сам матеріал фільму вже давав привід говорити про «космічну» силу узагальнення образу Землі як життєдайного начала, як початку і кінця людського існування. І Рубенс, і Золя згадуються тут не випадково. Вже у наш час фільм Довженка розглядатиметься у контексті творчості великого французького письменника, зіставлятиметься символіка роману Золя «Земля» і стрічка українського кіномитця (Оніщенко О., 2001).

На міфопоетичний характер образності фільму «Земля» Довженка, на його глибинний зв'язок з найпотаємнішими пластами «колективного позасвідомого» вказує дослідник творчості митця С. Тримбач (Тримбач, 2007). Довженко у створенні системи екранних символів, пов'язаних з уявленням про світ стихій, започаткував тенденцію, що знайде своє продовження в «школі поетичного кіно».

Багатство палітри митців, яких відносять до цього напряму, вражає і сьогодні. Втім, оберемо одного з них, а саме Юрія Ілленка, який, поєднавши в собі дві кінематографічні професії – режисера і оператора, залишив неповторні взірці поетичного і філософського бачення природи. Кадри його фільмів, що сповнені всіма барвами світу, разом з тим виростають до символів, до високих узагальнень.

У режисерському дебюті Ілленка «Криниця для спраглих» земля, як і місце буття людини, і його одвічна годувальниця постає в своїй трагічній і неочікуваній іпостасі: вона перетворюється на пустелю, її поглинають піски. Кадри, наділені максимальною конкретикою і фотографічною до-

стовірністю, набувають семіотичності, несуть цілу систему додаткових конотацій.

І вже на екрані не просто таке незвичне для українського ландшафту явище – наступ пісків, а трагічна символіка смерті землі як занепаду і розкладу певної системи суспільного устрою. Так символіка природи в творах митців набуває нових значень, розкриває потаємні, глибинні смисли явищ і процесів, що відбуваються у людській спільноті. Як багато значило для Ілленка місце дії доводять свідчення самого митця.

Лише відшукавши потрібну локацію, режисер знаходив ключ до певного епізоду або і до фільму в цілому. Так, знімаючи «Вечір на Івана Купала», митець майже зайшов у глухий кут у пошуках потрібного рішення, аж поки не натрапив у лісі на глибоке провалля, що нагадувало вхід до пекла. Як уже згадувалось, своєрідним символічним «каркасом» у «Криниці для спраглих» стало українське село, що потопає у пісках, або гори, що, як стіна, закривають небо в картині «Білий птах з чорною ознакою». Варто згадати слова Сергія Ейзенштейна: «Пейзаж може слугувати конкретним образом втілення космічних концепцій, втіленням цілих філософських систем» (Ейзенштейн, 1964, с. 287).

Серед сучасних кіномитців, для яких пейзаж у фільмі несе не менше навантаження, ніж у класиків поетичного кіно, слід назвати Валентина Васяновича. Для автора славнозвісної «Атлантиди» локація стає не лише ключем до того чи іншого епізоду, але, можна сказати, викликає його до життя, за словами самого режисера, керує ним. Адже, на його думку, в павільйоні можна щось змінити, а натура не піддається цим корекціям. Вона така, яка вона є. Як митець, що поєднує професії режисера і оператора, в своїй творчості Васянович іде від візуального образу. Втім, якщо пригадувати шедеври поетичної школи, то найближче «екранний живопис» Васяновича стоїть до суворої графіки «Камінного хреста» Леоніда Осики.

Можна стверджувати, в «Атлантиді» візуальний стиль режисера остаточно викристалізувався. Митець бачить світ всеохопно, як безкрайній простір, де постать людини губиться в його безкінечних вимірах. Кадр має досить чітку рамку чотирикутника, де постать людини майже непомітна в безкрайніх постапокаліптичних ландшафтах.

Цікаво, що камера не шукає в кадрі людського обличчя. Крупні плани будуть рідкістю, людина вписана в «контекст» кадру. Відтак погляд зосереджений на людській пластиці. Це видно вже з першого епізоду, який читається символічно –

з позасвідомого людини неможливо викорінити пам'ять війни. Два побратими, учасники бойових дій у Донбасі, розставивши мішені, вправляються у снайперській стрільбі.

У фільмі бачимо людей, геть вирваних з нормальної течії життя. Навіть побутова дрібниця викликає нестримний, шалений спалах люті. У фільмі мало інтер'єрів. Один з них – це кімната-пустка Сергія, головного героя фільму. В цьому помешканні є лише необхідні речі: ліжко, стіл, стілець: суцільне царство прямих кутів. І немає жодної дрібнички – фотографії, якоїсь листівочки, квітки, що свідчило б – тут живе людина, що якимось прив'язана до цього дому.

Те, що час помешкань теплих, обжитих, таких, що несуть відбиток особистості тих, хто жив під їх дахом, вже незворотно минув, продемонструє інший епізод. Це буде вже в другій частині фільму, коли Сергій блукатиме напівзруйнованою будівлею і зайде до кімнати, яку давно полишив. Він побачить розбите, покалічене фортепіано, розсипані під шаром пилу і цегли книжки, красивий, але розбитий посуд, все те, що привносило в цей будинок тепло і затишок, а тепер перетворилося на прах. Через руйнування звичайних побутових речей розкривається фатальна пустка у душі людини.

Як катастрофа на рівні землетрусу подається епізод закриття виробництва. Над однорідною масою людей височить екран, з якого якийсь високоповажний менеджер говорить цим людям, що потенціал заводу вичерпано і робітникам доведеться шукати іншої долі. Щоправда, «голова, що промовляє» – оптиміст. Він вважає, що цей доленосний злам відкриє перед робітниками нові перспективи. Цікаво подано на екрані реакцію цієї маси. Мимоволі можна згадати класичні стрічки, зокрема «Метрополіс» Ф. Ланга, де колона робітників то покійно рухається назустріч своїй долі, то вдається до бунту, безсенсовного, не здатного принести хоч якісь результати.

Ще один епізод з фільму німецького класика спадає на думку. Перед враженими очима одного з героїв гігантська машина перетворюється на ідола – криваве божество Молох, в палаючу пащу якого скидають усе нові й нові жертви. Так і другий головний герой, втративши роботу, втративши надію, зводить свої рахунки з життям, кинувшись у палаюче жерло печі.

І тут ми звернемо увагу на наявність у стрічки Васяновича тих основних стихій, які й стають ключем до розуміння й трактування і сюжетних мотивів, і долі героїв. Як зазначалося, вогненна стихія, згідно з аналітичною психологією К. Г. Юнга, пов'язана з чоловічим началом. І от коли чоловік втрачає

себе, своє місце в житті, єдине що йому залишається – повернутися у свою стихію, віддати себе вогню.

Головний герой знаходить тут собі цілком прозаїчну роботу – розвозити воду у цистерні. Проте і ця проза життя набуває на екрані символічного забарвлення. Війна отруїла землю Донеччини, насатила її своїми смертоносними відходами. І от тепер вода стає тією цілющою субстанцією, що має не лише напоїти тіло, а й оживити також душу людини. У цьому плані показовий епізод купання головного героя у ковші екскаватора, коли він немов змиває з себе бруд і біль війни, відроджуючись до нового життя.

Під час виконання героєм своєї місії – саме так сприймається ота його прозаїчна робота, відбуваються дві доленосні зустрічі. Вони відбулися саме тоді, коли він, умовно кажучи, відійшов від сфери вогню (від свого ливарного виробництва) і наблизився до стихії води – жіночого начала.

Обравши поствоєнну епоху, автор «Атлантиди» фокусує увагу на тих катастрофах, що спіткають людину, коли вже відійде в минуле зовнішня небезпека. І коли починають вириватися назовні «демони позасвідомого».

У фільмі відбуваються зустрічі з двома жінками. І кожна з них – то два такі відмінні шляхи порятунку. Один – то прекрасна перспектива знайти свій земний рай, поринути в світ матеріального благополуччя. Але Сергій не користується цим чудовим шансом. Так, можна змінити місце свого перебування, вписатися в благополучний цивілізований світ. А чи позбудеться там герой своїх «демонів позасвідомого», чи не втратить він себе як особистість? Він залишається. Залишається на цій випаленій, знівеченій землі, яка невідомо ще коли відродиться, та чи й відродиться взагалі.

Інша жінка, навпаки, належить цій повоєнній пустелі. Вона в цьому світі вже знайшла себе, повертає йому пам'ять. Це волонтерка місії «Чорний тюльпан». З надр землі повертаються тлінні рештки тих, хто колись поліг на ній. З відстороненістю і науковою об'єктивністю йде опис того, що лежить тепер у чорних пластикових мішках.

Є таке гірке, але точне прислів'я: «Війна не закінчилась, поки останній солдат не похований». Та виникає надія, що війна кінець кінцем закінчиться і в душах людей. Сергія рятує кохання. Ерос (любов) і Танатос (смерть) ідуть поруч. Та саме кохання допомагає чоловікові вистояти у найскладнішому протистоянні, у боротьбі з самим собою.

До речі, еротична сцена сприймається цнотливо, без подробиць, вона радше нагадує стародавню фреску, що оживає. Ці кадри прозвучали певною мірою полемічно до кадрів фільму, що їх Васяно-

вич знімав як оператор. Мається на увазі «Плем'я» М. Слабошпицького, де в еротичних сценах панує лише тваринний потяг. Уважні критики помітили і відмінності авторських меседжів у фільмі «Атлантида» і стрічці того ж таки Слабошпицького «Ядерні відходи». Там теж випалена радіацією пустеля, але люди на ній мають такі самі випалені душі. Точніше, ми там бачимо лише самі тіла, що відправляють свої потреби, але душа, духовність – то для них terra incognita.

Земля на екрані сприймається знов-таки як мати – і жорстока, яка поглинає, і така, що захистить і врятує, поверне світові пам'ять, що стане запорукою безсмертя.

Споглядаючи майже «інопланетні» ландшафти випаленої війною Донецької землі, режисер-оператор відтворює небо над цим простором, яке здається справді свинцевим. Тут не відчувається вільного руху повітря, яке «віє, де хоче». Під цим небом ми бачимо кар'єри, в яких вже нічого не добувається, розбиті дороги, чорні ями, звідки дістаються рештки загиблих.

І хоч як дивно, певну рівновагу і спокій принесе ніч. Тоді не видно тих страшних виразок, що їх завдала землі війна. Темний серпанок ночі містить у собі надію на неминучий світанок. І як провісник його, як вранішня зоря з'являються обличчя закоханих, осяяні червоним світлом. Знову повертається візуальна тема вогню – але це вогонь життя, вогонь кохання. Він, наче досвітня зірка, осяє темряву ночі. І ми роздивимось, нарешті, обличчя цих людей, освітлених життєдайним почуттям. Режисер іде на пряму умовність, подаючи їх неначе в освітленому медальйоні, який викарбувався на темному тлі неба.

Український арт-кінематограф суворий, він не часто пробуджує в серцях надію. Та стрічка Валентина Васяновича все ж таки обіцяє світанок після нічної темряви. У цьому фільм суголосний з творіннями класиків української «поетичної школи» і знаних митців світового кіно, які, вражаючи серця глядача найтрагічнішими картинами буття, привносили до них світло, звертаючись до довічних символів природи, що розкривають шлях до відродження людського духу.

Висновки. Тотальна урбанізація, здавалось би, назавжди віддаляє сучасну людину від природи. Ми звикаємо жити в «кам'яних джунглях», і цей рукотворний світ по-своєму приваблює, бо він є результатом творчості багатьох поколінь людства. Не дивно, що місто стає тим середовищем, де митці теж черпають своє натхнення.

Втім, відбувається рух і у зворотному напрямку. Природа, що тривалий час була полем практич-

ної діяльності, «не храмом, а майстернею», постає зовсім в іншому світлі. Ні, було б наївно думати, що людина знову, як в прадавні часи, почне обожнювати природні стихії. Наш сучасник шукає на теренах природи розради від шаленого ритму життя. А в мистецтві природні стихії стають віддзеркаленням станів людської душі. І її міфологічні та фантастичні образи, що втілювали в собі уявлення про природні стихії, несуть в собі поетичне бачення як людської особистості, так і навколишнього світу.

Джерела та література

- Баткин, Л. (1991). Не боясь своего голоса. *Мы и фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство. 398 с.
- Башляр, Г. (1998). *Вода и грезы: опыт о воображении матери*. Москва: Изд-во гуманитарной литературы. 268 с.
- Делез, Ж. (2004). *Кино: кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время*. Москва: Ад Маргинем. 622 с.
- Онiщенко, О. (2001). *Художня творчiсть в контекстi гуманiтарного знання*. Київ: Вища школа. 179 с.
- Ремез, Г. (1929). Патос землі. *Кіно*. № 16, серпень. 19 с.
- Тримбач, С. (2007). *Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі*. Вінниця: Глобус-Прес. 800 с.
- Феллини, Ф. (1984). *Делать фильм*. Москва: Искусство. 287 с.
- Феллини, Ф. (1988). *Феллини о Феллини*. Москва: Радуга. 478 с.
- Эйзенштейн, С. (1964). Неравнодушная природа // *С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах*. Москва: Искусство. Т.3. 670 с.
- Юнг, К.-Г. (1991). *Архетип и символ*. Москва: Ренессанс. 304 с.
- Юнг, К.Г. (2001). *Психология безсознательного*. Москва: Изд-во АСТ. Канон. 399 с.

Oksana Moussienko

Symbolism of the elements as a meaning-making factor in cinema

Abstract. This article is a study of the influence of the symbolism of natural elements on the figurative system of audiovisual arts, in particular on cinematography. The author analyzes films in which these influences were manifested most expressively, namely the works of O. Dovzhenko, J. Vigo, F. Fellini, A. Tarkovskiy, Yu. Ilyenko.

Key words: symbol, archetype, mythologeme, poetics, element.

- Якимович, А. (1994). Довженко и новая «первобытность». *Киноведческие записки*. Вып. 23. М. 253 с.

References

- Batkyn, L. (1991). Ne boyas' svoeho holosa. [Being not afraid of the voice]. *My y fil'my Andrey Tarkovskoho*. Moskva: Iskusstvo. 398 s. [in Russian]
- Bachelard, G. (1998). *Voda y hrezy: opyt o voobrazhenyy materii* [Water and dreams : experience about imagination of matter]. Moskva: Izd-vo humanyarnoy lyteratury. 268 s. [in Russian]
- Deleuze, G. (2004). *Kino: kino 1. Obraz-dvizhenye; Kino 2. Obraz-vremya*. [Cinema: the cinema 1. Character-motion; Cinema 2. Character-time]. Moskva: Ad Marhynem. 622 s. [in Russian]
- Onishchenko, O. (2001). *Khudozhnya tvorchist' v konteksti humanitarnoho znannya* [Artistic work is in the context of humanitarian knowledge]. Kyiv: Vyshcha shkola. 179 s. [in Ukrainian]
- Remez, H. Patos zemli [Pathos of the earth]. *Kino*. 1929. № 16 serpen'. 19 s. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori* [Oleksandr Dovzhenko : death of Gods]. Vinnytsya: Hlobus-Pres. 800 s. [in Ukrainian]
- Fellini, F. (1984). *Delat' fil'm* [To do a film]. Moskva: Iskusstvo. 287 s. [in Russian]
- Fellini, F. (1988). *Fellini o Fellini [Fellini about Fellini]*. Moskva: Raduha. 478 s. [in Russian]
- Eisenstein, S. (1964). Neravnodushnaya pryroda [Not indifferent nature] / *S. Eisenstein. Yzbrannyye proizvedenyia v 6-ty tomakh*. Moskva: Iskusstvo. T. 3. 670 s. [in Russian]
- Jung, K.-G. (1991). Arkhetyp i symvol [Archetype and symbol]. Moskva: Rennessans. 304 s. [in Russian]
- Jung K.-G. (2001). *Psykhohohyya bezsoznatel'noho* [Psychology of unconscious]. Moskva: Izd-vo AST. Kanon. 399 s. [in Russian]
- Yakimovych A. (1994). Dovzhenko y novaya «pervobytnost'» [Dovzhenko and new primitive «state»]. *Kynovedcheskye zapysky*. Vyp. 23. Moskva, 1994. 253 s. [in Russian]

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, Київ

Halyna Pogrebniak,
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.)
on specialty Theory and History of Culture,
Associate Professor, Professor of the
Department of Directing and Acting
at the National Academy of
Management of Culture and Arts, Kyiv

РЕЖИСЕРСЬКІ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО В СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

Частина 1. Ігрові фільми українських режисерів-авторів у контексті міжкультурної дипломатії

Анотація. Розглянуто кінофоруми, які мають значний соціально-економічний потенціал і є потужною складовою культурно-мистецького життя. Визначено місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі. Простежено процес входження вітчизняного авторського кіно у міжнародний фестивальний простір задля розповсюдження інформації про системні зміни в законодавстві щодо підтримки кінематографа; показу спрямованості українського кіномистецтва; демонстрації рівня професійної підготовки кінематографістів; представлення фільмової продукції дистриб'юторам; налагодження кроскультурних зв'язків; зміцнення кінематографічного іміджу України.

Ключові слова: авторський кінематограф, режисер-автор, авторська режисерська модель, кінофестиваль, кроскультурні відносини.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні функціонування кінофестивалів, зокрема міжнародних, перетворилося на важливу складову соціально-культурного й мистецького життя багатьох держав світу, а це своєю чергою актуалізувало формування цілої низки новітніх моделей їх організації, проведення, фінансування, налагодження дієвих механізмів та інструментів взаємодії з органами управління культурою, громадськими організаціями, потенційними спонсорами й меценатами, засобами масової інформації тощо. Показовим є й той факт, що нині спостерігається специфічний процес стрімкого перерформатування фестивальної аудиторії, до складу якої входить дедалі більше вибагливої і водночас освіченої публіки, глядачі з високим рівнем інтелекту, художнім смаком, естетичними вподобання-

ми та, як наслідок, високим ступенем вибірковості й вимогливості до екранного продукту. Разом з тим, міжнародні кінофестивалі, що посідають значне місце в процесі налагодження єдиного культурного простору між країнами, є унікальною можливістю співвіднести країну або особистість, невіддільну «від практики, сукупності усвідомлених чи спонтанних практик нації, етносу» (Богуцький... 2013, с. 172) конкретного автора-режисера (спроможного сформулювати власну кіномодель і вести міжнародний діалог, формуючи оптимальну модель кроскультурних відносин) зі світом, побачити своє відображення в його картинах.

Мета статті. Узагальнити здобутки українських режисерів-авторів у міжнародному фестивальному русі та визначити міжкультурний потенціал українських авторських фільмів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Актуальним проблемам фестивальної діяльності, їх ролі в налагодженні кроскультурних зв'язків та участі в них режисерів-авторів (як митців з індивідуально-особистісним баченням і відтворенням екранними засобами картини світу, прагненням до новаторства форми, підвищеної складності кінотексту, з намаганням поглибити зміст образів, зосередитись на стилістичних прийомах та здатністю вести оповідь неординарною кіномовою) присвячено значну кількість досліджень, зокрема праці таких теоретиків і практиків екранних мистецтв, як: Л. Бабушка, К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Я. Грановська, Д. Зубенко, П. Жессати, Л. Журавльова, А. Кедбері, О. Кирилова, Т. Клерк, А. Крисальна, О. Овчарук, Б. Периль, О. Першко, А. Плахов, О. Роднянський, С. Слепак, Ж. Шапрон та інші.

На переконання Л. Казачкової, кінофорум «несе аудиторії інформацію найширшого плану: історичну, моральну, психологічну, соціальну, економічну, наукову, але порівняно з іншими видами мистецтв відображає дійсність із найбільшою реалістичністю і наочністю. Кіно є найбільш точною копією дійсності, фотографічно точного зображення на екрані, сприймається як фрагмент самого життя» (Казачкова, 2014, с. 229).

Цікавими видаються нам і міркування молодшої української культурологині Я. Грановської, котра у праці «Кінофестиваль як соціокультурний феномен» доходить висновку, що «репрезентація різними країнами світу своєї кінопродукції на кінофестивалях і є, з одного боку, поширенням інформації про спрямованість кінематографа конкретної країни та про рівень професійної підготовки її кіномитців». Авторка вказує: коли йдеться про можливість фестивального показу, то слід зважити на те, що «країна не лише презентує краще з того, що створене протягом року, а й намагається щонайширше представити фільмовий продукт потенційним, зацікавленим у подальшій співпраці дистриб'юторам, що розповсюджуватимуть певний кінопродукт у світовому прокаті, а отже, кошти, затрачені на виробництво, хоча би частково повернуться виробникам» (Грановська, 2019, с. 120). Крім того, показово, що багатократна реалізація художньо-мистецьких акцій у межах кінофестивалю можлива завдяки введенню в процес міжнародного фестивального руху креативних продуктів культурного труда, котрі виступають тими найважливішими складниками в умовах ринкової економіки (а саме фази збереження благ культури), які сприяють формуванню і збереженню національної спадщини країни. Адже

кінофестивалі мають не лише значний соціальний, а й економічний потенціал, завдяки чому можуть приносити певну вигоду не лише безпосереднім організаторам, а й тим містам, регіонам, де їх проводять.

Своєю чергою О. Овчарук зазначає, що кінофестивалі виступають важливим складником «культурної дипломатії», що є «одним із визначальних факторів, що сприяє забезпеченню державних інтересів», з одного боку, будучи продуктом, з іншого – своєрідним «механізмом забезпечення функціонування зовнішньополітичних інструментів, оскільки її не просто застосовують на всіх рівнях – вона має унікальну здатність формувати думку світової громадськості щодо культури певної держави, її національних культурних традицій і загалом культурних стратегій розвитку». У праці «Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект» дослідниця доводить, що «сама культурна дипломатія як державна політика у сфері культури має сприяти реалізації різноманітних інформаційних, історико-культурних і просвітницьких проєктів, спрямованих на формування громадянської позиції та національної ідентичності» (Овчарук, 2019, с. 67).

Виклад основного матеріалу. Міжнародні кінофестивалі, виступаючи засобом поширення інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні (коли за кілька днів можна побачити панораму життя в різних країнах світу), слугують підтвердженням того, що кожна держава сама обирає та презентує певну функціональну значущість того, що відбувається в межах її культурної політики як сукупності принципів, механізмів, заходів, спрямованих на створення умов для повноцінного культурного розвитку суспільства на максимальному можливому забезпеченні основної ролі культури в розвитку самореалізації сутнісних сил людини, гуманізацію суспільства, забезпечення культурних потреб громадян, а ще тієї специфічної царини публічного політичного процесу, що має віддзеркалювати основні принципи й цінності в культурному житті на міждержавному, національному та місцевому рівнях (Карлова, 2011, с. 203).

Нині стрімкий розвиток міжнародного фестивального руху передовсім пов'язаний з тим фактом, що досить велика кількість фільмів (зокрема створених в авторських режисерських моделях), вироблених у всьому світі, котрі становлять певну художньо-мистецьку цінність, не завжди економічно рентабельні й не потрапляють у комерційний прокат, тоді як саме кінофестиваль і стає взаємовигідною (принаймні кінематографістам і публіці)

нагодою продемонструвати й подивитись такий кінопродукт. **Авторським кінематографом**, на нашу думку, слід вважати такий, в якому потужно репрезентована постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній; особистість, здатна представити власну кінематографічну світо модель; спонукати глядача, проникаючи в загально-людські проблеми, переінакшувати своє ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність.

Разом з тим, ведучи мову про кінематографічну світо модель, вкажемо, що фільм як модель проходить уявну стадію задуму та її вербальне втілення в кіносценарії і постає матеріально реалізованою кінематографічною системою, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна замінювати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про досліджуваний мистецький об'єкт. Своєю чергою **авторська (режисерська) кінематографічна світо модель** – це засіб, форма пізнання світу режисером, відтворення ним картини світу (з акцентуванням на його індивідуально-особистісному сприйнятті) за допомогою кіномови, основним структурним елементом котрої є кадр. В режисерській моделі авторського кіно суб'єктом моделювання виступає особистість режисера, який демонструє своє світоставлення у художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр. При цьому кінодійсність підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних.

На переконання А. Плахова, фестивалі дійсно тривалий час існували у формі доволі елітарної інституції, проте вже наприкінці ХХ століття стали досить швидко змінюватись. Так, приміром, з'явився кінофорум у Торонто, орієнтований як на широку міську аудиторію, так і на ринок, тоді як Берлінський і порівняно новий Роттердамський також переорієнтувались на міського глядача. Своєю чергою навіть виключно професійний Каннський кінофорум (що дав старт найкращим режисерам авторського кіно – Ф. Фелліні, М. Антоніоні, Ф. Трюффо, А. Рене, А. Вайді, К. Зануссі, О. Йоселіані, А. Тарковському, М. Скорсезе, П. Альмадовару, К. Тарантіно, Л. фон Трієру, Е. Кустуриці, Р. Поланські, Д. Кроненбергу, І. та Д. Коенам, Д. Лінчу, Т. Кетано й ін.) почав демонструвати комерційну кінопродукцію, щоб створити ажіотаж, привабити

публіку, підняти рейтинг. При цьому, зі слів колишнього президента Жилія Жакоба (який, очолюючи з 1976 року престижний фільмовий огляд понад тридцять років, зумів провести його крізь складний перехідний час «від модернізму до постмодернізму і його згасання»), уже наприкінці ХХ й на початку ХХІ століття на кінофестиваль стали запрошувати Шерон Стоун і Катрін Денюв, аби завітала публіка, яка б одночасно подивилась і роботи Мануеля де Олівейри чи то Олександра Сокурова, адже масова культура давно стала частиною фестивального організму, серцем якого первісно було мистецтво (Плахов ЕР-б). В одному з інтерв'ю Ж. Жакоб (серед нововведень якого на Каннському кінофорумі з'явилися і друга за значимістю після основного конкурсу програма «Особливий погляд» – «Un Certain Regard», що гарантує призєрові підтримку у французькому кінопрокаті, і програма підтримки короткометражних (до 60 хвилин) робіт молодих авторів «Cinefondation», з метою стимулювання підготовки молодого покоління кінематографістів) зізнався, що для нього (попри розбіжність думок щодо Канн як столиці гламуру) кіноавтор, постаючи художником, режисером, творцем, завжди залишався головним на кіноогляді. У зв'язку з цим і виникла ідея до 60-ліття вказаного кінофестивалю 2007 року віддати шану визначним режисерам-авторам, які в різні часи брали в ньому участь, надавши можливість кожному зняти короткий фільм, який згодом демонстрували б на кінофорумі в присутності всіх кіноавторів. Виступивши продюсером проекту, Жакоб діяльність якого, як і час, минули наприкінці ХХ століття, коли остаточно пішов у небуття класичний кінематограф (Плахов ЕР-б), разом із 36-ма режисерами (а серед них: Такесі Кетано, Жан-П'єр і Люк Дардени, Ітан та Джоел Коени, Алехандро Гонсалес Іньярриту, Акі Каурісмаякі, Ларс фон Трієр, Клод Лелуш, Роман Поланські, Девід Кроненберг, Мануель де Олівейра, Вім Ведерс, Кен Лоуч, Девід Лінч та ін.), які погодились узяти участь у присвяченому пам'яті Федеріко Фелліні альманаху «У кожного своє кіно, або Як завмирає серце, коли гасне світло і починається сеанс», довго шукали тему, котра б об'єднала різних авторів. Такою стала тема кінотеатру, а точніше напівзруйнованої і напівпорожньої кінозали (як своєрідного образу тривоги за долю кіно як мистецтва), адже саме в такому стані нині опинилися переглядові зали, де демонструють авторські фільми (Тыркін ЕР).

Сьогодні, виступаючи одним із найпродуктивніших способів презентації як особистості постановника, так і просування кінопродукції,

міжнародні кінофоруми є унікальною можливістю для режисера показати свої «фільми широкому колу» як публіки, так і кінематографістів, що прискіпливо оцінюють рівень (як творчий, так і технологічний) фаховості митця, концептуальність його ідей, вартісність філософських меседжів, морально-етичних, естетичних, світоглядних установок. Адже «отримані призи, що для багатьох є просто сатисфакцією, задоволенням певних амбіцій, насправді» спроможні рухати митця далі (Роднянський, 1997, с. 21). На думку К. Зануссі (своєрідного чемпіона світу щодо участі та головування в міжнародних журі), «існує велика різниця між тими призами, котрі не мають жодного значення, окрім престижу, і тими, від котрих може залежати доля, як це буває в Каннах, Венеції або Токіо» (Матизен, 2013б, с. 511). Протилежними є міркування А. Плахова – кінознавця, який на багатьох міжнародних фестивалях працює як голова, член журі чи то програмний директор, котрий опікується відбором фільмів до конкурсу. Він вважає, що в останнє десятиліття в художній політиці Каннського форуму допустили так багато помилок, що перемога в конкурсі зовсім не гарантує ані комерційного успіху, ані місця в історії кіномистецтва. Хоч загалом, переконаний дослідник кіно, престижний кіноогляд, у якому злагоджено працюють ринкові механізми з продажу й купівлі кінопродукту, має репрезентативний вигляд, однак ані представники відбіркової комісії, ані журі нині, на жаль, уже не визначають тенденцій розвитку сучасного кіномистецтва (Плахов ЭР-б). Водночас Андрій Халпахчі, генеральний директор київського МКФ «Молодість» і голова Української фундації, нагадав, що відомий шведський режисер-автор Інмар Бергман не отримав жодної Золотої пальмової гілки, і лише незадовго до смерті його як найкращого режисера хотіли нагородити почесною Гілкою гілок за вагомий внесок у світове кіномистецтво, проте визнаний майстер відмовився (Ваннек ЕР).

Учасники міжнародних кінофорумів передусім прагнуть щонайширше інформувати кінематографічну громадськість про власні творчі здобутки, про здатність зберігати й розвивати творчі традиції національних кінематографічних шкіл, утверджувати їх престиж на міжнародному рівні, стремління розширювати та зміцнювати в процесі майстер-класів і семінарів професійні зв'язки із закордонними колегами й водночас демонструють жагуче бажання надати об'єктивну інформацію про себе та свою творчість. Однак, на думку А. Звягінцева – режисера-автора, достатньою мірою пошановано-

го на міжнародних кінофорумах, – серед деякого числа режисерів є і такі, хто не бере участі в конкурсах, боячись програти (Матизен, 2013б, с. 654).

Попри чи не домінуючу значимість сучасних кінотехнологій, усе ж головною прикметою нинішніх міжнародних кінофестивалів є поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а також посилення авторського начала, що передовсім відображає набутий життєвий досвід, характер світосприйняття та світовідтворення режисера-постановника – творця власної кіномоделі. Зауважимо, що український авторський кінематограф як складова національної культури містить специфічні особливості у відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж нинішня затяжна криза, що її переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не лише несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, а й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. При цьому держава, як вказує українська культурологиня О. Копієвська, котра «не має потенційної можливості сформувавши уявлення про національну культуру як могутній бренд, приречена на постійне утвердження себе у світі». У монографії «Трансформаційні процеси в культурі сучасної України» авторка доводить, що «культурний аспект національного іміджу є незамінним і винятковим, оскільки тісно поєднаний з країною, її минулим, духовним і культурним розвитком, тоді як національна культура, її бренд у світі, дає змогу визначити унікальність країни» (Копієвська, 2014, с. 252).

Відліком виходу українського кіно (зокрема авторського) в міжнародний культурний простір кінофестивалів слід вважати 1951 рік, коли неігрова стрічка «Квітуча Україна» Михайла Слущького, демонстрована російською мовою, представляючи радше радянський кінематограф у пафосній оповіді про розквіт народного господарства, науки й культури, натхненну працю українських учених і митців, робітників і селян, здобула на 4-му Каннському кінофестивалі Спеціальний приз журі за короткометражний фільм. При цьому творці стрічки навряд чи вбачали у своїй роботі «інструмент для реалізації національних інтересів» (Овчарук, 2019, с. 67). Створена 1961 року Ялтинською кіностудією культова стрічка «Прощайте, голуби» режисера Якова Сегеля (події якої відбувались у Києві, на Хрещатику, інших упізнаних місцях столиці) здобула спеціальну премію FIPRESCI, срібну медаль і почесний диплом на XIV

МКФ у Локарно, приз «Срібний бумеранг» за режисерську майстерність на XI МКФ у Мельбурні, однак навряд чи несла в собі певні національні ознаки, які б репрезентували Україну у світі.

Складно було ідентифікувати з Україною й російськомовну (у чомусь авторську – як суміщення багатьох функцій) стрічку режисера, сценариста й оператора П. Тодоровського «Вірність», фільмовану Одеською кіностудією в Саратові (Росія), представлену 1965 року на МКФ у Венеції та нагороджену почесним призом «За кращий дебют».

Відомим є факт, що того ж 1965 року саме з авторського фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», показаного в позаконкурсній програмі кінофоруму в Мар-дель-Платі (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata – Аргентина), і нагородження його призами FIPRESCI та «Південним хрестом», а також здобуття низки перемог на інших міжнародних кінофестивалях розпочалася репрезентація у світі безпосередньо українського поетичного (або *авторського*) кіно, що як складник культурної дипломатії могло би стати ефективним інструментом «державної культурної політики» (Овчарук, 2019, с. 67), якби не нищення самого мистецького напрямку в 1970-х роках.

Знову про український авторський кінематограф (якому наразі й вдається просувати нашу державу у світі) у контексті міжнародного фестивального руху заговорять тільки наприкінці 1980-х, коли фільм Кіри Муратової «Довгі проводи» на МКФ у Локарно 1987 року нагородять призом Міжнародної федерації кінопреси – FIPRESCI. Уже 1990-го на Берлінському МКФ фільм К. Муратової «Астенічний синдром» виборє «Срібного ведмедя». Згодом мисткиню запрошуватимуть на Берлінале неодноразово, де з картинами «Три історії», «Лист в Америку», «Другорядні люди», «Довідка» режисерка потрапить у конкурсні й позаконкурсні програми, тоді як 1992 року «Чутливий міліціонер» опиниться в конкурсній програмі Венеційського МКФ, а на Роттердамському форумі 2013-го відбудеться ретроспектива кращих кіноробіт мисткині.

Широкий міжнародний розголос здобула й авторська стрічка Юрія Ілленка «Лебедине озеро. Зона», фільмована на кіностудії імені О. Довженка, проте коштом іноземних компаній «Video Ukraine Incide» (Канада–США), «Kobza International Corporation» (Канада), «Swea Sov Consult» (Швеція), з її метафоричним художнім «простором, у поетичній структурі котрого проявлявся внутрішній закон високого авангарду, адже сюжетом стала вже сама граматики мистецтва»

(Sachs, 1991, с. 19). На кінофорумі в Каннах 1990 року вказану роботу, демонстровану в програмі «Quinzaine des ryalisateurs», відзначили як призом молодих критиків «Office franco-allemand pour la jeunesse» (OFAJ), так і FIPRESCI. Того ж року фільм представили й на МКФ у Торонто (Toronto IFF), а також ще на двох канадійських форумах у Монреалі – Montreal IFF, та в Судбері (Онтаріо) – Cinefest Sudbury IFF. В одному з інтерв'ю виконавиця головної ролі Людмила Єфименко вказувала, що на кінофорумі в Монреалі представників творчої групи долучили (як і годилось на той час) до радянської делегації та разом запросили на першу пресконференцію. Проте Ю. Ілленко пояснив, що не лише не бажає висловлюватися російською мовою (через відсутність перекладача української) і послуговуватиметься англійською, а й сміливо заявив, що Радянський Союз до стрічки «Лебедине озеро. Зона» не має жодного стосунку, оскільки кошти на зйомки надала українська діаспора. Показовим було й те, що на знаковій для українського авторського кіно пресконференції режисер-автор повідомив, що представляє на ній передовсім Україну (Бондарчук ER).

Уже 2001 року авторський фільм Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», прем'єра якого (за браком державних коштів демонстрованого з монозвуком) відбулась на Берлінале в позаконкурсній програмі, був неоднозначно зустрінутий кіногромадськістю як міжнародною, так і вітчизняною, але водночас таким, що гучно заявив світові про існування українського інтелектуального кіно. Часопис «Кіно-театр» 2003 року опублікував низку таких відгуків на стрічку. Зокрема цікавими видаються міркування академіка В. Скуратівського, який вказував, що фільм потрапив і під своєрідні «ножиці» новонормативної критики, котра вважала, що «тільки вона і знає-відає, яким має бути мистецтво», і водночас «під “ніж” звичайної політичної кон'юнктури, яка тільки прикидається кінокритикою». Автор репрезентував кінотвір, що вперто йде в тому напрямі, який є цілковитою альтернативою новітній нормативності, оскільки створений «в режимі емоцій, які, здавалося б, уже зникли з великого екрана». Водночас Крістоф фон Маршал назвав стрічку Ю. Ілленка політичним актом «самовизнання в десяти річницю незалежності» й разом з тим дикою послідовністю містифікацій, що «вводить в оману, майже дурманне зображення сили й насильства, надмірні театральні сцени, розкішні інсценування, що, втім, здаються дешевими підробками через свої несправжні діаманти й позолочений виноград,

які випромінюють «шарм» пластику». Крім того, дипломатичний кореспондент головної редакції німецької газети «Der Tagesspiegel», дорікав режисерові занадто ускладненою операторською роботою, «через яку голова йде обертом», закидав і невиправдану надмірність у демонстрації оголеного тіла, що лише вказує про хибні уявлення українських кінематографістів про «західне кіно сексуальної свободи» (Молитва ЕР). При цьому слід відзначити, що сам Ю. Ілленко глибоко розумів, якої небезпечної теми й засобів її відтворення він торкався в кінокартині, а тому прагнув бути почутим найширшим мистецьким загалом. В одному з інтерв'ю митець зазначав, що намагався вказаним вище фільмом «вчинити найбільший у Європі кіноскандал, щоб луна покотилася земною кулею», втягнувши в нього «максимальну кількість людей» (Брюховецька, Л. 2006а, с. 195). Відзначимо, що чи не найбільший послідовний прибічник авторського поетичного кіно (його режисерської моделі) Ю. Ілленко довів своєю творчістю, експериментами право на існування цього напрямку, вказав його широкі можливості в подальшому розвитку як унікального видовища образів, звуків, барв тощо.

Висновки. Вихід українського кіно (зокрема фільмів представників режисерських авторських моделей) в міжнародний простір свідчить, що певний час (на межі ХХ–ХХІ століть) ілюзією українських кінематографістів було переконання в тому, що болючі національні рани зумовлять жвавий інтерес у західноєвропейській публіки, вона одразу забажає співпрацювати з нашими митцями й українські фільми купуватимуть і поширюватимуть у світі. Нав'язлива впевненість, що висвітлення лише трагічних сторінок національної історії та, приміром, пострадянського буття приверне особливу увагу міжнародної спільноти до представників українського кіномистецтва, хоч як це прикро констатувати, не зовсім виправдала себе, проте українських авторських фільмів, оптимістичного стибу не стали виробляти більше. У результаті національний кінематограф на деякий час втратив свою досить незначну нішу, що раніше належала радянському кіно, усі ж інші, як виявилось, були зайнятими. Тож для українського й, передовсім авторського, кіно найважчою виявилася здатність знову гідно увійти в міжкультурний простір, довести світовій кіногромадськості, що без українського, зокрема авторського, кіно, підвалини котрого заклав ще О. Довженко й потужно розвинула школа поетичного кіно, кіносвіт у чомусь не повен. А тому актуальними нині вида-

ються нам Довженкові щоденникові записи, у яких митець з боєм і відчаєм переймається: «Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русифікаторів! О другорядність, яка страшена сила в тобі!» (Довженко, 1994, с. 262). Таким чином, імовірно, що для створення іміджу України, який би ідентифікував її у світі, на переконання Л. Новікової, «важливо зрозуміти, якою її бачать народи, якими є вже усталені стереотипи сприйняття нашої країни й нас самих». Дослідниця вказує, що, на жаль, за останній час у міжнародній спільноті виробились досить негативні іміджеві штампи як до самої України, так і до українців. Прикрим є той факт, зазначає авторка, що «Україна на Заході постає як зубожіла країна, де панує корупція, громадяни якої приречені жалюгідно животіти на батьківщині або шукати кращої долі за кордоном, добуваючи хліб насущний продажем власного тіла, зброї й наркотиків» (Новікова, 2009, с. 202–203).

Парадоксально, але нинішній затяжний кризовий стан українського кіновиробництва, з його незначними, як для такої затратної галузі, позитивними зрушеннями з 2017 року, а також уцент зруйнований кінопрокат сприяли прориву вітчизняних режисерів-авторів у міжнародний фестивальний простір, їх появи на престижних кінофорумах класу «А», що дало можливість для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів – працювати далі, отримуючи для цього не тільки фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди» (Роднянський, 1997, с. 21), сприяючи розбудові міжкультурної дипломатії. При цьому додамо, що усвідомлення митцем власної культури та розуміння і вивчення культури інших країн разом з опануванням іноземної мови дає можливість художникові бути гнучким і разом з тим зацікавленим та відкритим до іншої етнокультурної дійсності (Бучковська, 2016, с. 153).

Джерела та література

- Богущий, Ю., Корабльова, Н., Чміль, Г. (2013). *Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 272 с.
- Бондарчук, Л. Актриса Людмила Єфименко: «За свого життя Юрій Ілленко вірив, що зміни на краще в Україні – не забаряться!» URL:https://zn.ua/ukr/SOCIUM/aktrisa_lyudmila_efimenko_za_svogo_zhittya_yuriy_illenko_viriv_scho_zmini_na_krasche_v_ukrayini_ne.html (дата звернення 21.07.2020).
- Брюховецька, Л. (2006). *Кіносвіт Юрія Ілленка*. Київ: Задруга. 288 с.
- Бучковська, О. Ю. (2016). Міжкультурна компетентність в контексті інтернаціоналізації вищої освіти. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 30. Київ: Міленіум. С. 147-155.

- Ваннек, Л. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах-2010: шанси на перемогу завжди є. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> (дата звернення: 22.07.2020).
- Грановська, Я. (2019). Кінофестиваль як соціокультурний феномен. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: III міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 5–6 грудня 2019 р. Київ: НАКККиМ. С. 119–120.
- Довженко, О. П. (1994). *Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / упор., вступ. стат. та прим. Р. Корогодського*. Харків: Фоліо. 655 с.
- Казачкова, Л. (2014). Кіномистецтво як ефективний засіб виховання учнів. *Таврійський вісник освіти*. № 2 (46). С. 228–230.
- Карлова, В. В. (2011). *Культурна політика // Філософія: словник-довідник ; за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця*. Київ: НАКККиМ. С. 203–204.
- Копієвська, О. Р. (2014). *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія*. Київ: НАКККиМ. 296 с.
- Матизен, В. (2013). *Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического киноcritика: в 2 т*. Винница: Глобус-Пресс. Т. 2. 831 с.
- «Молитва за гетьмана Мазепу». *Кіно-Театр*. 2003. № 2. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=84 (дата звернення: 24.07.2020).
- Новікова, Л. (2009). Кінематографічний імідж України й українців: західна складова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ. Вип. 4–5. С. 202–215.
- Овчарук, О. (2019). Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозиуму*, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ. С. 67–68.
- Плахов, А. «Кінофестивали не вимрут. Они изменятся». URL: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plahov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya> (дата звернення: 24.07.2020).
- Роднянський, О. (1997). Три вектори. *KINO-KOLO*. № 1. С. 21–22.
- Тыркін, С. Президент Канського кінофестивалю Жиль Жакоб: «Тарантіно мене відказав, а братів Кознов я все же уломал». URL: <https://www.crimea.kp.ru/daily/24071.4/309006/> (дата звернення: 06.03.2020).
- Sachs, L. (1991). Soviet lets loose an inspired prison tale in «Swan Lake». *Chicago Sun-Times*. 1991. June, 7. P. 19.
- Buchkovska, O. Yu. (2016). Mizhkulturna kompetentnist v konteksti internatsionalizatsii vyshchoi osvity [Intercultural competence in the context of internationalization of higher education]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*. Vyp. 30. Kyiv: Milenium. S. 147–155. [in Ukrainian]
- Vannek, L. *Andrii Khalpakhchi pro uchast Ukrainy v Kannakh–2010: shansy na peremohu zavzhdy ye*. [Andriy Khalpakhchi on Ukraine's participation in Cannes-2010: there is always a chance to win]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> [in Ukrainian]
- Hranovska, Ya. (2019). Kinofestvval yak sotsiokulturnyi fenomen [Film festival as a socio-cultural phenomenon]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir: III mizhn. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv*, 5–6 hrudnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM. S. 119–120. [in Ukrainian]
- Dovzhenko, O. P. (1994). *Hospody, poshly meni syly* [Lord, send me strength]: Shhodennyk, kinopovisti, opovidannia, folklorni zapysy, lysty, dokumenty / upor., vstup. stat. ta prym. R. Korohodskoho. Kharkiv: Folio. 655 s. [in Ukrainian]
- Kazachkova, L. (2014). Kinomystetstvo yak efektyvnyi zasib vykhovannia uchniv [Film art as an effective means of educating students]. *Tavriiskyi visnyk osvity*. № 2 (46). S. 228–230. [in Ukrainian]
- Karlova, V. V. (2011). *Kulturna polityka* [Cultural policy]. *Filosofia: slovnyk-dovidnyk / za red.: I. F. Nadolnoho, I. I. Pylypenka, V. H. Chernetsia*. Kyiv: NAKKKiM. S. 203–204. [in Ukrainian]
- Kopievska, O. R. (2014). *Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy* [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 296 s. [in Ukrainian]
- Matyzen, V. (2013). *Kino i zhizn. 12 dyuzhin intervyyu samogo skepticheskogo kinokritika* [Cinema and life. 12 dozen interviews of the most skeptical film critic]: v 2 t. Vynnytsa: Hlobus-Press. T. 2. 831 s. [in Russian]
- «Molytva za hetmana Mazepu» [«Prayer for Hetman Mazepa»]. *Kіно-Театр*. 2003. № 2. Retrieved from: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=84 [in Ukrainian]
- Novikova, L. (2009). Kinematohrafichnyi imidzh Ukrainy y ukrainsiv: zakhidna skladova [Cinematic image of Ukraine and Ukrainians: the western component]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats*. Kyiv. Vyp. 4–5. S. 202–215. [in Ukrainian]
- Ovcharuk, O. (2019). *Kulturna dyplomatiiia: teoretychnyi ta prykladnyi aspekt* [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspect]. *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: nauково-praktychne partnerstvo: materialy mizhn. sympoziumu*, m. Kyiv, 6 chervnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM. S. 67–68. [in Ukrainian]
- Plahov, A. «Kinofestivali ne vymrut. Oni izmenyatsya» [Film festivals will not die out. They will change]. Retrieved from: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plahov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya> [in Russian]
- Rodnianskyi, O. (1997). *Try vektory* [Three vectors]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 21–22. [in Ukrainian]
- Tyrkin, S. *Prezident Kannskogo kinofestivalya Zhil Zhakob: «Tarantino mne otkazal, a bratev Koenov ya vse zhe ulomal»* [Cannes Film Festival President Gilles Jacob: «Tarantino refused me, but I still broke the Cohen brothers»]. Retrieved from: <https://www.crimea.kp.ru/daily/24071.4/309006/> [in Russian]
- Sachs, L. (1991). Soviet lets loose an inspired prison tale in «Swan Lake». *Chicago Sun-Times*. 1991. June, 7. P. 19. [in English]

References

- Bohutskyi, Yu., Korablova, N., Chmil, H. (2013). *Nova kulturna realnist yak sotsiodinamichni protses liudynotvorennia cherez roli* [New cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 272 s. [in Ukrainian]
- Bondarchuk, L. *Aktrysa Liudmyla Yefymenko: «Za svoho zhyttia Yurii Illienko viryv, shcho zminy na krashe v Ukraini – ne zabariatsia!»* Retrieved from: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/aktrisa_liudmila_efymenko_za_svogo_zhyttia_yuriy_illenko_viriv_scho_zmini_na_krashe_v_ukrayini_ne.html.
- Briukhovetska, L. (2006). *Kinosvit Yurii Illienka* [Yuri Ilyenko's film world]. Kyiv: Zadruga. 288 s. [in Ukrainian]

Halyna Pogrebniak

Directing models of author cinema in modern festival space

Part 1. Films of Ukrainian directors in the context of intercultural diplomacy

Abstract. Film forums are considered, which have a significant socio-economic potential and are a powerful component of cultural and artistic life. The place of Ukrainian auteur films in the international festival movement has been determined.

The process of entering the director's models of domestic auteur cinema into the international festival space in order to disseminate information about systemic changes in the legislation on cinema support has been traced; showing the humanistic and educational orientation of Ukrainian cinema; demonstrations of the level of professional training of cinematographers; presentation of author's film products to distributors; establishing cross-cultural ties; strengthening the cinematographic image of Ukraine.

Key words: author's cinema, director-author, author's director's model, film festival, cross-cultural relations.

Журавльова Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри кінознавства. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Tetiana Zhuravliova,
a Ph.D. in Art Criticism, a senior research
fellow of cinematology Department. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ МОДУС В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. У статті досліджується вплив жанру мелодрами на структуру фільмів українського поетичного кінематографа. Жанровий аспект у фільмах цього напрямку досі ґрунтовно не досліджувався. Методологія модусного дослідження художнього тексту дає змогу виявити наявні в межах твору чи системи творів смислові та сюжетні елементи, які вибудовуються в так звані модусні конструкції. На підставі спільних естетичних чинників можемо досліджувати типологію екранних творів з позиції закономірностей їхньої сюжетно-образної системи.

Опертя на інтертекстуальний принцип аналізу екранного твору в деяких стрічках дає змогу виявити спорідненість смислових і сюжетних елементів. Також акцентовано увагу на наявності мистецького діалогу між зазначеними кінотекстами.

Ключові слова: поетичний кінематограф, мелодрама, жанровий модус, інтертекстуальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Фільми українського поетичного кінематографа досі ґрунтовно не досліджувалися з позиції жанрового впливу на екранний текст. Також у межах цього художнього напрямку не робилося спроб типології кінострічок на підставі будь-якого жанру. Спираючись на інтертекстуальний підхід до аналізу екранного твору, в деяких стрічках можемо виявити спорідненість смислових і сюжетних елементів. Таким чином, між кінотекстами виникає мистецький діалог, також вони досліджуються в одному контекстуальному просторі.

Виявити наявні в межах твору чи системи творів подібні ознаки дає можливість методологія модусного аналізу художнього тексту. Під модусом у цьому разі розуміється спосіб існування елементів певного жанру у групі кінематографічних творів.

Мелодрама безперечно мала вплив на художню структуру багатьох стрічок цього напрямку. Формулу: архетип-мотив-фабула, виявлену в різноманітних сюжетах про «нещасливе ко-

ханья» – як структуротворчий принцип мелодраматичної оповіді, можемо вважати її жанровим модусом.

Дослідження смислового поля українського поетичного кінематографа, виявляє історичні традиції вітчизняної художньої культури. Її феномен полягає в апелюванні до особливостей національного менталітету. Адже українська культура (від традиційного, народного до академічного мистецтва) завжди характеризувалась високоемоційним сприйняттям дійсності. Константні ознаки жанру мелодрами (апеляція до емоційно-етичної сфери, наявність героя, який невинно страждає, ідеалізація уявлень про справедливість буття тощо) суголосні рисам національного менталітету, архетипам, що є його основою.

Етнічний фактор актуалізує як самобутність української культури, її спроможність зберігати свої духовні та мистецькі засади у глобалізованому світі, так і можливість генерувати нові культурні смисли, актуальні запитам світової художньої культури ідеї.

Мета дослідження – виявити жанрові принципи побудови екранного тексту в фільмах українського поетичного кінематографа. Визначити естетичні принципи мелодрами у таких фільмах: «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка та «Вавилон ХХ» І. Миколайчука. Довести, що і авторський кінематограф, і твори популярної екранної культури живляться подібними жанровими стереотипами, що лише доводить необхідність детальнішого дослідження вітчизняним кінознавством популярних екранних жанрів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій: дослідження спирається на одні з останніх публікацій провідних кінознавців, які продовжують аналізувати фільми поетичного кінематографа, застосовуючи новітні філософські, мистецтвознавчі та культурологічні підходи. Зокрема це праці Л. Брюховецької «"Тіні забутих предків" як художній маніфест» (2014), В. Скуратівського «Тіні забутих фільмів» (2014), О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контекст» (2009) та ін.

Виклад основного матеріалу: Авторка дослідження ставить перед собою завдання – звести фільми української поетичної хвилі до якогось певного жанрового знаменника. Адже режисери цього напрямку якраз уникали жанрового впливу на зміст своїх фільмів. Радше це було несвідомим актом, прагненням відсторонитися від стереотипних уявлень про жанровий кінематограф, а також і про українську культуру. Пізніше теоретики кіно чітко зартикулюють той факт, що будь-які жанрові формули є маркетинговим інструментом. «Маркетинговий» у традиції досвіду ринкових стратегій не є синонімом «низьковартісний» стосовно твору екранної культури. Але час та обставини, у яких творили українські митці згаданого напрямку, диктував свої умови існування в ідеологічній парадигмі радянської культури.

Якщо розглядати жанр як певний спосіб інтерпретації та розуміння дійсності, то можна звести жанрове бачення художньої реальності до набору певних стереотипів у сюжетах, образах, мотивах, конфліктах тощо. Новий кінотекст таким чином складається з уже відомих та добре впізнаваних схем та образів.

Методологія модусного дослідження художнього тексту дає змогу виявити наявні в межах твору чи системи творів смислові та сюжетні елементи, які вибудовуються в так звані модусні конструкції. На підставі спільних естетичних чинників можемо досліджувати типологію екранних творів з позиції закономірностей їхньої сюжетно-образної системи.

Основні елементи мелодраматичної «історії» мають міфолого-архетипічну основу. Дослідники масової культури, кінематографа зокрема, ввели в обіг поняття «жанрової формули», на основі якої формується кінооповідь. Це стійка стандартна схема, але наповнена змістом, характерним для певної культурної епохи.

Поняття культурний стереотип понині вважається ознакою переважно масового, популярного мистецтва. Хоча дехто з науковців наголошує, що у масовій та високій культурі існує єдина стратегія використання архетипів: «якщо у творі високої мистецької вартості «зміст» архетипів поглиблюється та індивідуалізується, то у масовому мистецтві він перетворюється на кліше» (Кармилова, 2008, с. 125).

Формулу: архетип-мотив-фабула, як структуротворчий принцип мелодраматичної оповіді можемо вважати її жанровим модусом. Цей модус безперечно анявний і в деяких стрічках українського поетичного кінематографа, але великого значення набуває такий елемент наративу, як метафора. Остання не є ознакою лише цього напрямку, не лише елементом художньої виразності суто поетичної форми висловлювання в кіномистецтві. Метафора може перегукуватись із поняттям стереотип, тому вона не є чужорідним елементом також і для жанрового кіно. Метафора у згаданих стрічках є маркером належності до української екранної культури, коріння якої сягає ще Довженкової «Землі». Візуальні образи, як і сюжетні архетипи та мотиви, так само, як в О. Довженка, – це також маркери української культури, основним чинником якої є її етнічна складова.

У той період, коли було створено програмний фільм поетичної школи «Тіні забутих предків» етнічний чинник в українському радянському кінематографі вже був достатньо звільгаризований, доведений до примітивізму у відтворенні психологічного типу українця.

С. Параджанов надав режисерам певний канон оповіді, етнічний чинник у якому став чи не головним. Проте дослідники українського кіно зауважували, що національна своєрідність «Тіней...», не самоціль, а органічна необхідність, складова його естетичної та етичної сутності: «...лише за умов повної достовірності можна було розкрити характерні ознаки народного світовідчуття, народної моралі» (Брюховецька, 2014, с. 31). В. Скуратівський у статті, присвяченій творчості режисера (2014, с. 40), зауважив, що саме літературне першоджерело (повість М. Коцюбинського) було виявом «драматичної зустрічі «особистісного» і «народного», індивідуальної рефлексії та міфології (2014, с. 41).

Дослідник вбачає космогонізм у самій фабулі повісті – міфологічній зустрічі «світла» й «тіні».

Л. Аннінський визначив сутність «Тіней...» як трагедію персональної долі, а приреченість Івана, на його думку, полягає у тому, що герой зробив персональний вибір – покохав «не ту». Його власна мораль «протистоїть доособистісній патріархальності, бо мораль є <...> розв'язанням проблем особистості, моральної свідомості» (Аннінський, 2014, с. 60).

Людина, яка втілює себе за внутрішнім, усвідомленим, моральним вибором – це герой мелодраматичної світоглядної системи. Притаманні цьому жанру ознаки (не в останню чергу через його гуманістичні ідеали) дослідники пов'язували зі смаками й уподобаннями саме масового реципієнта, оскільки мелодрама спирається на той пласт людських емоцій, який близький до повсякденного досвіду багатьох людей, він концентрує в собі закріплені у сталих образах та колізіях моральний та естетичний досвід багатьох поколінь. Науковці, які намагалися «реабілітувати» мелодраму, наголошували, що мелодраматичне начало змінює свій статус, виходячи за межі власне мелодрами, воно стає характерною рисою мистецтва загалом. З вузького мистецтвознавчого поняття мелодраматизм дедалі більше перетворюється на поняття загальнохудожнє (Крутоус, 1981, с. 131).

Наявність ознак мелодрами (мелодраматичного модусу) в тексті фільму С. Параджанова можна вважати не збігом фабульних елементів, а доказом того, що мелодрама спроможна існувати не лише за канонами масового мистецтва.

Імовірно, якби історія кохання Івана та Марічки була обмежена лише моральною проблематикою, у бік «Тіней...» не було б нарікань і звинувачень у формалізмі. Але людські долі у ній були вплетені в «космогонію» буття й потойбіччя, Людини та Всесвіту, конкретного й символічного. Саме тому ідея картини має право на численні трактування, як, приміром, висловилося Л. Брюховецька: «Людина чуйна, вразлива, поетична, він (Іван – Ж. Т.) зіткнувся з навколишньою дійсністю і, не вміючи та не бажаючи пристосовуватися до неї, трагічно гине» (2014, с. 28).

Тематично та ідейно жанр мелодрами у кіноглядача асоціюється саме з розповіддю про любовні взаємини (насправді діапазон мотивів у мелодрамі не обмежується любовними перипетіями). У центрі сюжету – любов, і це почуття спрямоване не лише на об'єкт сексуальної зацікавленості. Материнська любов чи її відсутність (доля сироти, приміром), ностальгія за Батьківщиною – це ціл-

ком мелодраматичні мотиви. Щодо останньої, то етична та естетична концепція поетичного кінематографа здебільшого ґрунтувалась на архетипі «втраченого раю» – на тузі за «альтернативною Україною», країною внутрішньої еміграції багатьох тогочасних митців.

У «Тінях забутих предків» туга за Україною – забороненою, «надмір етнографічною» – звісно наявна, як і у літературному першоджерелі. Та на поверхні усе ж любовна історія карпатських Ромео та Джульєтти. Страждання Івана по смерті Марічки – це страждання заради кохання, пам'яті про кохання. У мелодрамі саме страждання визначають принцип побудови оповіді та механізм її сприйняття. І. Дзюба у епізоді поховання Марічки, де Іван прилаштовує хрест на свіжу могилу коханої і раптом туди дістається молода лань побачив «символ невловимого щастя, недосяжної мрії» (2014, с. 22).

Світ Івана було зруйновано зі смертю Марічки, і такий порядок речей доволі типовий для мелодрами – але лише у експозиції чи зав'язці. Зрештою усе в мелодраматичному сюжеті має стабілізувати втрачену рівновагу. Адже цей жанр експонує впорядковану та ушляхетнену світобудову, де зло має бути покаране, добро піднесене, поневіряння винагороджені тощо. Навіть фінальна смерть героя чи героїні не має залишати у глядача відчуття безвиході – той, хто втратив кохану людину, набуде «очищення стражданням».

Мелодрама має свої, лише їй притаманні рецептивні особливості, герої повинні поводитись відповідно до життєвої, житейської логіки, нехай би вона завдавала їм іще більших страждань, але у глядача має справлятися враження, що «в житті» таке часто трапляється.

Мелодраматичний модус експонує героя в найуразливішому стані, коли він слабкий і розгублений перед викликами життя. Лише тоді може виникнути емпатія – співпереживання персонажу. Дослідники мелодрами у літературі, театрі, кінематографі припускають, що мелодраматичний модус, який і спричиняє процес співчуття «сягає архаїчного ритуалу з цапом-відбувайлом, як відомо мета цього ритуалу полягала в очищенні його учасників від скверни, сюжет мелодрами найчастіше варіює універсальну ситуацію знищення гріха, унаслідок чого настає торжество благодаті» (Большев, 2017, с. 70).

Після мелодраматичного катарсису глядач/читач має відчутти певне емоційне полегшення, адже він вклав у це «ритуальне» дійство деципу пожертви у вигляді співчуття «добра» та осуду «гріха». У «Тінях забутих предків» безсумнівним є наявність емоційного регістру, який подібний до

мелодраматичного. Але абсолютно відсутня інша ознака мелодрами – очікування дива. Дійсність у фільмі представлена не як утопічна казка, а у всій складності й неоднозначності людського буття.

Фільми, по які говоритиметься далі, так само як і зазначена стрічка, у фабулі чи в сюжеті містять любовну історію: «Вечір на Івана Купала», «Білий птах із чорною ознакою», «Вавилон ХХ». Вважається, що жанр характеризується передусім способом розгортання сюжету, який і формує емоційне ставлення глядача до художньої реальності твору. Мелодрама оперує традиційними композиційними «блоками»: початкове благополуччя, рокова подія і наступне поневіряння невинної жертви, які вирішуються прямо чи опосередковано – фінальною перемогою добра над злом.

Хоча жодна з аналізованих стрічок не може бути віднесена до мелодрами, усі етапи мелодраматичної оповіді наявні в сюжетах цих фільмів. Зокрема, сюжет фільму Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала» за мотивами оповідання М. Гоголя побудований за канонами мелодрами: закоханий хлопець, Петро, скоює злочин заради одруження з дівчиною, потім божеволіє від усвідомлення, що скоїв гріх; є сподівання героїні, Підорки, на те, що станеться диво – її коханий, який згорів у хаті, оживе від щиросердної молитви жінки у церкві. Але кінонарратив тут опирається літературній основі, «сюжет перестає бути визначальним у сприйнятті фільму», режисер прагне передати «потік свідомості через колір і форму, майже без слів...» (Авраменко, 2010, с. 44). Часто доволі серйозні смисли у цій стрічці представлені абсурдно, як, приміром, купка попелу, що залишилася від Петра після пожежі. Жінки-плакальниці, замість своїх прямих функцій на похованні, пропонують Підорці оживити чоловіка (як вже було згадано) на прощі, у Лаврі. Постаті жінок, як і самої Підорки, у цій сцені мають таких кут нахилу до площини, на якій стоять, що ця подія здається нереальною, протиприродною, як і сам акт імовірного «воскресіння». У іншій, більш реалістичній інтерпретації, сцена була б сприйнята, як жанрова – мелодраматична, з наївністю чи марновірством спрямована на «диво». Натомість ми спостерігаємо доволі гротескні образи у нереальних обставинах. Смерть Петра є горем лише для його дружини, для глядача – це відплата за скоєний гріх – убивство невинної дитини заради збагачення. До слова, каяття Петра також представлене кумедно: чоловік намагається дістатися храму, який розташований на горі та постійно зривається додолу. Храмів, як виявилось, багато, але жоден недосяжний. Коли Петро бачить панотця, спочат-

ку одного, потім їх стає дедалі більше й більше, – і їхні постаті нереально маленькі. У цій абсурдності міцно переплелось комічне з трагічним.

Коли Петро ще не занастив себе гріхом, то його життя було сповнене чуттєвості та краси. Буколічні пейзажі з квітучими деревами та буслами на дахах чепурних мазанок немов віщують довге та щасливе життя закоханим. Натомість герой отримує розпач до божевілля, а героїня – сокиру замість немовляти. Мелодраматизм тут явлений підспудно, на рівні етичних імперативів. Судячи зі сцени в лісі, з поцілунками та обіймами закоханих Підорки та Петра, до того моменту як герой поспілкувався з Басаврюком, – хлопець і дівчина є лише глядачами у театрі абсурду, який розгортається навколо них. А після Купальської ночі вони вже стануть вертепними ляльками в руках невблаганної долі.

Без умовностей та гротеску представлене життя сільської української родини Дзвонарів у іншому фільмі Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971). Проте метафори у кіновикладі цієї епічної історії не менш промовисті. Донька місцевого священника, красуня Дана, подобається старшим братам Дзвонарям. Один, Петро, симпатизує «совітам», інший, недовірливий та відлюдькуватий Орест, не може миритись із будь-якою владою над собою. Дана чекає рішучих кроків від когось із братів, та, не дочекавшись, погоджується на шлюб із радянським солдатом, вочевидь із помсти братам. Мелодраматичний любовний трикутник, який розгортається за усіма канонами жанру тут знову ж таки є похідним від символічної подоби красивої жінки на саму Україну. Правда, яскравішим та переконливішим саме у цьому сенсі є інший персонаж – принадна сільська повія Вівдя (Дж. Фірсова). Вона старша та вправніша за Дану, її досвід спілкування з чоловіками сягає ще часів румунського панування у цій частині Буковини. Жінка безсоромно віддається чоловікам у військовій формі (маркер влади) і від таких гине (наказ на її вбивство віддає німецький офіцер).

Побратись із Вівдею погодився лише односельць Георгій Дзвонар, але шлюб з українцем тривав лише до ранку. Жінка трагічно гине на порозі каплички, з нею немовби вмирає і розкішна краса її вбрання, барви її оселі, без неї світ цього села вже не міниться радістю буття, його тілесною принадністю.

Дана ж є образом нової/оновленої України – але з не менш драматичною долею (повінчана з радянським солдатом, першу шлюбну ніч дівчина провела з «бандерівцем»). Вона ніяк не визначить-

ся із уподобаннями, але, здається, що лише Ореста (Б. Ступка) вона любила щиро. Проте визнати його за чоловіка так і не наважилася. У цьому – внутрішній конфлікт Дани (Л. Кадочникова) Суперечності роздирають і самого Ореста, ватажка українських повстанців: він мусить бути вигнанцем на рідній землі, змушений бути суперником та супротивником рідного брата (І. Миколайчук). Любовні взаємини цієї стрічки є приводом для політичних трактувань, які докорінно змінювались із плином часу.

У світовому кінематографі є чимало фільмів, темою яких стала любов на тлі воєнних подій, образи та конфлікти яких так само можна інтерпретувати виходячи з політичних альянсів – це і доволі «жанрова» «Касабланка» (М. Кьортіс, 1942 р.) чи, приміром, більш складна для сприйняття стрічка – «Нічний портьє» (Л. Кавані, 1974 р.). Можна докладніше зупинитись на стрічці «Останнє метро» Ф. Трюффо (1980 р.). Під час нацистської окупації Парижа театральна прима на ім'я Маріон (це жіночий образ – символ-уособлення країни ще з часів Французької революції) розривається між двома чоловіками – молодим актором, членом руху Опору та власним чоловіком, режисером єврейського походження, який переховується в підвалі театру. Також жінка не гидує залицяннями з боку представників окупаційної влади – але усе заради того, щоб не закрили театр. Критики закидали режисерові занадто промовисту метафоричність стрічки, глядача було позбавлено права на те, щоб побачити власне спонтанний перебіг подій.

У фільмі Ю. Ілленка і близько немає такої однозначності у трактуванні образів та конфліктів. Як могли, творці ховали усе «крамольне» за «кон'юнктурними вимогами часу» (Мусієнко, 2009, с. 360), адже «принцип класового підходу до мистецтва було витримано» (Мусієнко, 2009, с. 361). Беззаперечним є хіба факт культу краси, естетизації візуального українського обшару. За красивими обличчями героїв, за барвистими буквинськими квітками на килимах та сорочках, за мальовничими краєвидами режисер та оператор глибоко сховали ідею-мрію твору – рано чи пізно українські половинки «інь» та «янь» з'єднаються, усі її непримиримі суперечності нарешті зникнуть.

Колись, але не тоді, коли Дана та Орест танцювали свій останній танець, тоді вочевидь було ще зарано. До речі, цим чуттєвим дійством захоплювались як дослідники кіно, так і режисери. Зокрема М. Донскої «весільний» танок побачив у двох часових вимірах, порівнюючи драматичне наповнення першого танцю (який відбувся весною і сповнений обопільної пристрасності та сподівань

на щастя), з танцем осіннім, «в гіршому акомпанементі безнадійності» (Донскої, 2014, с. 122). Також режисер зауважив, що обидва танці – це не дивертисмент, а важливі події у фільмі.

Без єдиного слова, лише поглядами та дотиками у цих сценах актори передають спектр емоцій живих людей – не образів, не функцій. Людей, які стали жертвами обставин. Зовнішня достовірність подій та образів тут експонує мотиви, які притаманні фольклору чи легенді, а зрештою й самій мелодрамі. І Дана і Орест – грішні, кожен по-своєму, перед лицем сільської громади (вона тут постає в образі хору з давньогрецької трагедії). Але виправданням (вже перед глядачем) для них є шлях до індивідуального, приватного щастя – що зрештою й є ідеологією мелодрами.

Також мелодраматичними за емоційним наповненням є епізоди з Катериною, матір'ю братів Дзвонарів. Надто вражає сцена, у якій Георгій, молодший син, хоче убити лелеку, який звив гніздо на даху Дзвонаревої хати. Мати (Н. Наум) не сварить хлопця, вона міцно обіймає сина-підлітка і немов заколисує, як малу дитину, оповідаючи легенду про цього птаха.

Скоріш несвідомо персонаж Дзвонарихи сприймається, як вкорінена в українську культурну ментальність (яка беззаперечно має відбиток християнства) аналогія з образом Богородиці. Мати у цій стрічці – це третій головний жіночий образ, який є уособленням споконвічної любові – безумовної любові до кожного з синів, символ жертвовної відданості та терпіння. Постулати християнської етики, як сталі істини, які визначають моральні норми, формують уявлення про справедливість, добро і зло. Саме через це мелодрама й зберігає загальнолюдську значущість.

Мелодраматична мораль походить із теологічного, християнського контексту, з тієї його площини, що відповідає за безпосереднє, почуттєве сприйняття сакрального. Біблійні образи, аби справити особливе враження, можуть бути використані мелодрамою як прямо, так і завуальовано. Більш відкрито апелює до свідомості глядача образом жінки з новонародженим немовлям на руках І. Миколайчук у фільмі «Вавилон ХХ». У фільмі сільські комунари представлені як перші християни-неофіти, проте саме образ Мальви є промовистою, але контраверсійною інтерпретацією канонічних сюжетів Святого Письма. Двоїстість цього жіночого персонажа цікава аналогіями як з Марією, матір'ю Христа, так і з Магдалиною, його ученицею. Логіка такої побудови образу мотивована розвитком сюжету – сільська гуляща, Мальва (Л. Поліщук), лише по-справжньому покохавши молодого

поета Володю (А. Хостікоєв), зрікшись минулого, немов набуває нової іпостасі. Її колишні гріхи скасовуються прийняттям ідеології «рівності та братерства», а особливо вагітністю від комунара.

На рівні безпосередньої аналогії ці образи та сюжети не справляють б такого враження, якби, по-перше, були позбавлені індивідуальних рис, по-друге, у цій стрічці питома вага так званого емоційного забарвлення покладена на епізодичні дивертисменти, такі собі ліричні відступи. Вони безпосередньо не впливають на перебіг подій, не дають якоїсь особливої інформації про мотивування вчинків персонажів.

Найбільш емоційно вражаючі сцени дослідники поетичного кінематографа називають ліричними, надто коли мовиться про любовні стосунки. Ліризм, як ознака відтворення інтимної атмосфери з витонченим емоційним станом, може бути рисою, притаманною багатьом жанрам та стилям. Епізоди, на яких наголошується, розкривають стосунки між певними персонажами, але не через конкретні слова чи вчинки, а завдяки кінематографічним прийомам, що розкривають сутність того чи того героя оповіді. Так зустріч Фабіана (І. Миколайчук) з Мальвою (Л. Поліщук) немов відірвана від часу й простору. Майже суцільно вона відбувається під акомпанемент чутливої молдавської пісні. Ставлення красуні до схимника-філософа носить доволі амбівалентний характер: чи то вона намагається його звабити, чи зрозуміти через цього дивака сутність людського буття. Ймовірно також, що усе побачене відбувається в уяві Фабіана, який розривається між земним та горнім. А його жертвний фінальний вчинок – він отримує кулю, яка призначалась Мальві, засвідчує, що любов філософа до цієї жінки була такою сильною, що позбавила страху за власне життя.

Не можна оминати увагою і сцени Мальви й молодого поета Володі. Закохані спускаються в яр, де пасеться стадо корів. Тварини видають властиві їхньому спілкуванню звуки, які спершу зливаються в какофонію, потім набувають ритму. Згодом вони перетікають в низькі реєстри чоловічого ансамблю, який тихо й повільно співає пісню «Йшли корови із діброви, а овечки з поля...». Закохані молоді люди віддаються кохання – чуттєвий, природний світ людських стосунків стає єдиним цілим із навколишнім буттям.

Доволі довга любовна сцена набуває свого значення зі зміною темпоритму: постріл «куркулів» у бік поета – і Мальва стрімголов мчить до коханого (з яким щойно попрощалась), ледве почувши постріл. Потім жінка, немов навіжена, розмовляє із мертвим коханим, зізнаючись, що вагітна. Тож ме-

лодраматичний мотив утраченого кохання у цьому фільмі забарвлений ліризмом і метафоричністю.

До мелодраматичних елементів можна віднести й постать невідомої плакальниці, яка з'являється далеко в полі, біля самотнього дерева, якраз напередодні лиха. Біла постать – чи то мара, чи сільська божевільна – нарочито заламує руки. Її голосіння подібне чи то на голос птаха, який віщує недобре, чи то на заспів журливої пісні. Такі прийоми кінематографічної виразності не є прямою ілюстрацією до якоїсь конкретної сцени, вони не прив'язані до певної події, глядачеві надається свобода вільного трактування, можливість віднести цей образ до того чи іншого символу.

Мелодраматичні елементи, які застосовувались режисерами поетичного напрямку, були до певної міри структуротворчими, адже впливали на сюжет у цілому чи підсилювали його окремі аспекти. Давати цим ознакам жанру мелодрами інші визначення на кшталт «ліричний» чи «романтичний» вважаємо недостатньо змістовним. Розподіл на «низькі» й «високі» жанри давно вже є некоректним, як і розмови про те, що великі митці-кінематографісти творять поза жанром, тобто нехтуючи таким. Мелодрама має свій чіткий «робочий», суто утилітарний інструментарій, і режисер використовує його залежно від творчих завдань.

Естетичний взаємобмін між стилем поетичного кінематографа (індивідуальним у тому числі) та мелодрамою розширює також і діапазон виразних засобів цього жанру. Мелодрама в мистецтві давно вже межує з такими гранями естетичної свідомості, як прекрасне, піднесене, трагічне, ліричне, і за необхідності переходить в них. Але залишає при цьому свої типологічні властивості – характерний загальний пафос із виокремленням основних домінант: співчуття, жалості та морального протесту проти несправедливості.

У згаданих стрічках, на нашу думку, мелодраматичний модус був переосмислений і застосований тою мірою, яка не давала змоги підкорити концепцію фільму, його світоглядні принципи ідеології «чистої» мелодрами. Принаймні митці переступили через дидактичне, моральне начало цього жанру, яке не допускає подвійних трактувань образів персонажів чи їхніх вчинків. Натомість було звернення до емоційного осердя цього жанру, на образи чи мотиви, які безпосередньо впливають на почуттєву сферу глядача.

Висновки. У статті розглянуто мелодраматичні елементи, які застосовувались режисерами поетичного напрямку для створення особливої емоційності деяких сцен, встановлено структуротворчу

функцію мелодраматичного модусу та його вплив на сюжет у цілому чи на емоційне підсилення його окремих аспектів. Виявлено естетичну взаємодію між фільмами поетичного кінематографа, зазначено, що текстова діалогічність зазначених стрічок спирається на спільні жанрові та культурні коди.

Джерела та література

- Авраменко, А. (2010). Режисери проти літературоцентризму. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання*: 36. статей. Київ : Задруга. С. 41-51.
- Аннінський, Л. (2014). Три ланки. *Екранний світ Сергія Параджанова* : 36. статей / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера. С. 54-63.
- Большев, А. (2017). Мелодраматическая обида и трагическая вина. *Мир русского слова*. N. 4. С. 70.
- Брюховецька, Л. (2014). «Тіні забутих предків» як художній маніфест. *Екранний світ Сергія Параджанова* : 36. статей / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера. С. 25-35.
- Дзюба, І. (2014). День пошуку. *Екранний світ Сергія Параджанова* : 36. статей / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера. С. 15-24.
- Донской, М. (2001). Поезія боротьби. *Поетичне кіно: заборонена школа* [Електронна копія] / зб. ст. та матеріалів / авт. ідеї та упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Каф. культурології та археології НаУКМА. АртЕк. Ред. журн. «Кіно-Театр». С. 121-126.
- Кармилова, Е. (2008). Мифопоэтическая основа жанров современной массовой культуры (женский любовный роман/мелодрама) и рекламный дискурс. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 9, вып. 1. С. 120-129.
- Крутоус, В. (1981). О «мелодраматическом». *Вопросы филологии*. Москва : Наука. № 5. С. 125-136.
- Мусієнко, О. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Вінниця : Глобус-Прес. 432 с.
- Скурагівський, В. (2014). Тіні забутих фільмів. *Екранний світ Сергія Параджанова* : 36. статей / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера. С. 36-47.

Tetiana Zhuravliova

Melodramatic mode in Ukrainian poetic cinematography

Abstract. The article exposes the influence of the melodrama genre on the structure of films of the Ukrainian poetic cinematography. The genre aspects in films of this field has not yet been thoroughly studied. The methodology of the research based on modus of the artistic text allows to reveal the semantic and plot elements existing within the work or system of works, which are built into the so-called modus constructions. On the basis of common aesthetic factors we can investigate the typology of the cinematic pieces of art from the point of the principles of the plot-image system.

Based on the intertextual principle of analysis of the screen work in the films revealed the affinity of semantics and plot elements. Emphasis is also placed on the existence of artistic dialogue between these films

Key words: poetic cinematography, melodrama, modus, intertextuality. The aesthetic interchange between poetic cinema and melodrama, which also expands the variety of means of expression of this genre.

References

- Avramenko, A. (2010). Rezhysery proty literaturocentryzmu [Directors against literary centrism]. *Ukrayinske kino vid 1960-x do sьогодni. Problema vyzhyvannya: Zb. statej*. Kyiv : Zadruga. S. 41-51. [in Ukrainian]
- Anenskyj, L. (2014). Try lanky [Three links]. *Ekrannyj svit Sergiya Paradzhanova : Zb. statej / upor. Yu. Morozov*. Kyiv : Dux i Litera. S. 54-63. [in Ukrainian]
- Bol'shev, A. (2017). *Melodramaticheskaja obida i tragicheskaja vina* [Melodramatic resentment and tragic guilt]. *Mir russkogo slova*. N. 4. S. 70. [in Russian].
- Bryuxoveczka, L. (2014). «Tini zabutyx predkiv» yak xudozhnij manifest [«Shadows of Forgotten Ancestors» as an artistic manifesto.]. *Ekrannyj svit Sergiya Paradzhanova : Zb. statej / upor. Yu. Morozov*. Kyiv : Dux i Litera. S. 25-35. [in Ukrainian]
- Dzyuba, I. (2014). Den` poshuku [Search day]. *Ekrannyj svit Sergiya Paradzhanova : Zb. statej / upor. Yu. Morozov*. Kyiv : Dux i Litera. S. 15-24. [in Ukrainian]
- Donskoj, M. (2001). Poeziya borot`by` [Poetry of struggle.]. *Poety`chne kino: zaboronena shkola* [Elektronna kopiya] / zb. st. ta materialiv / avt. ideyi ta uporyad. L. Bryuxovecz`ka. Kyiv : Nacz. un-t «Kyevo-Mogylyan. akad.», Kaf. kulturologiyi ta arxeologiyi NaUKMA. ArtEk. Red. zhurn. «Kino-Teatr». S. 121-126. [in Ukrainian]
- Karmilova, E. (2008). Mifopojeticheskaja osnova zhanov sovremennoj massovoj kul'tury (zhenskij ljubovnyj roman/melodrama) i reklamnyj diskurs [The mythopoetic basis of the modern mass culture genres (female love story / melodrama) and advertising discourse]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 9, vyp. 1. S. 120-129. [in Russian].
- Krutous V. (1981). O «melodramaticheskome» [About «melodramatic»]. *Voprosy filosofii*. Moskva : Nauka. № 5. S. 125-136. [in Russian].
- Musiyenko, O. (2009). *Ukrayins`ke kino: teksty` i kontekst* [Ukrainian cinema: texts and context.]. Vinny`cya : Globus-Pres. 432 s. [in Ukrainian]
- Skurativskiy V., V. (2014). Tini zabuty`x fil`miv [Shadows of forgotten movies]. *Ekrannyj svit Sergiya Paradzhanova : Zb. statej / upor. Yu. Morozov*. Ky`yiv : Dux i Litera. S. 36-47. [in Ukrainian]

Голіченко Юрій Миколайович,
старший викладач, художній керівник курсу,
аспірант кафедри кінознавства. Київський національний університет
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ

Yurii Holichenko,
Senior teacher, artistic director of the course,
Postgraduate student of the Department of
Cinematography. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ПРАВДА В КІНО: РЕАЛІСТИЧНІСТЬ ОБРАЗУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО КІНОГЕРОЯ

Анотація: Стаття присвячена одному з найважливіших аспектів сучасного кіно – реалістичності образів героїв. Якими мають бути історичні постаті, зображені українськими митцями на екрані? Чи належить їм відповідати історичній правді? За статистикою українська аудиторія втратила цікавість до вітчизняних історичних фільмів. На жаль, це було пов'язано з певною невідповідністю історичним подіям, які насправді мали місце, відсутністю відчуття часу, що його автори ілюструють у фільмі. Образи більш вигадані, ніж правдиві. Художня правда – це інструмент, що допомагає відтворити історичний світ у кіно або створити вигаданий світ для відчуття справжності. У кожної людини є багаж життєвого досвіду, який дає змогу оцінити те, що показують їй, те, наскільки правдиво відображено атмосферу, деталі, стосунки на екрані. Глядач дуже гостро відчуває брехню і після цього швидко втрачає цікавість до фільму. Запропоновані в цій статті методи зменшують час на пошук середовища певного часу, в якому міг би органічно існувати герой, і відкривають додаткові можливості.

Ключові слова: Історичне кіно, теорія драми, кінодраматургія, кіногерой, мистецтвознавство.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Останнім часом в українському кінопросторі дедалі частіше з'являються фільми вітчизняних режисерів, які розповідають про історичні постаті: художників, політиків, науковців. Людей, які вплинули на історію та розвиток України. У багатьох фільмах такі персонажі зображуються ідеалізовано. Автори мимоволі стають заручниками дещо ідеалізованого, канонічного образу історичних персонажів, що позбавляє можливості розповісти правду про них, як реальних людей. Зважаючи на це, українська глядацька аудиторія, за статистичними дослідженнями, втратила цікавість до вітчизняних історичних фільмів.

На жаль, це було пов'язано з певною невідповідністю історичним подіям, які насправді мали місце, відсутністю відчуття часу, що його автори ілюструють у фільмах. Образи більш вигадані, ніж

правдиві. Такі рішення схожі на страх авторів доторкнутися до *істини*, показати характер таким, який він був насправді. Чи варто глядачеві так прискіпливо сприймати *правду, історичну правду, істину, умовність, достовірність?*

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові аспекти статті базуються на аналізі деяких вітчизняних та іноземних фільмів останніх років; аналізі багаторічного світового досвіду кінематографістів (у контексті статті).

Мета статті полягає у дослідженні розвитку протагоніста в сучасному українському кіно, вивченні структури побудови характеру історичного персонажа в сучасному світовому кіно, враховуючи тенденції світового кінематографа. Для більш чіткого розуміння проблеми, яка виникла у глядача при перегляді українського історичного кіно.

Виклад основного матеріалу. Ми спостерігаємо нині наявну дійсність, що у різні часи

відповідно їй різнилася – досить згадати минуле століття. Якщо звернутися до літературознавчого словника-довідника – це філософська категорія, яка означає все суще, незалежне від людини, тому частіше вживається у словосполученні «об’єктивна дійсність». Але все, що оточує пересічну людину – це результат надбання багатьох попередніх поколінь. Дуже важко знайти предмет, у створенні якого не брала участь людина. («Академія» 2007).

Дійсність складалася із законів того часу, предметів, технологій, які наповнювали буденне життя та багато іншого. Якщо деякі речі під впливом часу змінюються, то інші існують століттями. Десять заповідей і є, в якомусь сенсі, – одними з тих непорушних правил, які пережили багато епох і за якими намагається жити розсудливе суспільство. За порушення одних загрожує тюремний термін, за порушення інших – моральний тягар: совість, сором, зневага. Так чи інакше дійсність була, є і, мабуть, існуватиме ще довго.

За визначенням Інгардена – це *позахудожня дійсність*, яка існує, незважаючи на ступінь пізнання цієї дійсності. (Інгарден, 1962).

Чи можна назвати відтворення позахудожньої дійсності на екрані головним принципом, якого слід дотримуватись авторам і режисерам під час створення фільмів? Правда в кіно – це дуже складне питання для мистецтва. Маємо чимало жанрів: сюрреалізм, експресіонізм, абстракціонізм та багато інших, де поняття правди сприймається зовсім по-іншому.

Умовність теж має велике значення в кіно. Охарактеризувати умовність у мистецтві можна як реалізацію в художній творчості здатності знакових систем виражати один і той самий зміст різними структурними засобами (Лотман, 1998).

Наприклад С. Ейзенштейн свідомо відійшов від позахудожньої дійсності, побачивши в епізоді розстрілу матросів образ гігантської розгорнутої пов’язки, накинutoї на очі засуджених, образ гігантської сітки, накинutoї на групу живих людей. (Художественная реальность, 1985).

У мистецтві поняття правдивості спирається більше на відповідність певних рис, які стосуються певного часу. Але подібне трактування потребує розмежування, оскільки охоплює багато жанрів. (Інгарден, 1962).

Тобто сценаристові можна досконало і не знати час чи персонажів, а застосувати жанрові особливості у роботі з історичним матеріалом, закласти пласт позахудожньої дійсності – як основи майбутнього сценарію. Мистецтво не має кордонів, але головне – правильно цим скористатись. Жанр

впливає на відображення правди, канони диктують умови. Пропонуємо проаналізувати це складне поняття в мистецтві на декількох прикладах.

Спробуємо визначити один з головних конфліктів у фільмі «Тарас Шевченко. Повернення» (реж. О. Денисенко, 2019), щоб зрозуміти, чому українські кінотеатри спочатку відмовилися показувати фільм на екранах. Головним конфліктом міг стати трикутник: офіцер, дружина офіцера і Шевченко. Насправді цього конфлікту у фільмі немає. Дружина офіцера любить Шевченка і самого офіцера, подібний розвиток подій викликає розгубленість. Глядач не розуміє, що відбувається. Образ дружини офіцера руйнується. Образ офіцера також неоднозначний. Герой розуміє почуття дружини до Тараса Шевченка. Він готовий знехтувати гідністю, бути поруч з дружиною, яка любить Шевченка. Наскільки уявлення авторів відповідає моральній та історичній дійсності?

Події розвиваються під час заслання Кобзаря в Новопетрівську фортецю на півострові Мангистау. Чому він потрапив туди, хто йому друг і хто його ворог, і чому майже кожна героїня історії закохана в нього – дізнатися можна лише з історичних фактів життя Т. Шевченка, які до фільму не потрапили. (Маранчак, 2020).

Шевченко в цьому фільмі вийшов не надто схожим на живу людину, це радше симулякр Шевченка і всіх сучасних про нього уявлень. Насправді уявлень, тому що образ Кобзаря максимально ідеалізовано: патріот України, поет, художник, гуманіст, поліглот, практично святий – але живої людини, за яку хотілося б пережити, у фільмі немає (Пищиків, 2020).

У сучасному інформаційному просторі доволі часто з’являються новини, де розповідають, що сталося чергове вбивство через ревності. Ображені чоловіки суворо карають своїх кривдників. З огляду на епоху, в якій відбуваються події, офіцер, наділений владою, ображений зрадою дружини, є дуже небезпечним персонажем, але не в фільмі, де панує взаємна любов.

За жанром цей фільм – історична драма, а цей жанр потребує відображення достовірності, правди, хоча б якоїсь її частини, оскільки висвітлює реальні сторінки, за словами авторів, з життя Кобзаря. Але у стрічці глядачеві демонструють зовсім іншу правду та історичну реальність, яку він не сприймає.

Є багато думок стосовно історичної правди, історичної реальності та достовірності. Наприклад, це те, що відповідає дійсності, реаліям життя – це істина. (Мельничук, 1996).

За Александровою Л. через те, що термін «історична правда» приховує очевидну суб'єктивність і відносну достовірність, його потрібно змінити на «життєву правду», який відповідно диференціює поняття на «історичну правду» та «історичну достовірність». (Александрова, 1987).

Шевченко зображений як божество, істота, яка випромінює тільки добро, готова на самопожертвування заради батьківщини. Художній образ відсутній, тому що немає суперечностей у персонажі, незрозуміло, чого прагне герой, як все відбувалося насправді. Глядач цього теж не відчув у фільмі.

Фільм «Зрадник» (реж. М. Гаммонд, 2017), за жанром – історична драма, військова драма. У фільмі є сцена, яка розкриває загальний потенціал стрічки. Сцена, в якій герой демонструє свій фільм перед офіцером КДБ. Дія фільму відбувається на початку 70-х років минулого століття, коли КДБ був доволі впливовою структурою в світі. Офіцери КДБ вважалися елітою чекістського руху. У правоохоронних органах працювали віддані, готові до самопожертви люди. А на екрані нам показують зовсім іншого офіцера – слабого, нехитрого. Так уявляють собі КДБ автори того часу. Але герой не кращий: наївний, робить безглузді вчинки. Важко пояснити, чому він вирішив зняти фільм, в якому, під час наступу, червоноармійці рубали мирних жителів шаблями, грабували та гвалтували. На що розраховував режисер-герой, коли знімав такий фільм? І хто в той час дав гроші на таке кіно? Адже диктатура СРСР спостерігалася в усьому. Суворая цензура в мистецтві, про яку, напевно, герой фільму нічого не знав.

Деякі критики доволі жорстко висловлювались про історичну правду та її інтерпретацію у фільмі. Нарікання на мову, театралізованість, а головне – значна кількість історичної невідповідності, що і викликає недовіру глядача (Кокотюха, 2018).

Герой живе у світі, відокремленому від СРСР 60–70-х років. Тоді, коли СРСР був небезпекою для всього світу. Автори створили фільм «під» 70-ті роки. Хоча історія розповідає про часи, коли Параджанов уже працював на кіностудії в Києві. На той час відбулася прем'єра стрічки «Тіні забутих предків», що спричинило нові арешти.

У 1965–1968 рр. супротив владі лише наростає. Параджанов разом із відомими діячами української науки і культури, протестуючи проти масових політичних арештів в Україні, звернувся до вищих партійних і державних органів з вимогою пояснити причини переслідування української інтелігенції і виступав за відкриті судові процеси для забезпечення справедливості розгляду справ.

Через що сам і постраждав: на Параджанова сфабрикували справу і в 1973 запроторили до в'язниці (Зят'єв, 2021).

У кінотеатрах згадані вище фільми майже не переглядалися, квитки продавалися в дуже малій кількості. Може, тому, що глядач хотів побачити заявлену історичну драму, замість якої на екрані отримав авторський погляд творців на історичну постать і радянську епоху. Можна констатувати, що невідповідність жанру спричинила відмову глядача від перегляду, а не тільки позахудожня історична дійсність. Відображення правдивості стосунків між людьми також вплинули на зацікавлення.

Тенденція «ідеалізування історичних постатей» не виникла у незалежній Україні, а йде з радянських часів, ще від епохи німого кіно: «Жовтень» – реж. С. Ейзенштейн, 1927; «Ленін у жовтні» – реж. М. Ромм, 1937; «Щорс» – реж. О. Довженко, 1939; «Богдан Хмельницький» 1941-го та «Тарас Шевченко» 1951 р. – реж. І. Савченко.

Ідеалізацією «хворів» і західний кінематограф: «Британська розвідка» реж. Террі О. Морс, 1940; «Дорога на Санта-Фе» реж. Майкл Кертіс, 1940; «Буря, що несе смерть» реж. Френк Борджес, 1940 рік та інші. З часом ця тенденція згасла, і світовий кінематограф має ігрові фільми про М. Течер, Черчилля, Меркюрі та інші.

Розглянемо фільм українського режисера Сергія Лозниці «Донбас» (2018). Ця історія сконструйована з 13-ти епізодів, які розповідають про долі різних персонажів у вирі російської агресії, відтворюючи послідовно події, що сталися на Південному Сході України. За основу сценарію режисер узяв документальні матеріали з аматорських відеоресурсів YouTube, зафільмованих на території, контрольованій самопроголошеними ДНР і ЛНР у 2014–15 роках, під час бойових дій.

Фільм демонструє неможливі історії про вигаданих людей з кумедними іменами – так нам здається на перший погляд, але якщо придивитися – бентежишся від відчуття реальності. Усі обличчя в кадрі знайомі, справляється враження, що ці люди жили завжди поруч (Сорокін, 2018).

Ідея режисера використовувати хронікальні матеріали була успішною, поміж багатьох кадрів хроніки він побачив правду без перебільшення. У складних обставинах люди намагалися вижити, утекти. Ці кадри барвисто відображають правду життя, у них немає ні краплі брехні, ні постановочних ефектів, – лише біль, жах і відчуття, що ми втратили щось важливе для себе та рідних людей.

Епізод весілля сепаратистів, свідчить про роботу з ідентифікацією часу у фільмі. Головним

персонажем є героїня Наталії Бузько – працівниця РАГСу, яка залишилася на окупованій території. У РАГСі грають галасливе весілля. Деякі ролі виконують визнані українські коміки – Тамара Яценко, Наталія Бузько і Георгій Делієв, що натякає: «Донбас» – це сатира, вона має бути смішною. Але українська публіка, яка була на показі в залі Дебюссі, майже не сміялася (Бадьйор, 2018).

Наталія Бузько грає роль жінки, яка намагалася провести шлюбну церемонію двох сепаратистів, але в неї не виходить. Її весь час перебивають, вона намагається якось керувати людьми, та марно. Люди не звертають на це уваги, вони роблять те, що хочуть. Режисер завдяки простому сюжету розповідає про хаос, який у той час панував на Сході. Ті, хто були ніким, раптом стали усім. Весілля відображає настрій людей на окупованій території в цілому. Зненацька всі відчули, що не існує жодних правил. Вони самі – правила. Глядач розуміє прагнення героїні, її просте бажання виконати свою роботу за правилами, як це було раніше. На цій території правила діяли лише в Україні, тобто ми бачимо героїню, яка не піддається цьому фарсу навколо неї, вона розуміє, що це погано. Має бути якийсь порядок. Навіть на весільній церемонії. Порядок, який зник з повсякденного життя на окупованій території. Ми ідентифікуємо людину, це дає змогу зрозуміти, хто вона, у ширшому сенсі. І мета полягає в тому, щоб просто провести звичайну весільну церемонію. У фільмі багато подібних сцен, режисер уміло оперує атмосферою та достовірністю історичного часу.

Історична правда – це, насамперед, відображення провідних закономірностей і тенденцій суспільного розвитку, розкриття вирішальної ролі народних мас в історичному процесі (Сиротюк, 1971).

Інший фільм режисера С. Лозниці документальний, про велику трагедію Другої світової війни – «Бабин Яр» (2021), сколихнув світове кіносуспільство. Багато фільмів виходило у світовий прокат, що зображали події київської трагедії. Але жоден, як документальний, так і ігровий, не вражав своєю реалістичністю. Велика удача режисера – використаний хронікальний матеріал. Кадри, які раніше не використовувалися в медіапросторі, змонтовані, тоновані, уповільнені та озвучені таким чином, ніби глядач спостерігає за подіями, які відбулися не так давно.

Незважаючи на те, що фільм документальний, відчувається бажання режисера наблизити викладення матеріалу до ігрової інтерпретації, а не просто демонстрації хронікального матеріалу. Цей під-

хід вдало працює на сприйняття глядачем фільму та відчуття правди й достовірності. Прагнення режисера через подібне викладення матеріалу швидше і якісніше передати історичну дійсність, викликає повагу (Глонь, 2021).

А ось як досягнуто відчуття історичної правди у фільмі «Брати Сістери» (реж. Жак Одіар, 2018). Дикий Захід. Історія двох братів Чарлі і Елі – мисливців за головами, які працювали на Командора. Суворе життя Америки кінця XVIII століття лякає жорстокістю, брати – її яскраві представники. Чутки про Чарлі та Елі линуть далеко попереду них. Стрічка доволі динамічна, в дусі вестернів, але автори потурбувались про деталі, які розкривають епоху з іншого боку.

Наприклад, сцена в магазині торговця. Елі вперше побачив зубні щітки, він не знав, що з цим приладдям робити. Власник магазину пояснив, але Елі все одно не зрозумів. Попри це, придбав щітку і сховав, доки не побачив, як містер Джон Морріс зранку чистить зуби. Спробував сам і був здивований ефектом. Проста деталь, але вона розкриває в епосі Дикого Заходу багато чого. Автори знайшли хорошу історичну деталь, що стосується зовнішнього вигляду. Елі, заволодівши нею, почав змінюватися.

Костюм також допомагає сценаристові відтворити час, в якому відбувається дія. Наголосити атмосферу різних епох. Багато режисерів ставляться до цього дуже відповідально, особливо режисери радянського періоду. С. Параджанову не подобалося брехати глядачеві в дрібницях. Для нього було важливо, щоб костюм, предмети, інтер'єри, з якими він працював, були справжніми, відповідали часу. Тільки так можна переконливо розповісти історію глядачеві. Це не завжди було можливо в кар'єрі Сергія Параджанова, але загартований в дитинстві талант великого митця, знайшов вихід у цій ситуації.

У дитинстві батько маленького Сергія працював антикваром і вчив сина оцінювати стародавні речі, коштовні прикраси лише за зовнішнім виглядом та походженням. Надалі митець використовував це вміння, особливо це помітно у пізніх роботах автора. Костюми, створені для фільмів Параджанова, не залишили байдужими кутюр'є всього світу. Параджанов вважався «своїм» у світі моди (Самусенко, 2021).

Якщо у фільмі про XVIII століття глядач може не побачити невідповідність часу, пов'язаного з костюмами, інтер'єром, мовою, то у стрічці, яка розповідає про події більш пізнього періоду: Другу світову війну, Чорнобильську трагедію або розпад

СРСР, точно відчує неправду. Іноді у сучасному українському фільмі про 80-ті роки минулого століття, деталі костюмів не відповідають часу; інша мова – більш просунута, сучасна; сучасніші інтер'єри.

Також існує визначення – *художня правда* в кіно. За літературознавчим словником-довідником художня правда – основне поняття теорії реалізму, яке характеризує ізоморфність створеного митцями світу з реальною дійсністю (відтворення життя у формах життя). Але не є її копією. Відтворені чи витворені уявою письменника предмети, людські постаті, події є узагальненими, типовими образами, але залишаються правдивими чи правдоподібними. («Академія», 2007).

Мистецтво створює уявну істоту – художню реальність, творчість, нову форму буття (Каган, 1997). Переконаливо змальований світ, який не потребує бути схожим на дійсність, але відображати сутність (Дудіков, 2012). Авторам треба намагатися розкрити історичний образ, зображаючи його роль в історії. Насамперед особливі вчинки, якими запам'ятався; риси, яких, може, ні в кого більше не було (Сиротюк, 1971). Художня правда – синтез історичної достовірності й художнього вимислу, за допомогою якого автор створює художній образ, оцінюючи життєві явища з позицій передового ідеалу сучасності (Александрова, 1987).

Сучасному сценаристові художня правда дуже часто стає в пригоді. Головна проблема полягає в складності ретельно відновити всі подробиці того часу, в якому відбувається дія. Особливо якщо події відбулися сто чи й більше років тому. Знайти загальний опис історичної ситуації реально, але всі емоції та хвилювання, що їх довелося пережити історичному героєві в реальному житті, під час прийняття важливого для себе, для країни чи континенту, рішення, – неможливо. Автори можуть лише здогадуватися, що відчував герой у реальній ситуації.

Для сценариста головне – побудувати кінодраматургію. Доволі часто тих перипетій, що їх зображують кінематографісти, у житті видатних людей не відбувалося. Або герої були не такими емоційними, відлюдькуватими, обирали для себе аскетичний спосіб життя. А для кіно потрібна дія, слід створити образ, показати проблему, взаємодію з іншими персонажами. Найчастіше глядач знає лише загальні відомості про людину, яка дивиться фільм. Наприклад, Володимир Хреститель, що ми знаємо про нього? І ось художня правда цілком може сприйматися глядачем як єдино істинна. Цей прийом у негативному сенсі успішно використовують деякі провладні кінематографісти північ-

ного сусіда, для того, щоб змінити уявлення про справжні історичні події, замінити на зручніші для влади. Їм це вдається, частина російського глядача, на жаль, підтримує подібні фільми, вважаючи їх правдивими. Як, наприклад, фільм «Вікінг» (реж. Андрій Кравчук, 2016).

Режисер намагається за допомогою кінематографічних засобів, розповісти зовсім нову історію Київської Русі, в якій Київ – зовсім не є матір'ю городів руських, його роль маленька, майже непомітна в контексті сценарію (Явір, 2017).

Інший приклад того, як з художньою правдою працюють деякі закордонні режисери. Замість реального історичного героя в історії використовується узагальнений образ людини того часу, соціального стану. Прототип, який вміщує в собі багато якостей, характерних для своєї епохи, для ретельнішого відчуття правди. Найчастіше це використовується авторами для того, щоб отримати певну свободу в побудові композиції, вчинки героя не пов'язуватимуть з конкретною історичною постаттю.

Дія фільму «Одного разу в Голлівуді» (реж. К. Тарантіно, 2019), відбувається наприкінці 60-х років минулого століття. Масштабна картина про важливу епоху в Голлівуді. Завдання дуже складне для режисера: відтворити світ, суспільство тих часів. Завдання, яке в українському кіно, на жаль, зараз важко втілити через певні проблеми пов'язані з фінансуванням, а також з побудовою драматургії. Режисер цього фільму приділяє велику увагу образу героя, щоб глядач, передусім, побачив людину з подібними проблемами. Не має значення, що Рік – телезірка, він людина, як і всі інші, він керується тими ж інстинктами. Природа не придумала нічого нового для Ріка. Він бачить і відчуває навколишній світ таким, який він є насправді. Незважаючи на свій статус, він відчуває себе маленькою істоткою у величезному світі. В експозиції глядач бачить Ріка Далтона, як упевнену в собі людину. Він насолоджується інтерв'ю і насолоджується життям разом зі своїм другом і дублером Кліффом Бутом. Глядач бачить звичний для себе образ – телезірок. Люди ідентифікують життя телезірок з нескінченим святом. Зніматися в кіно просто: стоїте перед камерою і говорите текст. Режисер проілюстрував цей міф, як експозицію і вже в першій поворотній події почав руйнувати цей світ.

Цей фільм спрямований на тих, хто так само, як і Тарантіно, любить той час і все, що в ньому відбувалося. Режисер щиро ділиться тим, що так цінує і не хоче зраджувати свого глядача (Керніцький, 2019).

Усі перипетії відбуваються на тлі атмосферних декорацій, які заглиблюють глядача в епоху середини 1960-х. Режисер навмисно зробив персонаж вигаданим, втіливши в одній особі зріз покоління акторів того часу, епоху в Голлівуді та долю, яка чекала на всіх, хто грав протагоністів, що досягли пенсійного віку. Автор поєднує образ телезірки і звичайної людини. Глядач починає поступово відкривати правду про Ріка, розуміючи справжню істину про зірок того часу, хоч якою б вона була. Автор не соромиться показувати героїв з досить неприємного ракурсу: історичні герої (наприклад, молодий ще тоді режисер Роман Поланський) – звичайні люди. З подібними проблемами, як і у частини людства. Рік – зірка, але в нього проблеми з алкоголем. Через п'яну аварію в Ріка відібрали ліцензію, тепер його водій – Кліфф. Рік не вважає це проблемою і продовжує жити так, як раніше. Алкоголь руйнує кар'єри, сім'ї, і Рік демонструє це у фільмі, показуючи інший бік популярності. Звичайно, щоб не наразитися на шквал критики, автори вимушені створювати прототип, хоча б для того, щоб не образити пам'ять конкретного митця.

У фільмі також наявні й інші реальні історичні постаті, такі, як Брюс Лі, наприклад. Він зображений доволі пихатим та задерикуватим, через що відбувається бійка з дублером Ріка. Чи був насправді такий випадок, довести складно, але режисер використовує цю сцену в історії для того, щоб додати гостроти. Критики зауважили на цьому, але через те, що персонаж не головний, а епізодичний, особливих нарікань не було і невдовзі про це взагалі забули.

Фільм «Одного разу в Голлівуді» наповнений атмосферою шістдесятих років минулого століття в кожній сцені, у кожному епізоді. Зрозуміло, що режисерові дуже подобається час, який він показує у фільмі. Кожна деталь відіграє певну роль, щоб атмосфера епохи відчувалася гостріше: костюми, музика, новини з радіостанцій, діалоги, афіші, кінотеатри, літаки і т. п..

Важливим аспектом художньої правди в кіно є не лише атмосфера часу, пізнанність та деталі – стосунки між персонажами також відіграють велику роль у створенні вигаданого, неіснуючого світу, не схожого на відомий кожній людини, як і в історичній драмі. Незважаючи на візуальне оформлення світу, стосунки між людьми лишаються впізнаваними, нагадуючи реальний світ, це допомагає глядачеві глибше відчути правду. Як у сучасному фільмі з вигаданим всесвітом «Вартові галактики 2» (реж. Джеймс Ганн, 2017). Головний герой розшукує свого батька. Зустріч з ним важ-

лива для протагоніста, вона не дає йому спокою. Ця обставина підказує глядачеві, незважаючи на всю фантастичність героїв: правда щодо стосунків батьків і дітей схожа на стосунки звичайного глядача, і він відчуває справжність того, що демонструють на екрані.

Батьком головного героя виявляється жива планета, але перед сином він з'являється в образі звичайної людини. Фантастичний світ потребує інтерпретації зрозумілій кожному глядачу (Стрельбицька, 2017).

Як глядач сприймає вигаданого персонажа Артура в неіснуючому місті Готтем у фільмі «Джокер» (реж. Тодда Філіпса, 2019)? Готтем – вигадане місто, але воно ще не досягло того фантастичного рівня та сюрреалістичного вигляду, зображеного в попередніх фільмах. Автори показують знайомий нам світ, з впізнаваними людьми, інфраструктуру міста, соціальні служби. Проблеми, пов'язані з фінансуванням різних структур. Усе, з чим ми стикаємося в повсякденному житті. Автори обирають для реалізації сучасне американське місто, воно більш знайоме глядачеві. Відчуття справжності допомагає зрозуміти глибше головного героя. Порівняти себе з ним і вирішити, наскільки чесно автори розповідають у фільмі про почуття героя, чи є почуття доречним в обраній ситуації, визначити рівень правди. Відносини між людьми, які ґрунтуються на зрозумілих нормах, чиних у сучасному суспільстві. Наприклад, Артур любить свою маму, не соромиться про це говорити. Для нього вона – єдина, дорога людина. І це зрозуміло майже кожному глядачеві, переважній частині. Автори використовують подібний посыл, як і в фільмі «Вартові галактики 2». Глядач і в цьому разі не відчуває себе обманутим.

Висновки. Правда в кіно – це дуже складне питання для кіномистецтва, особливо зараз, коли з'являються нові жанри, нові кіносвіти. Сценаристові дуже важко визначитися – може, правда взагалі непотрібна? Але глядач вважає інакше: при перегляді історичної драми він хоче бачити історичну драму.

Ситуація з українським кіно нині не дуже оптимістична. Витрачено мільйони державних грошей на історичне кіно, яке не хоче дивитися глядач. Головна проблема полягає в українському історичному протагоністі, який є справжнім українцем, патріотом, в ньому немає нічого негативного і не може бути. А глядач бажає побачити на екрані в історичних постатях людські якості: як вони заздрили; намагалися вижити; знайти своє місце в суспільстві; їх зраджували; іноді вони

зраджували і не завжди були такими, як про них розповідають історики. І це цікаво. Сподівання, що українське кіно невдовзі «перехворіє» цією тенденцією, як колись західне, дуже стійке. Глядач чітко дав зрозуміти свою позицію, дивитися неправдиве історичне кіно – бажання не має.

Правда і художня правда – інструменти, що допоможуть відтворити історичний світ у кіно або створити вигаданий світ. У кожної людини є багаж життєвого досвіду, який дає змогу оцінити те, що показують йому, – наскільки правдиво відображено атмосферу, деталі, стосунки на екрані. Глядач дуже гостро відчуває брехню і після цього швидко втрачає цікавість до фільму. Запропоновані вище методи зменшують час на пошук середовища, в якому міг би існувати герой, і відкривають додаткові можливості.

Джерела та література

- Александрова, Л. П. (1987). *Советский исторический роман (типология и поэтика)*. Київ: Вища школа. Изд-во при Киевском гос. ун-те. №1–142с, №2–142 с.
- Бадійор, Д. (2018, 10 травня). «Канни-2018: фантастиш Донбасс», *LB.ua*. URL: https://rus.lb.ua/culture/2018/05/10/397278_kanni2018_fantastish_donbass.html
- Глонь, В. (2021, 20 липня). Стаття Касьянкової Д.: «„Бабий Яр. Контекст“ вызовет адский ... в Украине», *birdinflight.com*. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/critika/20210720-babi-yar-context.html>
- Дудніков, М.О. (2012). Вимисел та домисел (до проблеми історичної та художньої правди). Запоріжжя: *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки, 82 с.
- Зятьєв С. (2021, 9 січня). «Такі, як він, завжди муться воду...», *АРМІЯ INFORM*. URL: <https://armyinform.com.ua/2021/01/taki-yak-vin-zavzhdy-mutyat-vodu/>
- Інгарден, Р. (1962). *Исследование по эстетике*. Москва: Изд-во Иностранной литературы. №1–97 с., №2–95 с.
- Каган, М.С. (1997). *Эстетика как философская наука*. Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис. 266 с.
- Керницький А. (2019, 24 серпня). «Одного разу в Голлівуді»: туга за епохою 60-х. *TCH*. URL: <https://tsn.ua/blogi/themes/culture/odnogo-razu-v-gollivudi-1399887.html>
- Кокотюха, А. (2018, 27 квітня). «Зрадник» і контекст українського кіно. *Детектор Медіа*. URL: <https://detector.media/kritika/article/137018/2018-04-27-zradnyk-i-kontekst-ukrainskogo-kino/>
- Літературознавчий словник-довідник*. Друге видання виправлене, доповнене. Київ: Видавничий центр «Академія». 2007. №1–201с., №2–719 с.
- Лотман, Ю.М. (1998). *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ. 375 с.
- Маранчак, М. (2020, 8 жовтня). В ожидании свободы: рецензия на фильм «Тарас. Возвращение». *НОВЕ УКРАЇНСЬКЕ КІНО*. URL: <https://www.cinema.in.ua/ru/recenziya-taras-vozvrashchenie/>
- Мельничук, Б. І. (1966). *Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (Від початків до сьогодення)*. Київ: Академія. 14 с.
- Пищиків К. (2020, 20 жовтня). Симулякр Шевченка у фільмі «Тарас. Повернення». *LB.ua*. URL: https://rus.lb.ua/blog/young_filmcritics/468757_simulyakr_shevchenka_filmi_taras.html

[young_filmcritics/468757_simulyakr_shevchenka_filmi_taras.html](https://rus.lb.ua/blog/young_filmcritics/468757_simulyakr_shevchenka_filmi_taras.html)

- Самусенко, Ю. (2021, 16 січня). Питання віддчуттів та образності. Як дивитися фільми Сергія Параджанова. *Сусільне Медіа*. URL: <https://suspilne.media/95586-pitanna-viddcuttiv-ta-obraznosti-ak-divitisa-filmi-sergia-paradzanova/>
- Сиротюк, М. (1971). *Український радянський історичний роман: [монографія]*. Київ: Наукова думка, 1971. №1–45 с., №2–44 с.
- Сорокін, М. (2018, 19 серпня). Летопись разрухи: рецензия на фильм «Донбасс» Сергея Лозницы. *Flashforward Magazine*. URL: <https://flashforward.media/donbass-sergei-loznitsa-review/>
- Стрельбицька, О. (2017, 5 травня). Рецензія на фільм «Вартові Галактики 2». Повернення безбашенної супергеройської сімейки. *Kinofilms.ua*. URL: <https://www.kinofilms.ua/ukr/news/11748/>
- Художественная реальность* (1985). Сб. науч. тр. Свердловск: УрГУ. 37 с.
- Явір, В. (2017, 7 квітня): «Вікінг». Рецензія на фільм про князя-хрестителя. *СПІЛЬНЕ COMMONS*. URL: <https://commons.com.ua/uk/viking-recenziya-na-film/>

References

- Alexandrova, L.P. (1987). *Soviet historical novel (typology and poetics)* Kyiv: Higher school. Publishing house at the Kiev State. Univ. №1–142p., №2–142 p.
- Badior, D. (2018, May 10). «Cannes 2018: fantastic Donbass», *LB.ua*. URL: https://rus.lb.ua/culture/2018/05/10/397278_kanni2018_fantastish_donbass.html
- Glon, V. (2021, July 20). Article by Kasyanova D.: «“Babyn Yar. Context”...will cause a hellish...in Ukraine», *birdinflight.com*. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/critika/20210720-babi-yar-context.html>
- Dudnikov, M.O. (2012). Fiction and conjecture (to the problem of historical and artistic truth). *Zaporozhya: Bulletin of Zaporozhya National University. Philological Sciences*. 82 p.
- Zyatiev, S. (2021, January 9). «People like him always muddy the water...», *ARMY INFORM*. URL: <https://armyinform.com.ua/2021/01/taki-yak-vin-zavzhdy-mutyat-vodu/>
- Ingarden, R. (1962). *Research of aesthetics*. Moscow: Publishing House of Foreign Literature. №1–97 p., №2–95 p.
- Kagan, M.S. (1997). *Aesthetics as a philosophical science*. Saint Petersburg: TOO TK Petropolis. 266 p.
- Kernitsky, A. (2019, August 24). «Once in Hollywood»: longing for the era of the 60's. *TSN*. URL: <https://tsn.ua/blogi/themes/culture/odnogo-razu-v-gollivudi-1399887.html>
- Kokotiukha, A. (2018, April 27). «Traitor» and the context of Ukrainian cinema. *Media Detector*. URL: <https://detector.media/kritika/article/137018/2018-04-27-zradnyk-i-kontekst-ukrainskogo-kino/>
- Literary dictionary-reference book* (2007). The second edition is corrected and supplemented. Kyiv: Publishing Center «Academy». №1–201p., №2–719 p.
- Lotman, Yu.M. (1998). *About art*. Saint Petersburg: TOO TK Petropolis. 375 p.
- Maranchak, M. (2020, October 8). Waiting for freedom: a review of the film «Taras. Return» *NEW UKRAINIAN CINEMA*. URL: <https://www.cinema.in.ua/ru/recenziya-taras-vozvrashchenie/>
- Melnychuk, B.I. (1996). *Test of truth: The problem of historical and artistic truth in the Ukrainian historical and biographical literature (From the beginning to the present)*. Kyiv: Academy. 14 p.
- Pyshchukov, K. (2020, October 20). Shevchenko's simulacrum in the film «Taras. Return». *LB.ua*. URL: https://rus.lb.ua/blog/young_filmcritics/468757_simulyakr_shevchenka_filmi_taras.html

- Samusenko, Y. (2021, January 16). Questions of feelings and imagery. How to watch movies by Sergei Parajanov. *Public Media*. URL: <https://suspilne.media/95586-pitanna-viddcuttiv-ta-obraznosti-ak-divitisa-filmi-sergia-paradzanova/>
- Syrotiuk, M. (1971). *Ukrainian Soviet historical novel: [monograph]*. Kyiv: Naukova Dumka. №1–45 p., №2–44 p.
- Sorokin, M. (2018, August 19). Chronicle of destruction: a review of the film «Donbass» by Sergei Loznitsa. *Flashforward Magazine*. URL: <https://flashforward.media/donbass-sergei-loznitsa-review/>
- Strelbytska, O. (2017, May 5). Review of the movie «Guardians of the Galaxy 2». The return of a crazy superhero family. *Kinofilms.ua*. URL: <https://www.kinofilms.ua/ukr/news/11748/>
- Artistic reality: Collection of scientific works* (1985). Sverdlovsk: USU. 37 p.
- Yavir, V. (April 7, 2017): «Viking». Review of the film about the prince-baptist. COMMONS COMMONS. URL: <https://commons.com.ua/uk/viking-recenziya-na-film/>

Yuriy Holichenko

The truth in cinema: the realism of the image of a modern historical film hero

Abstracts: The article is devoted to one of the most important aspects of modern cinema – the realism of the hero's characters. What should be the historical figures depicted by the Ukrainian artists on the screen? Do they need to correspond to the historical truth? According to statistics, the Ukrainian audience has lost interest in domestic historical films. Unfortunately, this was due to a certain inconsistency with the historical events that actually took place, the lack of a sense of time, which the authors illustrate in the film. Images are more fictional than true. Artistic truth is a tool that helps to recreate the historical world in cinema, or to create a fictional world, for a sense of authenticity. Everyone has a baggage of life experience that allows them to assess what they show them, how truly reflected the atmosphere, details, relationships on the screen. The viewer is acutely aware of the lie and then quickly loses interest in the film. The methods proposed in this article reduce the time to find an environment of a certain time in which the hero could exist organically, and open up additional opportunities.

Key words: Historical cinema, Drama theory, Dramaturgy, Film hero, Art history.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Оніщенко Олена Ігорівна,
заслужений діяч науки і техніки України, доктор
філософських наук, професор, завідувачка кафедри
суспільних наук. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Helena Onishchenko,
Honoured Worker of science and technique of
Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Manager of Social Sciences Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ВІД «ПОСТ» ДО «МЕТА» МОДЕРНІЗМУ: ПРОЦЕС КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПОШУКІВ

Анотація. У статті проаналізовано стан європейської гуманістики в динаміці трансформаційних процесів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., коли, з одного боку, вичерпаність постмодернізму стає все очевиднішою, а з іншого – окреслення наступного етапу «постмодерністського світобачення» має остаточно невизначені обриси. У даному контексті особливої теоретичної ваги набуває низка проблем, серед яких виокремлено, по-перше – термінологічне «забезпечення» нового етапу постмодернізму, по-друге – з'ясування характеру його «змісту», по-третє – ступінь «розповсюдження» цього змісту в просторі різних видів мистецтва.

Відтворено як специфіку розвитку «постмодернізму» впродовж 1974–2000 рр., так і роль французької гуманістики у «вибудові» нових засад культуротворення, які спиралися б на оновлену манеру філософування, запропоновану в напрацюваннях М.-П.Фуко, Ж. Дерріди, Ж.-Ф.Ліюгара.

Ключові слова. Метамодернізм, окреслення змісту, процес культуро-творчих пошуків, види мистецтва, метапроза, історіопластичність, травма, радикальна беззахисність, етико-соліпсичний досвід.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Як відомо, датою народження «постмодернізму» переважна більшість науковців вважає 1974 рік – рік проведення на сторінках американського журналу «Commentary» широкої теоретичної дискусії «Культура і поточний момент». Упродовж цього обговорення сформувався переконання щодо існування символічної межі, яка відокремила культуротворчі процеси 1900–1970-х рр. від того, що стає значущим у культурному розвитку після 1974 року. Слід визнати, що 70–90-ті рр. ХХ століття позначені активним розвитком як філософського, так і естетико-мистецтвознавчого аспектів «постмодернізму», що створив потужний сегмент у просторі європейської гуманістики, помітно

вплинувши на мистецькі пошуки у переважній більшості видів мистецтва.

У нашій статті «Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії?» (2021) ми детально відтворили як позитивний досвід, так і прорахунки «доби постмодернізму» і констатували факт вичерпаності руху «модернізм–постмодернізм–пост + постмодернізм». Артикулюючи необхідність введення у теоретичний ужиток поняття «метамодернізм», яке здатне виступити означенням нового етапу постмодерністського процесу, ми вважаємо за доцільне здійснити послідовний аналіз цього новоутворення, що, власне, і актуалізує матеріал даної статті.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Слід зазначити, що в контексті української гу-

маністики як загальнотеоретичні, так і естетико-мистецтвознавчі проблеми «постмодернізму» були об'єктом теоретичного аналізу від початку 70-х рр. ХХ століття. Сьогодні можна впевнено говорити про «другу хвилю» праць, яка формує дослідницький простір гуманітарного знання в найширшому значенні цього поняття. Саме серед напрацювань представників «другої хвилі» – Л. Бабушка, Н. Белова, О. Геращенко, М. Собуцький, К. Станіславська, С. Холодинська, Г. Чміль – досить виразно окреслені й оцінені експериментальні тенденції творчого процесу тих митців, твори яких відповідають вимогам «постмодерністського» мистецтва.

Мета статті. Проаналізувати процес культуротворчих пошуків в умовах завершення «постмодернізму» і формування його нового етапу – «метамодернізму», наголосивши на специфіці як «метапрози», так і художніх експериментів тих митців, які атрибутовують свою творчість у контексті «метамодерністського» проекту.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, відпрацьовуючи наріжну проблему цієї статті, слід звернути увагу на публікації європейських науковців, які першими на межі ХХ–ХХІ ст. поставили питання про вичерпаність «постмодернізму» в тій його формі, що вважалася провідною наприкінці минулого століття. Підстави для такого висновку давав ортодоксальний «постмодернізм», оскільки низка засад, передусім, чинник «поліметодології», не виправдав теоретичних сподівань, які на нього поклалися. Введення в теоретичний ужиток «поліметодологічної» манери філософування, коли авторитет М.-П. Фуко – автора цієї ідеї – спонукав науковців поєднувати марксизм з ніцшеанством чи психоаналізом, а екзистенціалізм розглядати як складову чи не кожного філософського напрямку, себе не виправдало, а в окремих випадках продемонструвало штучність подібних експериментів.

Потенціал «міждисциплінарності» більш виразно виявився в просторі культурології, що «в чистому вигляді» не цікавила засновників «постмодернізму», які опікувалися не теорією чи історією культури, а, переважно, її «археологією». Нова дисципліна – «археологія культури», – на введенні в широкий ужиток якої наполягав М.-П. Фуко, помітно зміщувала наголоси, висуваючи на перші позиції не стільки «теорію культури», скільки її «глибокі витoki». Враховуючи ж те, що, на думку Фуко, особливу роль в «археології культури» відіграють «феномени», участь таких конструкцій у культуротворчих процесах ХХІ ст. видається досить проблематичною.

Неоднозначним показало себе і практичне застосування тих художніх чинників, які вважалися наріжними в процесі створення «постмодерністського» мистецтва. Так, «поліжанровість» та «полістилізм» органічно увійшли у простір творчих пошуків як уже відомих митців, так і молодих, для яких експериментальний характер «постмодернізму» сприяв їх самовияву та самореалізації. Водночас, «цитунання» та «колажність» – ці чинники обов'язково наявні в переліку наріжних засад творчого процесу «постмодерніста» – беззастережно прийняти неможливо, оскільки їх постійне використання «розчиняє» обриси авторської манери творчості, нівелюючи індивідуальність того чи іншого митця.

Приводом для дискусій стала і двотомна монографія Ж. Дельоза «Кіно» (1985), оскільки кінознавці ставлять під сумнів доречність безпосереднього поєднання філософських ідей А. Бергсона з практикою розвитку світового кінематографа. Натомість культурологи, які не поділяють концептуальних засад дельозівського дослідження, особливо акцентують на факті неприйняття засновником інтуїтивізму кінематографа як самостійного виду мистецтва, наголошуючи, що свою позицію філософ висловив не лише відверто, а й категорично.

Усе означене вплинуло на орієнтири відомих культурологів, які – від середини 90-х рр. ХХ ст. – і розпочали дискусію щодо вичерпаності «постмодернізму». Слід наголосити, що очевидна штучність поняття «пост+постмодернізм», стимулювала пошуки на теренах осучаснення термінологічного визначення чергового етапу нового культурного процесу, вводючи в ужиток поняття «нео-модерн» (Дж. Деннінг), «офф-модерн» (С. Воум), «ре-модернізм» (В. Чайлдиш). Поступово у цьому «термінологічному розмаїтті» на перші позиції висувається поняття «метамодернізм», якому не лише надають перевагу, а й намагаються зробити суголосними два процеси, а саме: пов'язати з новим теоретико-методологічним підґрунтям, яке формується, так би мовити, на руїнах «постмодернізму», та «підкріпити» новими естетико-художніми засобами.

Своєрідним сигналом до фіксації «кінця постмодернізму» і «запрошення» до накреслення перспектив його подальших культурних модифікацій можна вважати монографію «The Politics of Postmodernism» (2002), автором якої виступила Лінда Хатчеон – відома канадська літературознавиця, представниця школи порівняльного літературознавства. Проголосивши «кінець постмодер-

нізму», вона, зокрема, підтримала тих фахівців, які вважали за можливе говорити про існування в сучасних умовах «метапрози». Якщо прийняти таку позицію, а для цього є всі реальні підстави, слід констатувати, що на початку XXI ст. з'явився новий – шостий тип прози, що прийшов на зміну реалістичному – натуралістичному – авангардистському – інтелектуальному та постмодерністському.

Наразі видається доцільним апелювати до думки відомого англійського письменника Едварда Докса (р. нар. 1972), чий роман «Калліграф» (2003) та «Допоможи собі сам» (2007) мали значний розголос як серед критиків, так і читачів. В епіцентр уваги природно потрапило і есе «Постмодернізм мертвий», в якому він запропонував вважати датою його смерті 24 вересня 2011 р. Коментуючи позицію Е. Докса, культурологиня Т. Красавченко у статті «Постмодернізм мертвий? Дискусії в англійській критиці» (2018) наголошує, що саме цього дня у лондонському «Музеї Вікторії та Альберта» була відкрита перша у світі виставка «Постмодернізм – стиль і його повалення: 1970–1990» (Красавченко, 2018, с. 207–209). На думку Т. Красавченко, усе створене за двадцять років показало вичерпаність його естетико-художніх засад і увиразнило процес «руху колом», який виявився очевидним щодо творів 80–90-х рр.

Оскільки в межах цієї статті нас цікавить процес культуротворчих пошуків, який мав місце в інтервалі від «пост» до «мета» модернізму, спробуємо проілюструвати означений інтервал зразками тої мистецької практики, які відбивають творчі пошуки митців XXI ст.

Відтворюючи американсько-європейський літературно-мистецький простір, що формується від початку XXI ст., слід звернути увагу на роман Тоні Моррісон «Улюблена» (1987), що був у переліку тих творів, які принесли письменниці Нобелівську премію з літератури (1993). Окрім означеного роману, афро-американка Тоні Моррісон (1931–2019) – псевдонім Хлої Антоні Воффорд – є авторкою таких непересічних романів, як «Найблакитніші очі» (1970), «Сула» (1973), «Пісня Соломона» (1977), що доволі виразно, на думку критиків, розкрили «розшаровану свідомість», яка «супроводжує життя афро-американців» (Моррісон Т., ЕР).

Слід наголосити, що написання усіх визнаних і високо оцінених фахівцями творів Т. Моррісон збігається з добою «постмодернізму», яку, на американських теренах, зокрема, формувала і ця письменниця. Сьогодні роман «Улюблена» розглядаєть-

ся та оцінюється як перший, що був створений, так би мовити, поза «постмодернізмом», відкриваючи шлях «метапрозі».

Сутність та специфіку «метапрози» аналізує і канадський культуролог Джош Тот, який визначив одну з її наріжних позицій як «історіопластичну», що означає не відмову від минулого, а його перегляд. Ця ознака «метапрози» послідовно увиразнена у романі «Улюблена»: Сеті – головна героїня твору – рятується від рабства в роки Громадянської війни опиняється у штаті Огайо. Саме там вона приймає рішення вбити «Улюблену» – власну доньку, аби врятувати її від рабства. Дж. Тот фокусує увагу на тому, як Т. Моррісон «знову і знову звертається до головного хвилюючого моменту – жорстокому вбивству Сеті її доньки, Улюбленої, знову і знову через спіраль нарративних повернень або кидків. Ця подія детально описується неодноразово і щоразу з іншої перспективи» (Тот, 2020, с. 128).

На нашу думку, морально-психологічний «секрет» феномену «історіопластичності» і полягає у можливості одну й ту саму подію побачити у різних аспектах, з різних позицій, прискіпливо розглядаючи деталі. Оскільки письменниця обирає події, що відбувалися в минулому, інші герої роману використовують чинник «часу» та потенціал інтерпретації, що допомагають конструювати «подієвість» на власний розсуд. Таким чином, поступово формується принципово новий естетико-художній подразник: «історія + пластика + персоналізована інтерпретація = історіопластичності».

Порівняно з «постмодернізмом», представники якого у процесі «нашарування» естетико-художніх подразників або відмовлялися від минулого, або робили його об'єктом «постіронії», «метапроза» дає своїм читачам можливість самостійно «створювати» безліч «минулих», що можуть звільнити їхню обтяжену свідомість та позасвідоме. Т. Моррісон, яка, що вже артикулювалося, є афро-американкою, найобтяжливим для своєї спільноти, природно, вважає «рабство», звільнення від якого здатне виправдати і вбивство героїнею її роману власної дитини. Наразі слід заважити, що, експериментуючи та випробовуючи нові творчі прийоми, представники «метапрози», проте, не обходять «моральні провокації», які ставали підґрунтям катарсису – головної мети, що її впродовж двох тисячоліть прагнули досягти митці у своїх творах.

Ще одним важливим зрізом «метапрози» Дж. Тот визнає оперування феноменом «травма», яка мала місце в минулому. У просторі «сучасного» є можливості «дешифрувати травму» і накрес-

лити шляхи її подолання у «минулому»: означений процес здійснюється завдяки образності літератури та невичерпній кількості художньо-емоційних засобів, якими вона володіє. Подібне «зміщення часу» і письменникам, і культурологам видається реальним:

Ця здатність «оживляти» минуле або утримувати цілісно деякі його аспекти, спираючись на фрагментацію (тобто на здатність концентруватися лише на «частинах») найтіснішим чином пов'язана з пластичністю минулого – наріжною і такою, що радикально розширює можливості, – і, як наслідок, з вічною обіцянкою (наснаженою цією пластичністю) того, що травму минулого можнавилікувати або пізнати, нарешті її реформувавши. (Тот 2020, с. 133–134).

Те, що Т. Моррісон – як представниця «метапрози» – долучає до «побудови» сюжету роману феномен «травми», свідомо концептуалізуючи його, дає підстави говорити про її психоаналітичні орієнтації, оскільки в теоретичний ужиток поняття «травма народження» в однойменній монографії, яка вийшла друком у 1924 р., увів послідовник З. Фрейда, австрійський психоаналітик Отто Ранк (1884–1939). Він, як відомо, останні чотири роки життя працював у США. Це дало підстави, по-перше, вважати О. Ранка американським психоаналітиком, а по-друге – активно «експлуатувати» окремі його ідеї, серед яких значної популярності набула ідея «травми народження», що, на думку О. Ранка, породжує почуття страху. Хоча З. Фрейд поставився дещо упереджено до відверто фізіологічного «забарвлення» почуттєвого стану «травма – страх», поняття «травма» закріпилося у психоаналітичній теорії.

Згодом, і Фрейд, і неофрейдисти, підсиливши морально-психологічну сутність «травми», дешифрували її як чинник, що діє, починаючи з дитячих років. При цьому, критично поставившись до тези О. Ранка щодо почуття «страху», яке формується внаслідок «травми народження», З. Фрейд, котрий свою концепцію страху оприлюднив у праці «Гальмування, симптом і страх» (1926), був переконаний, що «готовність дитини відчувати страх не виявляється з найбільшою силою безпосередньо після її народження, а виникає протягом її психічного розвитку та зберігається певний період дитинства» (Лейбин, Овчаренко, 1998, с. 482).

У романі «Улюблена» Сеті, яка вбиває доньку, «травмована» і переживає «страх», так би мовити, за двох: власні «травма – страх» за вбивство та «травмування страхом», що пережила її донька перед убивством. Сеті «ховає» спогади у такі гли-

бокі надра позасвідомого, з яких їх вкрай важко «підняти» на поверхню психіки: «головна емоційна травма», за висловом Дж. Тота, спонукає героїню стати на шлях ототожнення «пластичності» та «примарності», який стає рушійною силою сюжету моррісонівського роману. Один з аспектів «метапрози» полягає в тому, що дає змогу «матеріалізувати», наприклад, «примарність», якою в романі «Улюблена» виявляється вбита Сетою донька, а «матеріалізація примарності», що трансформується у постать «привида», відбувається за «допомогою» пам'яті.

На нашу думку, подібний «рух» роману, не стільки актуалізує пам'ять, яку у «метапрозі» оцінюють як «окам'янілу» структуру, скільки одразу ж наштовхує її (пам'ять – *О.О.*) на привид «батька Гамлета» і бажання звинуватити Т. Моррісон у «постмодерністському цитуванні» класики. Не вдаючись до розгорнутих розмислів з цього приводу, ми, наразі, лише зафіксуємо властиві їй «метапрозі», найпримітивніші виходи зі складних творчо-пошукових ситуацій, в які можуть завести експерименти на літературних теренах.

Слід наголосити, що, по-перше, у низці своїх тверджень Дж. Тот солідаризується з Л. Хатчеон, яка проголосила завершення доби «постмодернізму». Дж. Тот, з одного боку, поділяє її позицію, а з іншого, переключаючи увагу на «метамодернізм» загалом і його модифікацію у вигляді «метапрози» зокрема, досить ретельно «збирає» зразки саме «метамодерністського» мистецтва. Так, у його полі опиняються не лише такі романи, як «Дім листя» (2000) Данілевські та «Яйця у цукровій глазури» (2012) Лейнера, а й низка фільмів, зокрема – «Безславні виродки» (2009) Тарантіно, «Вовк з Уолл-Стріт» (2013) Скорсезе (Тот, 2020, с. 150).

Дещо інші наголоси щодо «метапрози» робить Ніколін Тіммер, наукові розвідки якої достатньо популярні на американо-нідерландських теренах. Її дослідження «Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium» (2010) не лише мало широкий розголос серед культурологів, а й дало змогу скорегувати окремі позиції, які мають місце в сучасній гуманістиці і стосовно термінологічних розходжень, і щодо сутнісних ознак «метапрози».

З формального боку, Н. Тіммер відносить себе до «пост+ постмодерністів», не заперечуючи, водночас, і проти поняття «метамодернізм», послідовне відстоювання якого вона пов'язує з іменем відомого нідерландського культуролога Робіна ван дер Аккера. Визнаючи наявність термінологічних

розходжень у сучасній європейській гуманістиці щодо означення процесів, які відбуваються у просторі культуротворення, вона врешті-решт ототожнює поняття «пост+постмодернізм» та «метамодернізм». Окрім цього, Н. Тіммер висловлює, хоча і дискусійну, але досить несподівану думку: незалежно від того, яким терміном буде позначений сучасний стан культури, він є відповіддю «на сувору дієту постструктуралістської теорії» (Тіммер, 2020, с. 258).

Критичне ставлення Н. Тіммер до постструктуралістської теорії, на потенціал якої, переважно, і спирався «постмодернізм» на початковому етапі свого розвитку, обумовлений його нездатністю «вимірювати людяність». Саме це, радше метафоричне, ніж теоретичне визначення, спровокувало бажання теоретика «придивитися» до нових «віянь у сучасній теорії, літературі та культурі» (Тіммер, 2020, с. 258).

Його реалізація здійснилася тоді, коли в поле зору Тіммер потрапила творчість американського письменника Д.-Ф. Воллеса, враження від якої Тіммер описує низкою іменників та прикметників: «... «почуття чогось-то», «щось невідкладне і людське», «безіменне, обтічне, невідкладне, міжлюдська схожість», «щось, що вкрай важко визначити...» (Тіммер, 2020, с. 257–258) Слід наголосити, що подібну характеристику творчої манери письменника не можна назвати «чистим літературознавством», проте інтерес до конкретної персоналії виникає одразу ж.

Девід Фостер Воллес (1962–2008) – американський письменник, есеїст, один з ідеологів руху «Нова щирість», спадщину котрого фахівці оцінюють як видатне явище американської літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Майбутній письменник з'явився на світ у професорській родині: батько – професор філософії, мати – професор-лінгвіст. Батьки Воллеса зорієнтовували його на різнобічні «професійні шляхи», спираючись на ті можливості, які відкривав Армхетський коледж: дипломи з модальної логіки, англійської мови та літератури. У 1987 р. він отримав ступінь магістра з «витончених мистецтв» за вузькою спеціалізацією – «словесність».

Пізніше, у листі до Джонатана Ерла Франзена (р. нар. 1959), який сьогодні – завдяки романам «Виправлення» (2001) та «Свобода» (2010) – визнається літературознавцями найвидатнішим американським письменником початку ХХІ ст., Воллес назвав 1983 рік – роком «відкриття інтересу до письменництва, яке має базуватися на єдності морального, естетичного та екзистенційного під-

ходів». Тисячесторінковий роман Д.-Ф. Воллеса «Безкінечний жарт» (1996) отримав найвищі оцінки з боку професійної критики. Пізніше з'являються такі твори, як «Короткі інтерв'ю з покидьками», що був екранізований Джоном Красиньські (2009), та «Це вода» (2005). Ми акцентуємо на творах, які побачили світ за життя письменника, який, страждаючи на важкі депресії, у 2008 р. вкоротив собі віку. Вже по його смерті друком виходить роман «Блідий король» (2011) і низка есе та оповідань (Уоллес, ЭР).

На нашу думку, аналіз творчості Д.-Ф. Воллеса як прихильника естетико-художніх вимог «метапрози», запропонований Н. Тіммер, доцільно співвіднести із засадами руху «Нова щирість», до якого належав письменник. Як відомо, на американських теренах «Нова щирість» почала формуватися після Другої світової війни, коли митці – цей рух підтримували не лише літератори, а й представники кінематографа та музики, – вважали за необхідне створювати мистецтво «на засадах людяності». Маючи певні напрацювання, «Нова щирість» здобула справжню популярність за часів «постмодернізму», що її представники високо цінували «постіронію» як специфічний засіб естетико-художньої виразності і як моральнісну константу «постмодерністських» творів.

Представники руху «Нова щирість» категорично засуджували подібну орієнтацію «постмодернізму» як таку, що, з одного боку, руйнує людяність, а з іншого – знищує серйозне ставлення спільноти до смисложиттєвих проблем сучасності. Для «Нової щирості» оцінка «постмодернізму» як аморального феномену вважається не лише допустимою, а й об'єктивною (Движение... ЭР).

Актуалізація ідей «Нової щирості», розпочата у 80-ті роки, підтримується Д.-Ф. Воллесом в есе «E Unibus Pluram Television and Literature of USA» (1993), на сторінках якого письменник закликає митців, незалежно від виду мистецтва, в якому вони працюють, відродити «лірико-сповідальну манеру творчості». Такий заклик не стільки спрямовує «мистецький погляд» у майбутнє, скільки заохочує по-новому поглянути на минуле. Саме тому Н. Тіммер, перелічуючи «іменники і прикметники», об'єкт позначення яких нею не визначається, намагається «намацати» ті специфічні ознаки, що притаманні романам Воллеса і вирізняють їх серед інших зразків «метапрози».

Н. Тіммер, увиразнюючи найбільш типові риси «метапрози» Д.-Ф. Воллеса, наголошує на її морально-етичному аспекті, витоки якого сягають напрацювань видатного австро-англійського філо-

софа, логіка, представника аналітичної філософії Людвіга Вітгенштейна (188–1951), який у своїй «Лекції про етику» (1929) найбільш цінував те, «про що слід умовчувати». Н. Тіммер наголошує, що Воллеса зацікавило саме те, що Л. Вітгенштейн хотів залишити поза увагою широкого кола читачів. На її думку, маються на увазі виокремлені філософом «три види досвіду». При цьому Вітгенштейн акцентував, що означений досвід має «чисто» особистісний характер.

В інтерпретації Н. Тіммер позиція Л. Вітгенштейна виглядає так:

Досвід *par excellence* для нього має місце, коли «я дивуюсь існуванню світу»; другий досвід спирається на «переживання абсолютної безпеки», а третій, що пропонується не так помітно, – це досвід «почуття провини». Ці три види досвіду і являють собою те, що Вітгенштейн називає етичним досвідом. (Тіммер, 2020, с. 259).

Н. Тіммер наголошує, що, на думку австро-англійського філософа, сам факт «формулювання цих трьох видів досвіду відчувається як некоректне використання мови», чітко розділяючи при цьому функціональні завдання мови та моральні чинники, оскільки «етичні види досвіду, які він (Л. Вітгенштейн – *О.О.*) намагається виразити, мають не відносну, а внутрішню, абсолютну цінність. Ось чому Вітгенштейн називає їх або «надприродним», або «містичним»; вони вислизають із світу фактів, а це означає, що вони вислизають і від мови» (Тіммер, 2020, с. 259–260).

Нормативи статті не дають нам можливості повністю відтворити аргументи, завдяки яким Л. Вітгенштейн доводить як теоретичне значення, так і життєво-прагматичний сенс трьох «етичних досвідів». Адже для нашої розвідки вкрай важливо показати, який «пластичний міст» намагається «побудувати» Д.-Ф. Воллес між настановами Л. Вітгенштейна і певними засадами свого світобачення. При цьому Н. Тіммер стверджує, що ті романи, в яких Д.-Ф. Воллес спробував, «вийти за межі мови» і сприяли появі деяких обрисів «нової етики»:

Саме в цьому жесті, спрямованому на те, аби за допомогою мови вийти за межі мови, виходить на перший план сусідство з «чимось невідкладним», до якого ми наближаємося. Цим «чимось» може бути близькість як така, близькість до іншого, яка наявна у всіх світах соліпсичного досвіду, який Уоллес описує з такою енергією й стилістичною терпимістю. (Тіммер, 2020, с. 261).

Залишивши на маргінесах нашої свідомості вираз «стилістична терпимість», що його не може пояснити ані Н. Тіммер, ані ми, зосередимося на

феномені «соліпсизм», похідним від якого є воллівський «соліпсичний досвід». Оперуючи поняттям «соліпсизм – від латин. *solus* – самотній та *ipse* – сам», яке входить у філософський ужиток від часів життя Горгія з Леонтіні (483–375 до н. е.), який стверджував, що нічого не існує, а якщо існує, то це не можна довести (Соліпсизм, ЭР), Воллес сконцентрував увагу на, так би мовити, його серцевині, а саме – сприйманні власної індивідуальної свідомості як адекватного заміника об'єктивної реальності.

На думку Н. Тіммер, проблему соліпсизму слід розглядати як «ключ до всієї творчості Воллеса», що стало очевидним вже після одного з його перших творів – «На захід курс імперії бере свій шлях», який сьогодні скорочено називають «На захід», де наріжною постаттю розповіді виступає сам Воллес в образі професора Емброуза, «невпевнене “Я” котрого, – як зауважує Н. Тіммер, – потребує постійного самоствердження»: «Таким чином. у метапрозі вони (персонажі твору – *О.О.*) можуть знайти штучний, стверджувальний аналог самостворення, яким їм доводиться займатися повсякденно» (Тіммер, 2020, с. 266).

Слід враховувати, що ключовим словом у тезі Н. Тіммер є «самостворення», яке – це переконливо показує Д.-Ф. Воллес – є досить складним процесом, від якого і власне Воллес, і герої його творів втомилися, виявившись ще більш самотніми, ніж вони це собі уявляли. Самотність виступає кінцевою зупинкою як смисложиттєвих пошуків людини, так і її життя.

«Метапроза» поки що має не дуже тривалу історію наявності у світовому літературному просторі, пройшовши шлях від «пост» до «мета» модернізму. Однак активний розвиток «метамодернізму» в різних видах мистецтва, який спостерігається сьогодні, вноситиме корективи і в процес розширення естетико-художніх засобів виразності «метапрози».

Висновки. Матеріал, розглянутий у статті, підтверджує факт досить активної дослідницької роботи, яка останні два десятиліття ведеться на теренах «метамодернізму». Показано, що, окрім відпрацювання поняття «метамодернізм», науковці значну увагу приділяють «метапрозі», теоретичні засади якої сформовані американськими письменниками Т. Моррісон, Д.-Ф. Воллесом та Дж. Франзенном. Саме вони – першими у контексті «метамодернізму» – актуалізували рух «Нова щирість» та почали розробляти на підґрунті його ідеології нові чинники естетико-художньої виразності, зокрема, «історіопластичність», «травму як

художньо-спонукальний чинник», «радикальну беззахисність», «етико-соліпсичний досвід».

Джерела та література

- Красавченко, Т.Н. (2018). Постмодернизм мёртв? Дискусии в англоязычной критике (Обзор): статья. *Зарубежная литература*. Серия 7 – литературоведение. Москва. Вып. № 3. С. 207-217.
- Моррисон, Тони [ЭР]. Режим доступа: <https://www.wonderline.com/224071-toni-morrison>
- Тот Дж. (2020). «Возлюбленная» Тони Моррисон и становление историопластичной метапрозы: статья / Дж.Тот // Р. ван дер Аккер. *Метамодернизм. Историчность. Аффект и Глубина после постмодернизма*; [перев. с англ. В.М. Липки, вступ. ст. А.В. Павлова]. Москва: РИПОЛ-классик. С. 122-150.
- Лейбин, В.М., Овчаренко, В.И. (1998). Травма рождения (греч. trauma – повреждение организма). *Психоанализ. Энциклопедия* / Сост., науч. ред. П.С. Гуревич. – Москва: Олимп. ООО «Фирма «Издательство АСТ»». С. 480-482.
- Тиммер, Н. (2020). Радикальная Беззащитность: новое ощущение собственного «Я» в творчестве Дэвида Фостера Уоллеса: статья / Н.Тиммер // Р. Ван дер Аккер. *Метамодернизм. Историчность. Аффект и Глубина после постмодернизма*; [перев. с англ. В.М. Липки, вступ. ст. А.В. Павлова]. Москва: РИПОЛ-классик. С. 257-284 (Фигуры Философии).
- Уоллес Дэвид Фостер. [ЭР]. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/301650-devid-foster-uolles>
- Движение «Новая искренность». [Эл.Р]. Режим доступа: <https://hsepress.ru/articles/novaya-iskrennost>
- Соліпсизм [ЭР]. Режим доступа: <http://www.cablook.com/mixlook/sovsem-odin-radi>

Helena Onishchenko

From post- to metamodernism: process cultural research

Abstract. The article analyzes the state of European humanities in the dynamics of transformation processes of the late XX – first decades of the XXI century, when, on the one hand, the exhaustion of postmodernism becomes more obvious, and on the other – outlining the next stage of «postmodern worldview» has definitively vague outlines. In this context, a number of problems acquire special theoretical importance, among which are singled out, first – the terminological «provision» of a new stage of postmodernism, secondly – clarifying the nature of its «content», and thirdly – the degree of «spread» of this content in space of different arts.

Both the specifics of the development of «postmodernism» during 1974-2000 and the role of French humanities in «building» new principles of cultural creation, which would be based on the renewed manner of philosophizing proposed in the works of M. Foucault, J. Derrida, J.-F.Liotar.

Key words: Metamodernism, delineation of the content, the process of cultural and creative research, arts, metaprose, historioplasticity, trauma, radical insecurity, ethical-solipsic experience.

References

- Krasavchenko, T.N. (2018). Postmodernizm mYortv? Diskussii v angloyazychnoy kritike (Obzor) [Is post-modernism dead? Discussions in to English-language criticism] : statya. *Zarubezhnaya literatura*. Seriya 7 – literaturovedenie. Moskva. Vyip. № 3. S. 207-217.
- Morrison, Toni. [ER]. Rezhim dostupa: <https://www.wonderline.com/224071-toni-morrison>
- Tot, Dzh. (2020). «Vozlyublennaya» Toni Morrison i stanovlenie istorioplasm-tichnoy metaprozyi [«Beloved» of Toni Morrison and becoming historioplastic metafiction] : statya / Dzh.Tot // R. van der Akker. *Metamodernizm. Istorichnost. Affekt i Glubina posle postmodernizma* ; [perv. s angl. V.M. Lipki, vstup. st. A.V. Pavlova]. Moskva: RIPOL-klassik. S. 122-150.
- Leybin, V.M., Ovcharenko, V.I. (1998). Travma rozhdeniya (grech. trauma – povrezhdenie organizma) [Trauma of birth]. *Psihoanaliz. Entsiklopediya* / Sost., nauch. red. P.S. Gurevich. – Moskva: Oлимп. ООО «Firma «Izdatelstvo AST»». S. 480-482.
- Timmer, N. (2020). Radikalnaya Bezzaschitnost: novoe oschuschenie Sobstvennogo «Ya» v tvorchestve Devida Fostera Uollesa [Radical Defencelessness: new feeling own «I» in work of David Foster Uolles]: statya / N.Timmer // R. Van der Akker. *Metamodernizm. Istorichnost. Affekt i Glubina posle postmodernizma* ; [perv. s angl. V.M. Lipki, vstup. st. A.V. Pavlova]. Moskva: RIPOL-klassik. S. 257-284 (Figuryi Filosofii).
- Uolles David Foster. [ER]. Rezhim dostupa: <https://www.livelib.ru/301650-devid-foster-uollesDvizhenie> «Novaya iskrennost». [ER]. Rezhim dostupa: <https://hsepress.ru/articles/novaya-iskrennost>
- Solipsizm [ER]. Rezhim dostupa: <http://www.sablook.com/mixlook/sovsem-odin-radi>

Кушинська Світлана Василівна,
кандидат історичних наук, доцент, професор
кафедри суспільних наук Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Svitlana Kushynska,
PhD in Historical sciences, professor
of Social Sciences Department.
Kyiv national I. K. Karpenko-Karyi
theatre, cinema and television university, Kyiv

КОНФЕСІЙНИЙ ВЕКТОР РУСИ В КОНТЕКСТІ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ ХІ–ХVІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Статтю присвячено аналізу історичних, культурологічних і геополітичних чинників, які сприяли чи не сприяли конфесійному вибору Русі ХVІ століття. Розглядається історичний контекст міжконфесійного протистояння, зважаючи на специфіку Візантії, як оплоту православ'я та Руських земель зазначеного періоду. Вперше подано проблему конфесійного чинника в контексті такого виклику, як становлення нації, формування національної ідентичності й елементів національної самосвідомості. Пропонується авторське бачення того смислового розлому, на вістрі якого опинились руські землі після геополітичних змін середини ХV–ХVІ століття.

Ключові слова: конфесійний вектор, конфесійне протистояння, релігійна полеміка, ідеологічна конкуренція, феномен культурної моделі, цивілізаційний підхід, духовно-культурний орієнтир, «спосіб проживання життя».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Православна християнська цивілізація, до якої відомий філософ історії Арнольд Тойнбі відносить країни Східної Європи, піддавалася критиці від середини минулого століття. Зокрема, професор Українського вільного університету Лев Окіншевич зауважує, що навряд чи можна отожднювати з православною цивілізацією Радянську Росію, що зовсім не позиціонує себе як така і фактично нею не є. Відтак ідеологічна конкуренція, що триває близько тисячоліття, не вичерпала себе у ХХІ столітті й не йде на спад. Тож актуальним наразі є визначення як геополітичних чинників, що спричинились до конфесійного вибору Русі, її історико-культурної й духовної спадщини, так і місця нашої держави, яка переживала виклики зламу східної і західної цивілізацій.

Мета статті – розглянути передумови повільного поширення на Русі християнської філософії та причини подальшої ідеологічної конкуренції; у порівняльному аналізі подати спектр

викликів, з якими довелося зіткнутися руській шляхті, міщанству, селянству за реалій конфесійного протистояння й релігійної полеміки; звернути увагу на особливості світосприйняття зазначених категорій населення, зокрема, на позицію «творчої меншості» – шляхти, національної інтелігенції перед непростим конфесійним вибором.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Наразі чимало наукових досліджень присвячено українській духовній культурі в загальносвітовому контексті. Відомі ґрунтовні праці Ади Бичко, Івана Власовського, Івана Огієнка, Євгена Голубинського, Степана Килимника, Михайла Грушевського, Наталі Яковенко, Олени Дзюби та інших. Про національний характер світосприйняття українців писали Петро Кралюк, Микола Шлемкевич, Лариса Костюк. Оскільки почались наукові розробки, де приділяється увага суто феномену нашої культури в цивілізаційному аспекті, – це праці Ярослава Калакури, Сергія Кримського, Михайла Юрія, Олега Рафальського та інших дослідників, що звели ци-

вілізаційний аспект у ранг предмету дослідження. Такий підхід є доволі продуктивним з багатьох причин. Насамперед, він точно розставляє акценти в історико-культурному пошуку і є запобіжником політичних спекуляцій. По-друге, він заповнює чимало прогалів в окремих науках і, фактично ілюструючи міждисциплінарний підхід, відповідає на невіршені питання. Врешті, він дає відповідь на питання філософії світосприйняття окремої нації в контексті світового історико-культурного поступу (Бичко, 2005, с. 29). Конфесійний вектор Русі в контексті цивілізаційних викликів XVI століття є доволі непростим питанням з огляду на чимало чинників, адже сам «спосіб проживання життя» українців, починаючи з прийняття християнства як державної релігії, характеризується або пасивним опором, або відвертим протистоянням з офіційною державною владою.

Виклад основного матеріалу. Які геополітичні виклики XI–XVI століття насамперед привертають увагу дослідника? Предтечею полеміки, що розпочалась на українських землях у XVI столітті, був розкол церков XI століття (в 1053 році). До цього виклику, як свідчить історія, не були готові головні гравці геополітичної арени. На Русі з об'єктивних географічних причин, як-от віддаленість від Константинополя, не було вирішального впливу східної християнської столиці, як, скажімо, на ближчі до нього Болгарію чи Сербію, або ж який справляв католицький Ватикан на сусідні варварські королівства, згодом – Священну Римську імперію германської нації. Все це призводило до тривалого й поступового поширення християнського віровчення. Велика Схизма 1053–1054 років лише поклала початок боротьби за неосяжні Руські землі, хоча суперечності між конфесіями точились із самого четвертого століття, відколи християни отримали гарантоване право на вільне віросповідання.

Князь Ярослав Мудрий помер саме в час розколу церков, напередодні чітко визначивши зовнішньополітичний напрям своєї держави. Серед численних зятів руського правителя лише один був православний – візантійський, що згодом покладає початок правлячій династії Мономахів. З цієї династії розпочнеться і волинська гілка Мстиславичів, відомий представник якої князь Роман зуміє об'єднати два князівства, і суздальська, що претендуватиме на всю руську історико-культурну спадщину. Проведення незалежної від офіційного Константинополя політики і зближення з впливовими європейськими дворами свідчило про закріплення на Русі князя – як глави зрілого, стратегічно

мислячого правителя, котрий, окрім іншого, вмів відстоювати власні інтереси. Зазнало поразки прагнення Візантії укласти союзницькі відносини з королівством Норвегії в обхід офіційного Києва – Ярослав Мудрий просто відмовив конунгові Гарольду Грізному в руці своєї доньки, доки Норвегія не припинить союзницькі відносини з Візантією в обхід Русі. Тож, демонструючи імперії політичну незалежність, руський князь не збирався відмовлятися від власної монополії на двосторонні контакти своїх далеких родичів-варягів зі своїм давнім торговельним і політичним партнером – Константинополем.

Напередодні ординської навали Русь перебувала у процесі двосторонньої адаптації християнського віровчення – християнські свята пристосовувалися до язичницького календаря, а юліанський календар обростав елементами язичницьких свят. Це було природно, оскільки саме східнослов'янське язичництво, доволі гуманне за своєю суттю, було органічно пов'язане з основним типом діяльності – землеробством (Митрополит Іларіон, 1992, с. 13). У святкуванні християнських свят спостерігалися окремі символи землеробської язичницької культури, обрядодії, вшанування.

Митрополит Іоанн II наприкінці XI століття звертає увагу на те, що простий люд весілля справляє без вінчання, потайки вшановує старі божества. Повільність поширення християнського віровчення на Руські землі була очевидною. Михайло Грушевський зазначає, що державна церква опанувала державний апарат... Але в українських масах – поза більшими міськими центрами вона поширювалась повільно й тяжко (Грушевський, 1992, с. 45). Надалі, у XVI столітті, відомий полеміст Іван Вишенський закликає вести непримиренну боротьбу з будь-якими ознаками язичницьких обрядодій.

Ординська доба стала викликом, котрий позначиться на розстановці політичних сил у всій Європі, особливо після повернення папського нунція Плато Карпіні з Каракоруму в 1246 році. На Русі розпочинається трагічна доба іноземної юрисдикції, на певний період нівелюється значення столярного міста Києва, однак прискорюється християнізація місцевого населення. Митрополит Кирило, що отримав сан у час лихоліття, намагався впорядкувати церковні правила, а у 1261 році, відрядившись до Сарай-Бату, заснував Сарайську єпархію. Гідний приклад митрополита спричинився до хрещення певної частини татар. Варте уваги, що на момент ординського завоювання, а це вже середина XIII століття, Кирилові дове-

лося забезпечити просвітництво руських кліриків у церковно-канонічних питаннях, що вже свідчить про відстороненість правителів Русі від насущних питань єдиної ідеології під час свого політичного протистояння.

Наступний митрополит Максим у 1299 році переїздить до Суздальщини, а у 1303 році Константинопольський патріарх Афанасій I та візантійський імператор Андронік II задовольнили клопотання короля Русі Лева Даниловича про утворення окремої митрополії для королівства Русь. Та зла іронія історії відіграла і в цій ситуації свою роль – на початку XIV століття приблизно в один і той самий час до Константинополя на затвердження прибувають два кандидати на роль митрополита всієї Русі, один – Петро Ратенський, очільник Галицької митрополії, інший – ігумен Геронтій від Суздальщини. Візантія, важливий зовнішній партнер Русі, в цей час переймалася власними проблемами й не підходила на роль арбітра у протистоянні політичних центрів Русі, формально ординських підданих. Тож соломонівим рішенням у цій ситуації було призначення кандидата від Галицької митрополії, Петра Ратенського митрополитом Київським і всієї Русі.

Політичне протистояння двох центрів Русі, північного і південно-західного, з часом лише посилюється, ідеологічна конкуренція дивовижним чином співіснує з ординським пануванням. Сам факт суперечки свідчить про визрівання в форматі руської культури усвідомлення важливості як належності до Вселенської церкви, так і розбудови її осередку на Русі. Північний осередок тогочасні джерела іменували Московією, а Галичину – саме Королівством Русь, визнаючи таким чином за нею спадковість давньоруських державницько-культурних традицій. У руслі зазначених обставин перенесення до північної Суздальщини Київського центрального осередку культурно-духовного життя видавалося для неї як єдино можливий порятунок. Після титулування Петра Ратенського й об'єднання двох митрополій, кафедру було перенесено з Володимира-на-Клязьмі до Москви, що надало цьому північному місту статусу митрополичої резиденції. Це, втім, не перешкодило Московії перейняти суто ординський формат державного правління – з жорсткою централізацією, вертикаллю влади, повною сваволею правителя. Відтак культурна модель двох зазначених центрів є різною з об'єктивних історичних причин.

Ставлення до церкви з боку ординських завойовників також зазнало відчутної трансформації. Якщо перше століття відзначилось певною тер-

пимістю, що, втім, не убезпечило від руйнування й пограбування храми й церкви (Комарницький, Зятік, 2019, с. 56–59), то з XIV століття ординці ісламізуються (вочевидь, філософія ісламу виявилась їм ментально ближчою, аніж християнство) й політика змінюється. За хана Узбека 1312–1342 іслам стає офіційною релігією Орди, а хан Тимур, більш відомий як Тамерлан, наказує обкладати християнські церкви податком.

Варте уваги, що на зламі XIII–XIV століть за усіх вищезазначених проявів ординської присутності на Русі з'являються літературні твори, які свідчать про суспільний на них запит і спрямовані на небайдужих, інтелектуалів, тих, хто прагне пізнання. Це апокрифічні «Палея тлумачна», «Слово про Лазореве воскресіння», переклад збірки афоризмів «Мудрість Менандра», повчання «Ізмарagd» (Дзюба, 1998, с. 88–91). А 1275 року з'являється літературний твір-повчання, центральною темою якого є оплакування руської землі під ординською навалою. Авторство належить архімандритові Києво-Печерського монастиря, єпископу Володимирському Серапіону, який пов'язує трагедію Русі з відданістю старій язичницькій вірі:

Не послушали ми Євангелія, не послушали ми Апостола, не послушали сказання пророків, не послушали сказання сих святих великих... Василя і Григорія Богослова, Іоанна Златоуста та інших святих святих, котрими віра утверджена була, еретики вигнані були і Бога всі народи пізнали. Вони вчили нас постійно, але ми все одно беззаконня тримаємось!.. (Дзюба, 1998, с. 82)

XIV століття знаменувало суперечності в Орді, однак доводиться констатувати, що Руські землі, перебуваючи в статусі ординських данників, саме в цей час стають предметом династичних суперечок, згодом – полем для релігійно-ідеологічного протистояння. При тому, що церква на Русі у зазначений період досі не набула такого впливового статусу, як, скажімо, Папський Ватикан у Західній Європі. Однак слід зазначити про спроби підтримки окремих церковнослужителів політики московського князівства у його експансії на навколишні землі, що було доволі кривавою сторінкою історії. Митрополит Петро Ратенський, який надавав підтримку московським князям у їх підкоренні Тверського князівства. Отці церкви докладали зусиль для збереження єдності руських земель, однак не помічали, що така єдність вбачається суздальськими правителями в обхід матері міст руських – стольного града Києва. Про нього взагалі воліли не згадувати, аби не навівав спогадів про минулі часи давньоруської слави.

У цей же час взіреться і столиця, оплот православ'я, Константинополь, «богохранимий град», від самого початку XIII століття переживав низку невдач, що тривали аж до остаточного падіння Царьграда у 1453 році під вирішальним натиском османів. Починаючи з руйнування Константинополя хрестоносцями у 1204 році й протистояння з новоствореною так званою Імперією латинян, до відбиття наприкінці століття періодичних, а згодом і постійних військових атак османів. Опинившись між двох вогнів – латинян, які, апелюючи до повернення у лоно єдиної церкви, за будь-яку ціну прагнули повернути візантійців у католицизм, та османів, які дотримувались більш поміркованої політики, – імперія переживає внутрішній розкол і нестабільність.

Серед місцевої аристократії збільшується кількість тих, хто втомився від війни і протистояння, по суті, проосманськи налаштованих, доволі впливових осіб. Відчувалась відсутність ідеологічної єдності й стратегії подальших дій щодо потенційних союзників чи ворогів. Рішення про церковну унію (відновлення єдності церков), прийняте на другому Ліонському соборі 1274 року й схвалене візантійським імператором Михайлом VIII Палеологом, було відразу ж порушене його наступником Андроніком II Палеологом. Каденція останнього відзначилась непослідовною політикою, що зрештою спричинило громадянську війну. У XVI столітті османи вже не приховували своїх намірів і, користуючись чварами за візантійський престол, брали під свій контроль нові й нові території. Трагедією православного світу стало падіння у 1331 році Нікеї, тодішньої столиці. Відносини з османами перетворились на данницькі, що, втім, не зупинило ні подальшу османську експансію, ані громадянські війни.

Чотирнадцяте століття стало фатальним для Європи з огляду на багато чинників. Обидві конфесії спіткала криза, чума споловинила населення Західної Європи. Тривожні сигнали звучали і для оплоту католицької церкви, на якій позначалися політичні претензії тих чи інших європейських дворів. Засилля французьких кандидатур призвело до Авіньйонського полону пап на півдні сучасної Франції. У Британії ж у 1374 році з обґрунтованою критикою папських призначень на церковні посади й податкової політики католицької церкви в Англії виступив відомий професор Оксфордського університету, теолог Джон Вікліф. Гідна відповідь ученого на суді англійських ієрархів у лондонському соборі Святого Павла змусила припинити судовий розгляд, а наступні папські булли своїм

репресивним спрямуванням демонстрували безпорадність вищого кліру перед інтелектуалом.

Однак католицький Ватикан швидко оговтується від потрясінь, а в контексті геополітичних змін руські землі представляли собою доволі перспективну територію для поширення його політичного впливу. У середині століття, 1352 року, Польське королівство і Велике князівство Литовське ділять руські землі, що, зважаючи на ідеологію Польщі, логічним наслідком мало заснування у 1375 році Галицької католицької єпархії. Все XIV століття тривала боротьба за відновлення Галицької митрополії, в якій розгублений Константинополь не розумів, яка ставка буде вигіднішою. На початку XV століття митрополит Київський і всієї Русі Кипріян домігся ліквідації Галицької митрополії, перетворивши ту на намісництво.

Неоднозначною є особистість митрополита. З одного боку, він був прихильником об'єднання давньоруських земель для остаточного звільнення від Орди. Однак врахувати всі інтриги, претензії суздальських князів владика не міг, лише виклав причини свого повернення з Москви до Києва у своєму відомому другому посланні. Висвячений Константинопольським патріархом Філофеєм як «Митрополит Київський, руський і литовський», Кипріян не отримав визнання свого статусу з боку московського князя Дмитра Івановича Донського. Позиція суздальського правителя красномовно свідчить про його ставлення до рішення Константинопольського патріархату за сто років до оголошення Московією власної автокефалії.

За таких умов православному руському духовенству, аристократії, просто освіченій категорії населення було вкрай непросто отримати духовно-культурний орієнтир. Орієнтація на занепадаючу Візантію, розгубленість національної руської аристократії, криза ідеологічного напрямку, що посилювалась роками ординського лихоліття позначилися на національному світосприйнятті. Оплот православ'я – Візантія занепадала у внутрішніх чварах і зовнішньому протистоянні, втрачаючи власні території, а в цей самий час на Русі розпочався розподіл земель між династичними претендентами. Ватикан зміцнює позиції, тоді ж Візантія втратила, по суті, всі свої території, окрім Константинополя з околицями. Османи відкрито втручалися у внутрішньодинастичні чвари останньої правлячої династії Палеологів, паралельно завойовуючи балканські країни.

Наприкінці століття апогеєм геополітичних пертурбацій, живими учасниками яких були українські землі з населенням включно, стало підпи-

сання Кревської унії 1385 року. Наразі звертається недостатньо уваги на політичний підтекст цього епохального документа. Великий князь литовський Владислав Ягайло, окрім того, що був правнуком короля Русі Юрія I, по материнській лінії був онуком страченого у Золотій Орді тверського князя Олександра Михайловича. Це давало його нащадкам законне право і на галицькі, і на тверські землі. Задля забезпечення ситуації польська католицька принцеса Ядвіга була коронована як король, тобто повноправний правитель держави. Відтак, зберігаючи всі права на споконвічні польські землі, Королівство польське мало підстави за сприятливих обставин пред'явити законні права й на Тверське князівство, котре займало стратегічне становище між Новгородською республікою, Московським князівством та землями Московського князівства.

Ватикан на певний час зміцнив власні позиції. Однак, намагаючись ослабити свого головного ідеологічного конкурента, папська столиця вочевидь недооцінила претензії османів на світове панування. Їх військова сила та конкурентність не знали собі рівних у тогочасній Європі завдяки войовничій ідеології й армії яничарів. Ще один виклик замайорів, звідки його не чекали. Претензії на візантійську політико-правову, ідеологічну й культурну спадщину несподівано проголосив один з монархів, котрий з формально-юридичної точки зору сам був васалом ординського хана. Одружившись із візантійською принцесою Софією з роду Палеологів, московський князь ординською милістю Іван III Васильович оголошує себе не просто царем, а самодержцем. Дивна політична комбінація, зважаючи, що остаточної незалежності землі Північної Суздальщини набули лише наприкінці XV століття. Однак доволі схожа на стан тої самої церкви, права на спадковість якої й було оголошено царем, – Вселенський патріархат після падіння Константинополя потрапляє у повну залежність від османської влади, а правитель новоствореної імперії реалізовує право переможця на призначення й усування патріархів.

Перейнявши ординський формат правління й завойовуючи навколишні землі, Московське князівство прагнуло першості у всьому східноєвропейському регіоні й не гребувало вдаватись до відверто ворожих дій задля знищення бодай самої пам'яті про колишню славу Київської Русі. Московський князь Іван III Васильович щодо цього відзначився особливою послідовністю – оголосивши себе царем-самодержцем, він намовляє кримського хана Менглі-Гірея напасти на Київ. Наслідки цього загальновідомі – спалені та пограбовані

численні вцілілі та відновлені церкви й монастирі, взято в полон київського воєводу Івана Ходкевича. Золота чаша і дискос із Софійського собору – то лише мізерна частка у переліку всього награваного церковного майна, переданого московському князеві на знак перемоги (Комарницький, Зятник, 2019, с. 46).

Судячи з подій, що відбувались у Московському князівстві паралельно з агонією оплоту православ'я, місцева влада добре пильнувала стан справ. У 1448 році Московська церква проголошує автокефалію, пізніше, у 1589 році, буде самопроголошено Московський патріархат. Московська автокефалія стала частиною державної стратегії, спрямованої на монополізацію всієї державно-правової, духовної та культурної спадщини Русі та події церковного життя, що з точки зору канонічного права доволі регламентовані. Українська церква з огляду на непевність політичної ситуації й протистояння окремих представників світської влади від початку дотримувалась апостольського канонічного устрою й жила незалежно від світської влади (Огієнко, 1993, с. 72).

Поширення політичного впливу на неосяжні Руські землі за таких умов вбачалася Ватиканом як вдала стратегія й вирішення багатьох питань, діючи на упередження. Кримське ханство, що постало на історичній карті, поступово перетворювалось з улусу Орди, який періодично спустошує Південноруські землі, на впливового гравця, хоч і васала Османської імперії. Географічні відкриття кінця XV століття дадуть подвійні результати. З одного боку, новий торговельний шлях збагатить західноєвропейські країни й церкву. З іншого ж – західноєвропейські правителі відчують послаблення монопольних позицій католицької церкви, логічним завершенням чого стане подальша Реформація і релігійна полеміка.

Духовний орієнтир вимагав переосмислення і для всіх категорій населення Руських земель. Відновлення церковної єдності у цьому контексті багатьма вітчизняними мислителями розумілось як адекватний логічний шлях, який визначив політичні прагнення, а згодом і політичний розкол в українському суспільстві. З формально-канонічної точки зору, апеляція до єдиної соборної апостольської церкви з папою Римським на чолі, якою та була до Схизми 1053–1054 року, також не позбавлена логіки. Однак слід розуміти особливості Русі-України, стиль правового мислення її населення, врешті, їх спосіб проживання життя. Потрібно додати ще й специфіку різних регіонів колись великої держави, аби зрозуміти приреченість по суті благого плану.

Насамперед, землі Русі-України навіть географічно були доволі віддаленими від епіцентру головних європейських подій, що вже уповільнювало контакти, а також поширення необхідної літератури. Давалася ознака відсутності дешевих друкованих праць. Тиражоване книгодрукування на українських землях розпочалося на зламі XVI–XVII століття, відчутно пізніше, аніж у Західній Європі. Церква на українських землях, з об'єктивних причин, аж до XIII століття не набула вирішального впливу на внутрішньополітичне життя й не перетворилася на впливовий інститут. Правителі у своїх міжкнязівських суперечках не звертались до церкви, як скажімо, це робили західноєвропейські монархи. Тлумачення й впорядкування вимагали також церковні правила, що було зроблено лише через три століття після надання християнству статусу офіційної релігії.

Українське суспільство, як і будь-яке інше в ті часи, не було однорідним і переважно складалося з селян, які за роки Ординського панування виробили стратегію пасивного опору чужим нововведенням. Аграрне населення не так давно звикло до східного варіанта християнства й зуміло адаптувати цикл сільськогосподарських робіт до юліанського календаря. Християнська релігія православного зразка за кілька століть органічно пристосувалася до українського язичництва, гуманного за своєю суттю. При цьому одним з вирішальних чинників національної ідентичності українців XV–XVII століття залишалося українське звичаєве право, котре у зазначений період являло собою дивовижне поєднання правил поведінки, виробничих навичок, ритуалів та обрядодій, релігії, моралі, всього того, що усвідомлювалось як обов'язкове.

За цих реалій українська аристократія, інтелектуали, письменники, богослови, поставши перед непростим вибором духовно-культурного орієнтуру, у своїх творах і роздумах обґрунтовували власну позицію. Серед вітчизняних мислителів було чимало як прибічників, так і опонентів відновлення церковної єдності. Наразі важко стверджувати, що саме було вирішальним чинником духовного орієнтуру кожного з них – політичний підтекст чи свідоме прагнення стабільності на українських землях. У більшості з них родовід сягав давніх династій Гедиміновичів, Острозьких, Ходкевичів, Сангушків. Вони долучались до перекладу руською мовою відомих наукових і літературних творів, таким чином популяризуючи їх і залучаючи до наукового пізнання охочих, тих, хто вмів читати й прагнув розширити власний кругозір.

Після утворення великим князем литовським Вітовтом для українських і білоруських земель окремої митрополії, посаду київського митрополита обіймає Григорій Цамблак, який під час участі у Констанському соборі 1418 року засвідчує лояльне ставлення до відмінностей між православ'ям і католицизмом. З початку XV століття на українських землях з'являються православні церковні братства, просвітницьку роль яких важко переоцінити. Львівське ставропігійне братство, відоме з 1439 року, набувши право ставропігії, діяло як автономна православна церковно-просвітницька одиниця, що забезпечило його від конфліктів на рівні вищих церковних ієрархів. Однак, допомагаючи церкві матеріально, братства почали втручатись у питання, що стосувались компетенції єпископів. Це провокувало конфлікти й розхитувало і без того непросту ситуацію у православній інтелектуально-духовній громаді.

У середині XV століття київський князь Семен Олелькович сприяв перекладу трактатів філософського й наукового спрямування з мов оригіналу. Фактично навколо нього з часом утворився своєрідний гурток, зусиллями якого на руських землях з'явилися переклади давно відомих у Західній Європі творів, як-от «Космографія», «Шестикрил», «Тайная тайних», переклад «Secretum secretorum». З'являються відомі літературні твори візантійських богословів – «Діоптра, або Душеспоглядне зеркало» Філіппа Пустельника (Монотропа), «Ліствиця» Іоанна Ліствичника Синайського, «Бесіда трьох святих святих», апокрифічної пам'ятки, записаної від імені трьох ієрархів православної церкви Василя Великого, Григорія Богослова та Іоанна Златоуста. На зламі XIV–XV століття з'являється цикл творів, підписаних іменем учня апостола Павла Діонісія Ареопагіта, «Ареопагітик» (Дзюба, 1998, с. 102).

Київський митрополит Мисаїл у 1476 році звернувся з до папи Сикста IV з посланням-похвалою, де засвідчується визнання рівності конфесій, по суті, прагнення колишньої єдності церков, навіть прихильне ставлення до рішень Флорентійського собору. Документ підписали не лише особи духовного сану, як-от архімандрит Києво-Печерської лаври Іоанн та архімандрит віленського Свято-Троїцького монастиря, а й князі Михайло Олелькович, Федір Бельський, Семен Вяземський, інші шляхтичі. У 1498–1501 роках до відновлення церковної єдності схилився київський митрополит Йосиф I Болгариневич, котрий, втім, самої унії не прийняв.

Люблінська унія 1569 року – доволі непростий документ, зважаючи вже на те, що знадобилось

півроку, аби прийняти остаточний її текст, – поставила українську шляхту перед ще складнішим вибором, що вимагав чіткого визначення власної позиції. Річ Посполита, на відміну від Великого князівства Литовського, завжди позиціонувала себе як послідовна держава католицьких цінностей. Варте уваги, що були поодинокі випадки адекватного усвідомлення специфіки світосприйняття українців. Відомий католицький богослов і публіцист Йосиф Верещинський, зокрема, розумів спадковість Руської історії й навіть говорив про створення Задніпровського князівства. Однак колишнє королівство Польське, збільшивши втричі свою територію, презюмувало й поширення католицького обряду на щойно отриманих землях. Та вищеописана специфіка українських земель відчутно гальмувала цей процес, зводячи нанівець навіть логічні доводи вітчизняних інтелектуалів.

На момент прийняття документа серед вітчизняних мислителів вже поширювались переклади відомих у західній Європі стародруків, що давало можливість осмислити власну позицію. Важливим є вироблення догматичної системи православної віри, що втілилось у Катехізисах 1596 та 1627 років авторства Стефана та Лаврентія Зизаніїв, відомий Катехізис Петра Могили «Ісповідання віри». Ця праця, на думку видатного історика Івана Огієнка, Митрополита Іларіона, стала символічною книгою для всього православного сходу і було підручною книгою навіть у Москві до 1867 року, до відомого Катехізиса митрополита Філарета (Огієнко, 1993, с. 76).

Тож поміж української аристократії знайшлося чимало як прихильників, так і опонентів подальшої церковної унії 1596 року. Зазвичай особи аристократичного походження, які володіли іноземними мовами й були обізнані з працями філософів, богословів, мали можливість формувати власну обґрунтовану позицію щодо церкви, конфесії й церковного життя. Нестабільність конфесійної орієнтації української еліти була очевидною. За відсутності національної держави, українська еліта мала відстоювати або інтереси держави, або інтереси народу. Захисники народу автоматично ставали у ворожу позицію щодо держави – Речі Посполитої, прихильники ж держави зазвичай полонізувалися й віддалялись від народу. Відтак ідеологічне протистояння поділяє українську шляхту на «зверхників» та «достойників» (Бичко, 2005, с. 35–36).

Зауважимо, що попри наявність на українських землях навчальних закладів університетського типу, братських шкіл, гуртків інтелекту-

лів, як-от острозький гурток чи інші, недостатньо закріпилась традиція міжуніверситетських полемік та дискусій, що відчутно гальмувало поширення ідей індивідуалізму та раціоналізму. На практиці це означало потенційно вороже ставлення до опонентів – від осуду до церковної анафемі та відлучення. Під час релігійної полеміки у Західній Європі гартувалась міська культура, а сама полеміка завершилася перемогою світської держави. Міжуніверситетські диспути підготували надійне підґрунтя для подальшого поширення реформаційних ідей, а ті, своєю чергою, сприяли національно-визвольним рухам початку XVI століття, що поклали початок національним церквам, а потім і національним державам (Кушинська, 2018, с. 33).

В Україні серед прихильників відновлення церковної єдності, унії, були відомі вітчизняні письменники, богослови, мислителі – Іпатій Потій, Кирило Терлецький, Касіян Сакович. Вихованець Острозької Академії і західно-європейських університетів Мелетій Смотрицький, син Герасима Смотрицького, спочатку був прихильником православної віри, єпископом полоцьким, але після вбивства православними уніатського єпископа Йосафата Кунцевича виїхав у Рим і став уніатом.

Прихильники унії виходили з концепту відновлення колишньої єдності й повернення в лоно єдиної церкви. Головною метою було забезпечення стабільності на українських землях, запеклу боротьбу за яку не припиняли Річ Посполита та Московське царство. В своєму арсеналі прихильники мали відомий Флорентійський собор 1438 року, Тридентський собор 1545–1563 років, рішення Латеранського 1216 р. та Ліонського 1274 р. соборів. Врешті, живий приклад Візантійської імперії, що, зосередившись на конфесійному протистоянні, впала під ударом османів, втративши колишню імперську велич. Петро Скарга, фактично головний ідеолог Унії, у своїй праці «Про єдність церкви Божої під одним пастирем» логічно обстоював неправомірність відходу візантійців від єдиної церкви, засуджував їх залежність від світської влади, нагадував, що на момент хрещення Русі візантійський імператор Василь визнавав головування Риму.

Один з головних руських ідеологів Берестейської Унії, Іпатій Потій, відомий богослов, який став Володимиро-Берестейським єпископом завдяки Костянтинові Острозькому, надалі стане головним опонентом відомого мецената. При цьому Іпатій Потій докладає максимум зусиль задля переконання противників унії. Відомий його твір-переклад Петра Скарги «Опис і оборона руського Берестейського собору», а також праці «Унія»,

«Антиризис», «Оборона Флорентійського собору восьмого» та інші, в яких богослов апелює до Флорентійської унії, до церковної єдності та сподівається на мудрість і свідомість руської шляхти (Лужний, 1993, с. 52–53).

Касіян Сакович, шляхтич, мислитель, пройшов складний шлях духовного пошуку від православного до уніата, потім свідомого католика. Будучи ректором Київської братської школи, автором відомих літературно-філософських творів, один з яких – «Вірш на жалісний погреб зацного лицаря Петра Конашевича-Сагайдачного» прикрашений власноруч намальованим варіантом герба Війська Запорозького, був позбавлений сану архімандрита Хрестовоздвиженського монастиря у Дубному, у 1628 році був відлучений від церкви на Київському православному соборі.

У віршованій формі письменник, приводячи раціональні доводи, намагається переконати співвітчизників у застарілості юліанського календаря, що було вже доведено копіткою працею й астрономічними спостереженнями Ватиканської обсерваторії під керівництвом папи Григорія XIII. У буремному столітті, коли українські землі були об'єктом суперечок між двома країнами, більшість, вочевидь, бажала чути милозвучну поезію замість раціональних доводів. Петро Могила у відповідь на працю Касіяна Саковича «Перспектива» написав потужний твір «Літос» (Бичко, 2005, с. 5). Інтелектуал Касіян Сакович, на нашу суб'єктивну думку, просто обігнав свій час.

Не сприйняли унію Петро Могила, Криштоф Корибут князь Збараський, Іван Вишенський, Герасим Смотрицький, Зизаній Тустановський, Лаврін Древинський, Іов Борецький, Юрій Рогатинець. Українська православна аристократія, що фактично являла собою тодішній інтелектуальний потенціал нашого народу, також мала вагомі контраргументи. Гідно відстоюючи права православного кліру і вірян, звертала увагу на зловживання з боку католицького духовенства, переслідування православних.

Категорично заперечував необхідність унії відомий достойник Криштоф Корибут князь Збараський, магнат, нащадок славного литовсько-руського роду, учасник Хотинської битви. У своєму виступі на сеймі 1623 року назвав унію «колотнечею, що завдає ран серцю нашої вітчизни». На цьому ж сеймі з промовою виступив Лаврін Древинський, волинський шляхтич, громадський діяч та оборонець православ'я. Вимагаючи припинити переслідування православних і зловживання щодо православних церков, він зазначав:

Ми нічого не просимо, крім того, що вже більше шістсот років нам належить, що, як святиню, завжди зберігали нам польські королі, що затвердили за нами і сам нинішній король своєю присягою під час свого сходження на престол і самим ділом, надавши нашому патріарху присвятити нам митрополита...

Не сприяла відновленню церковної єдності й внутрішня політика новоствореної держави. Річ Посполита, яка внаслідок Люблінської унії втричі збільшила власну територію, щосили намагалась отримати максимальний зиск з українських чорноземів. Статус житниці Європи був доволі вигідним, становище ж українських селян – найтяжчим у Європі (Сулима-Камінський, 2011 с. 32–34). Повільність сполучення між окремими регіонами держави ще більш ускладнила завдання окатоличення українського селянства. Ворожий спротив викликало й надто радикальне прагнення місцевих католицьких кліриків забезпечити реалізацію Берестейської унії. Лаврін Древинський на сеймі 1623 року зауважував, що православні храми просто зачинялись, а це унеможливлювало проведення богослужіння за православним обрядом та юліанським календарем.

Князь Костянтин Василь Острозький займав виважену позицію, що полягала у розумінні єднання церков, проте як рівноправних сторін. Рівноправних. Будучи свідомим захисником прав православних вірян, очільником відомого Острозького наукового осередку, князь розумів, що досягти поставленої мети за протистояння католицьких ієрархів не вдасться. І підстави для сумнівів були очевидні. Вже від початку календарної реформи 1582 року, а це за чотирнадцять років до Берестейської унії, по українських землях спостерігається закриття православних церков, заборона святкування релігійних свят за юліанським календарем тощо. Бракувало мудрості й розуміння того, що марно переконувати православну паству силоміць, репресивними заходами.

Особливе обурення викликало вилучення католиками з-під православної церковної юрисдикції давніх монастирів і церков, як-от колишня резиденція митрополита Собор Святої Софії, Видубицький монастир та інші. Києво-Печерський монастир, Михайлівський золотоверхий монастир продемонстрували послідовну стійкість проти цієї ганебної політики. Відтак представники католицького кліру оголили приховану мету унії, що спровокувало міжконфесійне протистояння й жертви з обох сторін. Православна ж громада продемонструвала спроможність чинити організований опір і здатність на послідовну стратегію. Яскравим при-

кладом такої стало утворення у 1615 році Київського братства, прийняття туди Війська Запорозького на чолі з Петром Конашевичем-Сагайдачним та відновлення Київської митрополії висвяченням Іова Борецького єрусалимським патріархом Феофаном. Отож давнє місто Київ повертало собі статус митрополичої резиденції, що має впливового захисника – українське козацтво.

Відтак, попри відсутність власної державності, непевні перспективи майбутнього земель колишньої України-Руси, когорта небайдужих інтелектуалів, аристократів, мислителів і богословів докладала всіх зусиль, аби зберегти зразок-наратив руської культури, як зернину національної пам'яті, що обов'язково має прорости й дати добрі сходи. Тих, хто міг сформувати власну точку зору внаслідок критичного переосмислення ситуації, ознайомлення з численними літературними працями, як богословського, так і загальнофілософського, наукового характеру. Її жодною мірою не слід отожднювати з московською. Надбання європейської культурно-освітньо-мистецької сфери на наші землі приходили з запізненням. Проте відчувалося прагнення поступово досягти цивілізованого рівня, навчити й виховати власну інтелектуальну еліту суспільства з адекватною самосвідомістю.

Висновки:

– Від самого початку християнська філософія на Русі набувала поступового поширення за недостатньої ідеологічної підтримки вітчизняної еліти. Остання, надзвичайно переймалася політичним протистоянням, тож на відпрацювання стратегії поширення цементуючої ідеології часу не лишалось.

– На момент Великої Схизми 1053–1054 року християнство залишалось елітарною ідеологією за мовчазного протистояння найчисленнішого селянського населення. На момент ординського панування православна церква на Русі не мала вирішального впливу на внутрішньополітичне життя, як католицька у Західній Європі. На Русь потрапляло недостатньо зразків богословської, філософської та іншої літератури, яка б наблизила розуміння християнського віровчення або ж, принаймні, спонукала до пошуку істини.

– Спроба відродити єдину церкву на Русі у XIV–XV століттях, що на практиці означало відновлення єдиної митрополії, наштовхувалась на політичні претензії як суздальських правителів, так і західноєвропейських країн. З причини політичного протистояння та ідеологічної конкуренції Московського князівства і Великого князівства Литовського приреченими були й спроби, що в різний час здійснювалися церковними діячами,

як-от Митрополитом Петром Ратенським, Митрополитом Кипріаном тощо.

– Ідея відновлення єдиної соборної апостольської церкви у XVI–XVII століттях була також приреченою з низки об'єктивних причин. Насамперед, відчувався політичний підтекст її поширення на українські землі. Національна політика Речі Посполитої щодо українців не відзначалась мудрістю, що відразу відштовхнуло як консервативне селянство, яке звикло до традиційного способу життя й дуже повільно сприймало будь-які нововведення, так і відчутну частину «творчої меншості» – української аристократії, богословів, інтелектуалів.

– Суперечливе шістнадцяте століття яскраво продемонструвало, який культуротворчий потенціал міститься на зламі двох цивілізацій – західної та східної. Конфесійний чинник на Русі-Україні став вирішальним у процесі становлення нації, формування національної ідентичності й елементів національної самосвідомості.

– Фатальною виявилась орієнтація України на московське православ'я. П'ять століть різного «способу проживання життя» далися взнаки – українці, попри гноблення й негаразди, звикли до республіканської парадигми життя, московити – до ординської. У 1690 році Московський собор піддав анафемі твори відомих українських письменників, полемістів, гуманістів, таких, як Петро Могила, Лазар Баранович та інших, чії книги «прелесті латинськіє внушають».

– На руських землях у складі Речі Посполитої релігійне протистояння не набуло запеклої фази, як, скажімо, у Західній Європі. Однак місцеве населення опинилось на вістрі смислового розлому, обумовленого всім ходом попередньої історії. Давалася взнаки відсутність єдиного, чітко сформованого ідеологічного зразка й орієнтира, що відчутно резонувало на тлі Польщі, країни послідовних католицьких християнських цінностей, яка не сприйняла жоден варіант реформації.

– Важливий урок історії полягає у тому, що зазвичай нації не просто орієнтуватись у власних політико-ідеологічних і культурних пріоритетах, коли її ресурс є предметом економічних інтересів навколишніх впливових політичних гравців. Такі зазвичай домовляються між собою, а ідеологічний підтекст завжди більш милозвучний для більшості.

Оскільки наразі у світській державі України релігійні питання залишаються актуальними, а їх витоки сягають XI століття, озвучена проблематика є доволі перспективною для подальших досліджень у галузі культурології, історії культури, со-

ціальної антропології з метою крос-культурного дослідження.

Джерела та література

- Бичко, А., Бичко, Б. (2005). *Світлотінь Касіяна (Калліста) Саковича*: монографія. Київ: Український Центр духовної культури. 168 с.
- Грушевський, М. (1992). *З історії релігійної думки на Україні*: монографія. Перевид. з вид. 1925 р. Київ: Освіта. 192 с.
- Дзюба, О., Павленко, Г. (1998) *Літопис найважливіших подій культурного життя в Україні (IX – середина XVI ст.)*: посібник-довідник. Київ: «АртЕк». 200 с.
- Калакура, Я.С., Рафальський, О.О., Юрій, М.Ф. (2015). *Українська культура: цивілізаційний вимір*: монографія. Київ: ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України. 490 с.
- Комарницький, А., Зятюк, Б. (2019) *Святині княжої України*: науково-популярне видання. Львів: Свічадо. 208 с.
- Кушинська, Л. (2018). Світська держава як надбання середньовічної університетської традиції полеміки та наукових дискусій. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. ISSN 1728-3817/ – Історія 1(136). С. 32-36.
- Лужний, Ришард (1993). Релігійна публіцистика Іпатія Потія в розвитку Староруської традиції «Posleslovo do Papieza Rzymkiego Syksta IV» та «Parenetyka jednego do swej Rusi». *Mediaevalia Ukrainica: Ментальність та історія ідей*. Т. 2. Ред. рада: Г. Боряк, Л. Довга, Я. Ісаєвич, Я. Пеленський, С. М. Плохій, О. Толочко, Н. Яковенко. Київ: АН України.
- Митрополит Іларіон (1992). *Дохристиянські вірування українського народу*: історико-релігійна монографія. Київ: АТ «Обереги». 424 с.
- Огієнко, І. (1993). *Українська церква. Нариси з історії Української православної церкви*: монографія у 2 т. Т. 1. Київ: Україна. 284 с.
- Сулима-Камінський, А. (2011). *Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505–1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура*: монографія. Київ: Наш час. 264 с.

References:

- Bychko, A., Bychko, B. (2005) *Svitlotin Kasiiana (Kallista) Sakovycha: monohrafiia* [Chiaroscuro of Cassian (Callistus)

- Sakovich]. Kyiv: Ukrainyskyi tsentr dukhovnoi kultury. 168 p. [in Ukrainian]
- Hrushevskyyi, M. (1992). *Z istorii relihiinoi dumky na Ukraini: monohrafiia* [From the history of religious thought in Ukraine]. Kyiv: Osvita. 192 p. [in Ukrainian]
- Dziuba, O., Pavlenko, H. (1998). *Litopys naivazhlyvishykh podii kulturnoho zhyttia v Ukraini (IX – seredyna XVI st.* [Chronicle of the most important events of cultural life in Ukraine (IX – mid XVI century.)]. Kyiv: «ArtEk». 200 p. [in Ukrainian]
- Kalakura, Ya.S., Rafalskyi, O.O., Yurii M.F. (2015). *Ukrainska kultura: tsyvilizatsiyni vymir* [Ukrainian culture: the dimension of civilization]. Kyiv: IPIEND im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy. 490 p. [in Ukrainian]
- Komarnytskyi, A., Ziatyk B. (2019). *Sviatyni kniazhoi Ukrainy* [Sacred religs of princely Ukraine]. Lviv: Svichado. 208 p. [in Ukrainian and English]
- Kushynska, L. (2018). Svitska derzhava yak nadbannia serednovichnoi universytetskoï tradytsii polemiky ta naukovykh dyskusii [Secular state as an asset of the medieval university traditions of polemics and scientific discussion]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*. ISSN 1728-3817/ – Istoriiia 1(136). S. 32-36. [in Ukrainian]
- Luzhnyi, Ryshard (1993). *Relihiina publitsystyka Ipatiiia Potiia v rozvytku Staroruskoï tradytsii* «Posleslovo do Papieza Rzymkiego Syksta IV» ta «Parenetyka jednego do swej Rusi». [Religious journalism Hypatius Potius in the development of the Old Russian tradition «Posleslovo do Papieza Rzymkiego Syksta IV» ta «Parenetyka jednego do swej Rusi»]. *Mediaevalia Ukrainica: Mentalnist ta istoriia idei*. Т. 2. Red.col. H. Boriak, L. Dovha, Ya. Isaievych, Ya. Pelenskyi, S. M. Plokhii, O. Tolochko, N. Yakovenko. Kyiv: AN Ukrainy. [in Ukrainian].
- Mytropolyt Ilarion. (1992) *Mytropolyt Ilarion (1992). Dokhrystyianski viruvannia ukraïnskoho narodu: istoryko-relihiina monohrafiia* [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people: Historical and religious monograph]. Kyiv: АТ «Oberehy». 424 p. [in Ukrainian]
- Ohiienko, I. (1993). *Ukrainska tserkva. Narysy z istorii Ukrainkoï pravoslavnoi tserkvy* [Ukrainian Church. Essays on the history of the Ukrainian Orthodox Church]. Т. 1. Kyiv: Ukraina. 284 p. [in Ukrainian]
- Sulyma-Kaminskyi A. (2011). *Istoriia Rechi Pospolytoi yak istoriia bahatokh narodiv, 1505–1795. Hromadiany, yikhnia derzhava, suspilstvo, kultura: monohrafiia* [History of the Polish-Lithuanian Commonwealth as the History of Many Nations, 1505–1795. Citizens, their state, society, culture]. Kyiv: Nash chas. 264 p. [in Ukrainian]

Svitlana Kushynska

Religious vector of Rus in the context of civilization challenges of the XI-XVI century

Abstract. The following article is devoted to the analysis of historical, cultural and geopolitical factors that either did or didn't contribute to the confessional choice of Ukraine-Rus in the sixteenth century. The historical context of the interfaith confrontation is considered, taking into account the specifics of Byzantium, as a stronghold of Orthodoxy and the lands of this period. The comparative analysis presents a range of challenges that the Russian nobility, bourgeoisie, and peasantry had to face, and attention is paid to the peculiarities of the worldview of these categories of the population. Attention is drawn to the position of the «creative minority» - the nobility, the national intelligentsia before the difficult confessional choice. For the first time, the issue of the confessional factor is considered in the context of such a challenge as the formation of a nation, the formation of national identity and elements of national identity. The author's vision of the semantic rift on the edge of which the lands of Kyivan Rus found themselves after the geopolitical changes of the middle of the 15th-16th centuries is presented.

Key words: confessional vector, confessional confrontation, religious controversy, ideological competition, cultural anthropology, phenomenon of cultural model, civilizational approach, «way of life».

Тернова Марина Володимирівна,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри суспільних наук. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Maryna Ternova,
(PhD Philosophy science) Associate Professor
of the Department of social sciences in Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

ТЕАТР У ВИДОВІЙ СТРУКТУРІ МИСТЕЦТВА: ДОСВІД Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУДА

Анотація. На підґрунті теоретичної спадщини відомого англійського філософа, історика науки, естетика та мистецтвознавця Р. Дж. Коллінгвуда у статті виокремлено низку питань пов'язаних з історією та теорією європейського театру, витoki якого сягають доби Античності. Водночас, до аналізу грецького театру долучений магічно-релігійний чинник, якому у мистецтвознавчій концепції Р. Дж. Коллінгвуда надається особлива роль, оскільки його значення вкрай важливе не лише для становлення театру, а й для мистецтва загалом.

Наголошено зацікавлене ставлення англійського науковця до видової структури мистецтва в цілому та його конкретних видів зокрема. У поле зору Р. Дж. Коллінгвуда потрапили і живопис, і музика, і кінематограф, проте осмислення театру відбувалося найбільш фундаментально на засадах історико-мистецького підходу.

Ключові слова. Види мистецтва, театр, актор, магічно-релігійні витoki «театрального дійства», грецько-елліністична театральна практика, «стрит-арт», типи театрів, «груповий театр».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Мистецтвознавчі ідеї Р. Дж. Коллінгвуда (1889–1943), які формувалися на початку ХХ століття й були втілені в багатоаспектній монографії «Принципи мистецтва» (1938), можуть стати предметною основою для ґрунтовного аналізу низки важливих проблем. Серед них і проблема видової специфіки мистецтва загалом, і театру зокрема. При цьому, мається на увазі як історичний аспект розвитку театру, так і тенденції його естетико-художньої спрямованості в умовах перших десятиліть ХХ століття. Річ у тім, що Р. Дж. Коллінгвуд був сучасником тих доленосних для європейської культури процесів, якими позначилася передусім межа ХІХ–ХХ ст., зокрема, символізм та авангардизм, вплив яких на розвиток театральної культури не можна недооцінювати.

Сфокусувавши увагу на проблемах європейського театру, включаючи у цей контекст і того-

часний англійський театральний простір, слід зазначити, що символізм вніс принципові зміни у напрацьовані традиції й існування актора на сцені та психології сприйняття символістської драматургії. Новації символістів поглибилися експериментами авангардистів, адже своєю увагою театр не оминали ані дадаїсти, ані абстракціоністи, ані сюрреалісти, закладаючи підґрунтя для експериментів «театру абсурду», що найвиразніше окреслилися впродовж 50–70-х рр. ХХ століття.

«Театрознавча позиція» Р. Дж. Коллінгвуда, представлена на сторінках «Принципів мистецтва», дає змогу створити своєрідний «пластичний міст» не лише між різними історико-культурними етапами у розвитку театру, а й концептуалізувати сучасне розуміння природи і сутності одного з найдавніших видів мистецтва. На нашу думку, все означене актуалізує теоретичну спрямованість даної статті.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Широке коло проблем історії театру, його стану

в умовах перших десятиліть ХХІ століття, достатньо широко представлені в сучасній українській гуманістиці. Приділяючи увагу традиціям національного театру (М. Вороний, Н. Корнієнко, Г. Веселовська, М. Гринишина, О. Демідко, А. Лягущенко, С. Павличко, О. Фіалко) українські театрознавці, культурологи та естетики одночасно чітко окреслюють теоретичні проблеми, що пов'язані із розвитком європейської театральної культури (Н. Владимірова, Ж. Дедусенко, В. Корнієнко, Г. Миленька, Є. Миропольська). Водночас низка публікацій торкається подекуди суперечливих питань функціонування чи то структурних елементів вистави, чи то морально-психологічних ситуацій, що виникають всередині театральної трупи (Т. Батицька, О. Водяніна, Л. Ковальчук, Л. Овчієва, Б. Сюта). Спираючись на наявні напрацювання, авторка статті зосереджує увагу на театрознавчій моделі Р. Дж. Коллінгвуда, яка варта більш предметного використання в процесі реконструкції історико-культурних етапів розвитку європейського театру. Окрім театрознавчих джерел, у статті використані естетико-культурологічні наукові розвідки, які дають можливість реконструювати творчо-пошукове підґрунтя, на якому «будувалася» модель Р. Дж. Коллінгвуда.

Мета статті. Проаналізувати театрознавчі ідеї Р. Дж. Коллінгвуда в контексті обґрунтованої ним загальної концепції видової структури мистецтва, що дає підстави актуалізувати феномен «спадкоємності» в логіці руху історико-культурних етапів від давньогрецького до «групового» театру Руперта Дуна.

Виклад основного матеріалу. Серед естетико-мистецтвознавчих проблем, які мають місце в європейській гуманістиці від часів Античності, проблема видів мистецтва посідає помітне місце. Наразі, слід враховувати, що тогочасний грецький театр розвивався як паралельно з іншими видами мистецтва (література, жанри поезії та драматургії, архітектура, скульптура, танець), так і в органічному зв'язку з естетико-мистецтвознавчою теорією. Відштовхуючись від цього, слід особливо виокремити історико-теоретичний підхід, на який спирається Р. Дж. Коллінгвуд, фокусує увагу на театрі як принципово важливому виді мистецтва, активно включеному у культуротворчі процеси, що «супроводжують» людину на різних етапах її історії.

Реконструюючи театрознавчі ідеї Р. Дж. Коллінгвуда, слід враховувати і те значення, яке він надавав магії, первісним релігійним віруванням людини, що, на його думку, відіграли нарізну роль у виникненні мистецтва. Показово, що вже

у «Вступі» до «Принципів мистецтва» учений зазначає: «Грецька драма і грецька скульптура зародилися як приналежності релігійного культу» (Коллінгвуд, 1999, с. 22).

Зафіксувавши магічно-релігійні витоки театру, адже поза «грецькою драмою» театральна вистава неможлива, Р. Дж. Коллінгвуд і надалі залишається впевненим щодо обрисів релігійності у театральному «дійстві». Витоки театрального мистецтва, які він визначив, збігаються з позиціями інших дослідників, котрі першими «виставами» грецького театру вважають підготовку і проведення свят на честь бога Діоніса. Вони традиційно проводилися тричі на рік і, відповідно до цього, у Греції певний час зберігалася практика щорічних трьох вистав. Оскільки розквіт театру збігається з так званим «періодом демократичних Афін», найширші прошарки грецького населення мали змогу відвідувати театральні вистави.

Наступна теза, що багато значить в позиції англійського дослідника, пов'язана з аналізом філософсько-естетичних ідей Платона, зокрема, з широко розповсюдженою на європейських наукових теренах інтерпретацією конкретних текстів філософа і, зокрема, тих, де він начебто гостро негативно поставився до поетів та не зробив їх громадянами «ідеальної держави». Принагідно слід наголосити, що Р. Дж. Коллінгвуд, якого вважають визнаним фахівцем з історії науки, активно відстоював необхідність нових перекладів праць давньогрецьких філософів, передусім, діалогів Платона, вважаючи, що у старих варіантах має місце досить приблизне трактування використаних ним не лише слів, а й коротких речень (Коллінгвуд, 1999, с. 51).

На думку Р. Дж. Коллінгвуда, адекватний переклад платонівських розмислів дає змогу стверджувати, що він «мав намір допустити в своїй державі якийсь-то тип драми, що своїм характером нагадує скоріше за все драми Есхіла». Проте такий підхід Платона до драми як підґрунтя театральної вистави поступово змінюється, а його погляди стають більш жорсткими: «Уся драматургія має зникнути, і він залишається лише з тою поезією, головним представником якої був Піндар» (Коллінгвуд, 1999, с. 56).

Деяка іронічність, що простежується в оцінці Р. Дж. Коллінгвудом вибору Платона, на нашу думку, досить надмірна, оскільки Піндар (522/518–448/438) – один з дев'яти найвизначніших ліричних поетів Античності, який викликав повагу і відверте захоплення. Окрім цього, його цінували як знавця і зберігача грецьких міфів, а специфіка творчості Піндара була пов'язана з колективним

хоровим виконанням його «поезій», оскільки вони, у своїй переважній більшості, були звернені до богів, закладаючи, водночас, найдавнішу манеру «оповідального» типу творчості. «Поезії» Піндара не лише уславлювали богів, а й засобами хорового співу «оповідали» про перемоги в битвах, про життя героїв, про велике кохання (Піндар, <https://dicacademic.ru>dic.Nsf>ruwiki>).

У контексті означеного, цілком вірогідним є припущення, що, захоплюючись творчістю Піндара, зокрема використанням хору, Платон навряд чи був проти колективного виду творчості, до якого належать і хор, і театр. Водночас, античний філософ не приховував і свого негативного, у деяких випадках, ставлення до театру, одну з причин якого, на думку Р. Дж. Коллінгвуда, слід шукати у феномені «розважальності», що почала виявлятися у грецькому культурному просторі ще за життя Платона.

Слід визнати, що певна іронічність Р. Дж. Коллінгвуда стосовно платонівського захоплення поезією Піндара, аж ніяк не стосується оцінки ним інших теоретичних «проривів» мислителя, якому англійський дослідник дає титул «пророка». Р. Дж. Коллінгвуд поділяє точку зору Платона, яка «базується на живому відчутті реальності: він бачить різницю між старим і новим мистецтвом, різницю між олімпійськими фронтонами і Праксителем, намагаючись її проаналізувати» (Коллінгвуд, 1999, с. 60).

У процитованому фрагменті з «Принципів мистецтва» ключовим слід вважати слово «різниця», проте його аналіз, за твердженням Р. Дж. Коллінгвуда, недосконалий і обриси «різниці» виявляються на тлі «нового мистецтва», що його Платон розглядає як «мистецтво занадто збудженого й незмірно емоційного світу» (Коллінгвуд, 1999, с. 60). Однак, як вважає англійський теоретик, у своїх оцінках Платон помилився: на зміну великому грецькому мистецтву йшла не «збудженість» чи «незмірна емоційність», а «спустошеність»: «Платон, на порозі занепаду Греції, як пророк дивиться у сумне і моторошне майбутнє, кидаючи усю енергію свого героїчного розуму на відвернення катастрофи. Аристотель, громадянин вже нового, елліністичного, світу, не бачить в ньому нічого загрозливого. Але загроза існує» (Коллінгвуд, 1999, с. 60).

Позицію Р. Дж. Коллінгвуда щодо розмислів Платона доцільно розглядати і як символічний теоретичний вирок Греції, що виявилася неспроможною зберегти власну культуру, і як накреслення шляху до елліністичного театру, що, у новій

культурній площині не міг наслідувати грецькі театральні традиції.

Елліністичний театр, який представлений Р. Дж. Коллінгвудом дещо строкато, потребує певної уваги, передусім тому, що формує своєрідну «зону переходу» від Античності до Середньовіччя та Відродження – періодів, коли цей вид мистецтва набуває нових рис. Трансформація грецького театру в елліністичний зумовлювалася, насамперед, політичною ситуацією, оскільки Афіни, програвши пелопоннеську війну, втратили вплив над територією усїєї Греції і сприяли піднесенню Македонії.

Історія елліністичного театру асоціюється з життям Олександра Македонського, за роки царювання якого театру приділялася значна увага: у великих містах будувалися нові приміщення для проведення вистав, підтримувалася практика створення «синаду техніків» – перших об'єднань працівників театру, з'явилося нове амплуа «міма» – актора, який виступав або самостійно, або супроводжував виставу. Саме елліністичний театр досить вдало використав термін «мімос» – наслідування, копіювання, вклавши в обов'язки «міма» наслідувати чи копіювати якісь побутові процеси, створюючи на сцені «замальовки» максимально наближені до реального життя.

Однак найбільше важить той факт, що у просторі театру принципово змінилася творча орієнтація, реалізувалося саме те, проти чого пристрасно виступав Платон: елліністичний театр став «розважальним» видом мистецтва, зосередившись на розробці жанру комедії при максимальному використанні творів Менандра (342–292 до н. е.). Як відомо, у першій половині ХХ століття археологами були знайдені рукописи його творів, що дало можливість відновити тексти таких п'єс, як «Полюбовний суд» та «Відлюдник».

У проєкції часу стало очевидно, що Менандр свідомо «опонував» творам Аристофана, який започаткував жанр «політичної комедії». На відміну від свого видатного попередника, підґрунтям комедій Менандра виступали побутові та сімейні ситуації, гранично наближені до реального життя, а своїм своєрідним гаслом Менандр обрав «правдоподібність».

Не лише театральна культура, яка потребує персоналізованого підходу, а й узагальнені досягнення Античності залишалися тогочасними надбаннями і впродовж тривалого історичного періоду не трансформувалися в європейський культурний простір. Тож у добу Середньовіччя театру довелося розпочинати свою історію, по суті, з чистого аркуша.

На нашу думку, реконструюючи ставлення Р. Дж. Коллінгвуда до середньовічного театру, слід звернути увагу на той факт, що він не намагався навіть ескізно відтворити умови, в яких європейський театр існував упродовж V–XV століть, коли Кіпріан та Тертулліан, одні з перших ідеологів християнства, не лише заборонили театр, а й проголосили його ерессю і всіх, хто був дотичний до театрального мистецтва, відлучали від християнських общин. Попри це, на європейських теренах збереглися мандрівні трупи, які подорожували країнами, виступаючи переважно на ярмарках і спеціалізуючись на виконанні невеличких сатиричних фарсів. Поступово діячі церкви збагнули емоційний потенціал «театрального дійства», використовуючи акторів для виконання «літургійних драм», що слід оцінювати як поштовх до становлення «світського» театру, який «будувався» на міщанських (бюргерських) п'єсах.

Сьогодні увагу привертає наукова розвідка українського культуролога М. Чікарькової «Середньовічні витоки стріт-арту» (2020), в якій акцентовано увагу на, так би мовити, експериментах середньовічних мандрівних театрів, де «вуличні артисти – ваганти, мінезингери, жонглери, шпільмани, барди, скальди, менестрелі, скоморохи тощо, мандрували з одного міста до іншого, й ці гастролі сприяли культурному єднанню краю» (Чікарькова, 2020, с. 102). Зокрема, дослідниця наголошує на різних зрізах людських здібностей, оскільки «в цих гастролях поєднувалися поетичний хист і музична обдарованість, драматичний талант виконавця ролі й, часом, фізичний розвиток акробата» (Чікарькова, 2020, с. 102).

У статті М. Чікарькової є показове посилення на розвідку S. Androna «Selling streetness as experience. The role of street art tours in branding the creative city» (2018), на сторінках якої здійснено порівняльний аналіз середньовічного «стріт-арту» і творчих пошуків сучасних акторів, музикантів, дизайнерів, котрі вважають вулиці та будинки простором для експериментів. У такому контексті на перший план висувуються прихильники «перформансів» та «графіті» (Andron, 2018).

Як історик науки, якому добре відома і середньовічна культура і організаційно-художні підвалини тогочасного театру, Р. Дж. Коллінгвуд надає перевагу концептуалізації матеріалу, а не лише його описанню. Унаочнити загальні проблеми європейської культури Р. Дж. Коллінгвуд зміг на теренах середньовічного театру, який, за його твердженням, повернувся до магічно-релігійних витоків.

Принагідно наголосимо, що на тлі проблем середньовічного мистецтва, торкаючись його різних видів, науковець знову і знову прагне наголосити

значення магічної форми стимулювання почуттєвої природи людини. З цього приводу Р. Дж. Коллінгвуд зазначає: «Якщо магічне мистецтво досягає високого естетичного рівня, це відбувається тому, що суспільство, до якого воно належить (і не тільки художники, але й глядачі), вимагає від мистецтва естетичної досконалості, яка далеко перевищує той скромний ступінь кваліфікації, що дозволила б реалізувати усі його магічні функції» (Коллінгвуд, 1999, с. 75).

Задля всебічної аргументації наріжної ідеї своєї концепції, Р. Дж. Коллінгвуд залучає відоме дослідження Зігмунда Фрейда (1856–1939) «Тотем і табу», наголошуючи, що з усього тексту він зміг скористатися лише третім розділом. Адже концепція магічно-релігійних і ритуальних засад мистецтва, яку відстоював З. Фрейд, виявилася для Р. Дж. Коллінгвуда неприйнятною, оскільки засновник психоаналізу пов'язував інтерес до магічно-релігійного та ритуального феноменів з виявами «душевної хвороби», з комплексом «варвара», який не дотичний до європейської цивілізації. Натомість Р. Дж. Коллінгвуд зауважує, що людина, яка «здатна звести історичну проблему природи цивілізацій до проблеми медичної, – це людина, погляди якої на всі проблеми, пов'язані з природою цивілізації, будуть тим більш помилковими, чим чесніше вона зберігатиме вірність цій своїй спробі» (Коллінгвуд, 1999, с. 82).

Слід акцентувати, що як магічно-релігійне мистецтво взагалі, так і роль ритуального чинника у формуванні театру зокрема, у різних частинах монографії «Принципи мистецтва» стають предметом прискіпливої уваги Р. Дж. Коллінгвуда. Значення магічно-релігійного чи ритуального чинників традиційно постає в дослідженнях фахівців первісної культури, «розчиняючись», водночас, і в розвідках іншого спрямування. Щодо Коллінгвуда – він, вочевидь, прагне «не загубити» ці чинники, хоч які б проблеми ним порушувалися. Справляється враження, що вони мають для науковця особистісне значення і стають його «улюбленою темою». Оскільки подібна тенденція простежується і в працях інших науковців, ми вважали за необхідне особливо артикулювати факт відвертого акцентування Коллінгвудом ідеї магічно-релігійних і ритуальних витоків мистецтва.

На нашу думку, для англійського дослідника, який надзвичайно високо цінував добу Відродження, було цілком логічним торкнутися і тих нових тенденцій, що простежуються у ренесансному театрі. Наразі, розгляду його «театрознавчої позиції» має передувати реконструкція поняття «мистецтво», яку він здійснив. Зокрема, Р. Дж. Коллінгвуд

зазначає: «*Ars* у середньовічній латині, так само як і *Art* у так званій ранній новоанглійській мові, повністю запозичені як і це слово і його зміст, що означає будь-яку форму спеціальної книжкової освіти, такої як граматики, логіка, магія чи астрономія» (Коллінгвуд, 1999, с. 18). Наразі Р. Дж. Коллінгвуд нагадує читачам монографії «Принципи мистецтва» вислів одного з героїв Шекспіра: «Залишся тут, моє мистецтво!» – говорить Просперо, знімаючи свою чарівну мантию» (Коллінгвуд, 1999, с. 18).

За часів Відродження, вважає Р. Дж. Коллінгвуд, ситуація почала змінюватися, оскільки до слів «*Ars-Art*» повернулося їх попереднє значення – ремесло. Митці Відродження, «подібно до своїх побратимів з Давнього світу, насправді вважали себе ремісниками» (Коллінгвуд, 1999, с. 18). Принагідно зазначимо, що саме представники італійської ренесансної моделі паралельно з ремісником називали себе «майстрами», терміном, який значно пізніше трансформувалася у поняття «митець». Відтак Р. Дж. Коллінгвуд вважає доречним нагадати, що лише у XVII столітті «проблеми і концепції естетики почали виокремлюватися з проблем техніки або філософії ремесла».

Означена тенденція набула особливих рис упродовж XVIII століття, коли «розподіл зайшов так далеко, що виникла різниця між витонченими мистецтвами і корисними мистецтвами». Свій стислий аналіз історико-культурних процесів у гуманістиці Нового часу Р. Дж. Коллінгвуд завершує дещо суперечливою тезою: «Тепер (тобто наприкінці XVIII століття – *М.Т.*) «витончені» мистецтва означали не просто витонченість або високий професіоналізм ремесла, а «прекрасні» мистецтва...». Деталізуючи свою думку, він додає: «У XIX столітті це словосполучення було скорочено, епітет відпав і заміна множинного числа одиничним дала узагальнюючого смислу слову *мистецтво*» (Коллінгвуд, 1999, с. 18). На нашу думку, річ не в тому, що десь загубився епітет «прекрасне», а в тому, що в умовах Відродження стало чітко зрозумілим, що «прекрасне» не мистецтво, а те, що заслуговує на оцінку «прекрасне», відтак дискусійність Коллінгвудової тези сьогодні очевидна.

У даний контекст, який завдяки розмислам Р. Дж. Коллінгвуда, висвітлює певні теоретичні труднощі й суперечності, що «супроводжували» ренесансну гуманістику, чітко «вписуються» проблеми тогочасного театру. Так, по-перше, теоретик кваліфікує його як «народний» та «розважальний», а по-друге – не дистанціює від низки більш розлогих проблем, у контексті яких «театр» виявляється лише конкретним сегментом. Навіть враховуючи

нормативи статті, ми все ж повинні наголосити, що ці суперечливі питання потребують хоча б стислого коментування.

Оскільки Р. Дж. Коллінгвуд негативно поставився до «розважального» мистецтва, то такий аспект ренесансного театру ним не підтримувався. Натомість теоретик позитивно оцінив його «народність»: «У ренесансному театрі співробітництво між автором і акторами, з одного боку, і глядачами – з іншого, було живою реальністю» (Коллінгвуд, 1999, с. 292). Це переконання стимулює його розмірковування щодо глядачів, які становлять «театральну аудиторію». Зокрема, науковець переконаний, що «народний» театр формують не стільки автор п'єси чи актори, скільки зацікавленість глядачів подіями, що розгортаються на сцені, їхні емоції й, так би мовити, оціночна реакція.

Такі, дещо загальні, розмісли Р. Дж. Коллінгвуда набували особливої ваги в період «антиаристотелізму», який переживало Відродження. Йдеться про засади «традиційної логіки», що «полягають у певному методі, який був вперше систематично викладений (наскільки можна довіряти текстам, що дійшли до нас) в «Органоні» Аристотеля» (Коллінгвуд, 1999, с. 237). Цей підхід, як зазначає Р. Дж. Коллінгвуд, дістав подальшого розвитку і активно підтримувався середньовічними логіками. Пізніше, метод на якому «будувалася» традиційна логіка Аристотеля, був знехтуваний як такий, демонструючи «безплідні, химерні розміркування». Подібна інтерпретація традиційної (аристотелівської) логіки панувала як у філософії італійського Ренесансу, так і протягом усього XVII століття.

Як зазначає Р. Дж. Коллінгвуд, пізніше до аристотелівського «методу» почали повертатися, проте робили це «з численними застереженнями», що обумовлювалося як анти-аристотелівським рухом, так і новим «прочитанням» самого Аристотеля: «...це було зроблено, так званими ідеалістами XVIII і XIX століття від Канта до Бредлі і далі, та відтворений з незначними змінами сучасними фахівцями з логічного аналізу та позитивістами» (Коллінгвуд, 1999, с. 237).

Наша прискіплива увага до трансформацій «методу» саме в контексті «народного» ренесансного театру спричинена наріжною ідеєю аристотелівського «методу, мета якого полягає в тому, аби «перетворити мову на бездоганний засіб вираження думки» (Коллінгвуд, 1999, с. 237). Театру можливо більше ніж будь-якому виду мистецтва потрібна мова, що здатна донести думку: «народний» ренесансний театр, значною мірою завдяки настановам Аристотеля зміг це зробити.

Яскравим підтвердженням справедливості основних засад, на які спирався Коллінгвудів аналіз «ренесансного» театру, є творчість відомого італійського драматурга та лібретиста Карло Гольдоні (1707–1793), професійне становлення котрого тісно пов'язане з Венецією. Скорившись волі батька, Гольдоні став юристом і навіть певний час працював помічником судді та адвокатом, що дозволило йому краще зрозуміти життя італійців, їхнє, з одного боку, реальне існування, а з іншого, надії та сподівання. Зрештою, мріючи про театр від студентських років у єзуїтській колегії в Перуджі, він написав низку трагедій, які, хоча і були представлені публіці, проте не мали успіху.

Познайомившись з комедією Макіавеллі «Мандрагора», творами Мольєра та англійською літературою межі XVII–XVIII століття, Гольдоні почав усвідомлювати обмеженість сценічної практики «Commedia dell'arte» – театру, що на початку XVIII століття зберігав «маски», використовуючи їх у прямому чи опосередкованому значенні, та експлуатував принцип імпровізації. Гольдоні виступає опонентом такого театру і починає дуже обережно, але все ж послідовно його реформування. Поступово в італійському культурному просторі, як відомо, формуються дві театральні течії: «венеційські» комедії Карло Гольдоні та «Commedia dell'arte» Карло Гоцці (1720–1806) – засновника жанру «фьябі» – театральної казки «Король-олень», «Турандот», «Принцеса Китаю» мали і мають до сьогодні великий успіх.

Не приймаючи естетико-художніх засад театру Гоцці, а відтак, прагнучи досягнути нові аспекти жанру комедії, Гольдоні фактично одразу здобув значний успіх п'єсами «Слуга двох господарів» (1746), «Кав'ярня» (1750) та «Брехун» (1751).

Визнання цих творів, надихнуло Гольдоні і до написання нових комедій («Трактирниця», 1753), і на обґрунтування власної творчої позиції, підґрунтям якої стала ідея комедії як великого людського ярмарку, де зустрічаються люди різних соціальних прошарків та характерів (Гольдоні, <https://www.livelib.ru>author>125202-karlo-Goldoni>). Принагідно підкреслимо, що чим популярнішою ставала творчість Гольдоні, тим гостріше його критикував Гоцці, котрий наполягав на «витонченій», «фантазійній» комедії, не визнаючи її «побутово-народної» спрямованості. Під тиском критики, Гольдоні, автор 267 комедій, змушений був емігрувати до Франції де жив і працював протягом 30 років.

Реконструювавши «за» і «проти» ренесансного театру, Р. Дж. Коллінгвуд, віддавши належне Шекспіру, намагається окреслити стан англійсько-

го театру на початку і протягом трьох десятиліть ХХ століття. Як відомо, в означений період і драматургія, і акторська майстерність тогочасного театру були досить високими, вирізняючись багатоглибкістю театрального репертуару.

Як відомо, за часів Р. Дж. Коллінгвуда, в Англії існували «комерційні» та «репертуарні» театри. При цьому вважалося, що саме друга група виступає джерелом творчих відкриттів. Це було вкрай важливим для розвитку цього виду мистецтва, оскільки так звана репертуарна політика була доволі чітко регламентована: 1. Добре написана п'єса. 2. Салонна драма. 3. Поетична драма. Проте, означені аспекти не цікавлять Р. Дж. Коллінгвуда і він зосереджує увагу на потенціалі п'єси, яка зазнає численних інтерпретацій, на значенні репетицій у процесі створення вистави, на прийомах, що застосовують задля встановлення зв'язків між сценою та глядацьким залом. Окрім цього, у «Принципах мистецтва» з'являються роздуми щодо ролі костюму, який має відіграти досить помітну роль.

Слід визнати, що тенденція до деталізації тих аспектів складових, які визначають успіх театральної вистави, зберігається і в сучасному театрознавстві. Підтвердженням цього є наукові розвідки Н. Бугай «Людина як субститут абсолюту: синкретична стадія формотворення в костюмі» (2010) та О. Водяпіної «Театральний костюм в системі сценічного простору та часу як комунікативний феномен» (2010). Авторка останньої розглядає театральний костюм як «комунікант, презентатив вищих цінностей, це та межа, дія, жест, подія, яка здійснює можливість виходу за межі реальності, існування в просторі співбуттєвих адекватій реальності...» (Водяпіна, 2010, с. 307). Ставлення до театру як виду мистецтва із складною структурою, що продемонстрував як Р. Дж. Коллінгвуд, так і інші тогочасні театрознавці, закріпилося в європейському мистецтвознавстві, спонукаючи сучасних науковців, творчо, а не механічно, розширювати театрознавчо-мистецтвознавчі межі, вводячи п'єсу, сценографію, декорації, костюм, реквізит вистави в контекст культурологічного аналізу. Це переконливо демонструє органічний зв'язок «культурологія – мистецтвознавство», на теренах якого працюють такі українські культурологи, як Л. Бабушка, Т. Кохан, Т. Кривошея, О. Маланчук-Рибак, О. Петрова, С. Холодинська.

В умовах сучасної гуманістики стає зрозумілим, що окремі теоретичні напрацювання Р. Дж. Коллінгвуда є предтечою культурологічного підходу, адже у 30-ті роки, коли він готував монографію «Принципи мистецтва» до видання, в англомовному

середовищі було відоме і поняття «культурологія», і перші напрацювання американця Леслі Алвіна Уайта (1900–1975), котрий власне і ввів у теоретичний ужиток поняття «культурологія». Це, певною мірою, є аргументом щодо правомочності оперування терміном «персоналізація» стосовно матеріалу, який Р. Дж. Коллінгвуд присвятив Бернарду Шоу (1856–1950) та Руперту Дуну (1903–1966).

П'єси видатного ірландського драматурга Б. Шоу, котрий атрибується сьогодні і як політичний діяч, Р. Дж. Коллінгвуд відверто не сприймав, стверджуючи, що «слід було б звільнитися від сценічних вказівок у дусі Бернарда Шоу» (Коллінгвуд, 1999, с. 296). Це невтішне зауваження він до того ж пояснив у більш ніж розгорнутому вигляді:

Коли бачиш п'єсу облутану й перенасичену подібними надмірностями, залишається лише протерти очі і запитати: «Що це? Може бути автор сам вважає себе таким поганим письменником, що йому не під силу роз'яснити власні наміри режисеру і трупі без допомоги коментарів, які нагадують шкільне видання? Або режисери і актори в ті часи, коли створювалися ці кумедні архаїчні фрагменти, були такими ідіотами, що не могли поставити п'єсу поза цих неймовірно багатослівних настанов?» (Коллінгвуд, 1999, с. 296–297).

Окрім означеного, Р. Дж. Коллінгвуд чітко відносить творчість Б. Шоу до «розважально-го» мистецтва, яке він, як вже підкреслювалося, послідовно засуджував. Наразі англійський теоретик є вкрай тенденційним, оскільки такі п'єси ірландського драматурга як «Професія місіс Уорен», «Зброя і людина», «Кандід», «Пігмаліон», «Поживемо – побачимо» та низка інших, за які Б. Шоу здобуває Нобелівську премію з літератури (1925), оцінюються визнаними фахівцями як реальне надбання європейської культури першої половини ХХ століття.

Більш поблажливим Р. Дж. Коллінгвуд виявився до Р. Дуна – танцюриста, хореографа, театрального режисера, педагога, організатора «Групового театру», котрий дав обіцянку своїм глядачам, що вони на кожній виставі будуть її активними учасниками (Дун, [https://hrwiki.ru/wiki/Rupert Doone](https://hrwiki.ru/wiki/Rupert_Doone)).

Як ми зазначали, Р. Дж. Коллінгвуд неодноразово наполягав на тому, аби глядач не був пасивною стороною «театрального дійства», а режисери та актори мали навчитися «динамізувати» глядацький зал. Водночас, Коллінгвуд добре розумів, що одна справа теорія, а зовсім інша практика, і цілком слушно констатував: «...складним питанням буде те, як цей принцип провести у життя» (Коллінгвуд, 1999, с. 298).

Висновки. Підсумовуючи матеріал викладений у статті, слід визнати доцільність історико-культурного підходу, що застосував Р. Дж. Коллінгвуд, репрезентуючи театр серед інших видів мистецтва. Відштовхуючись від магічно-релігійних та ритуальних засад, які відіграли потужну роль у формуванні театру, він реконструював різні типи театральної культури, успішно використовуючи потенціал порівняльного аналізу.

Чітке уявлення щодо «театрознавчих ідей» Р. Дж. Коллінгвуда дають його персоналізовані оцінки творчості драматургів, режисерів та акторів, котрі забезпечили успіх англійського театру у першій половині ХХ століття.

Джерела та література

- Водяпіна, О. В. (2010). Театральний костюм в системі сценічного простору та часу як комунікативний феномен. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*, 25. С. 305-312.
- Гольдони Карло [EP]. Режим доступу: <https://www.livelib.ru/author/125202-karlo-goldoni>
- Дун Руперт [EP]. Режим доступу: [https://www.buildwiki.ru/wiki/Rupert Doone](https://www.buildwiki.ru/wiki/Rupert_Doone)
- Коллінгвуд, Р. Дж. (1999). *Принципи мистецтва*. Москва: Языки русской культуры.
- Пиндар [EP]. Режим доступу: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/777>
- Чикарькова, М. Ю. (2020). Середньовічні витоки стріт-арту. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія*, 19. С. 99-106.
- Andron, S. (2018). Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city. *The Sociological Review*, 66 (5). Pp. 1036-1057.

References:

- Andron, S. (2018). Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city. *The Sociological Review*, 66 (5). Pp. 1036-1057. [in English]
- Chikarkova, M. Yu. (2020). Serednovichni vytoky strit-artu [Medieval origins of the street art]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Seriya: filosofii, kulturolohiia, sotsiologhiia* [Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, culture studies, sociology], 19. Pp. 99-106. [in Ukrainian]
- Collingwood, R. G. (1999). *Printsipy iskusstva* [The Principles of Art]. Moskva: Yazyki russkoy kultury. [in Russian]
- Doone Rupert. Retrieved from [https://www.buildwiki.ru/wiki/Rupert Doone](https://www.buildwiki.ru/wiki/Rupert_Doone) [in Russian]
- Goldoni Carlo. Retrieved from <https://www.livelib.ru/author/125202-karlo-goldoni> [in Russian]
- Pindar. Retrieved from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/777> [in Russian]
- Vodiapina, O. V. (2010). Teatralnyi kostium v systemi stsenichnoho prostoru ta chasu yak komunikatyvnyi fenomen [Theatrical costume in the system of stage space and time as a communicative phenomenon]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti* [Actual philosophical and cultural problems of the present], 25. Pp. 305-312. [in Ukrainian]

Maryna Ternova

Theater in the specific structure of art: experience R. J. Collingwood

Abstract. Based on the theoretical heritage of the famous English philosopher, historian of science and aesthetics and art critic R.J. Collingwood, the article highlights a number of issues related to the history and theory of European theatre, which dates back to Antiquity. At the same time, the analysis of Greek theatre includes a magical-religious factor, which is given a special role in the art concept of Collingwood, as its importance is extremely significant not only for the formation of theatre, but also of art in general.

The English scientist's concern in the species composition of art in general and its specific types in particular has been emphasized. Painting, music, and cinematography fell under the spotlight of R.J. Collingwood, but his comprehension of theatre took place most fundamentally on the basis of a historical and artistic approach.

Key words. Types of art, theatre, actor, magical-religious origins of «theatrical action», Greek-Hellenistic theatrical practice, «street art», types of theatres, «the Group Theatre».

Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Kateryna Stanislavska,
Doctor of study of art, Professor. Kyiv National
Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ВИДОВИЩНІ ФОРМИ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Анотація. Предмет статті – видовищні форми сучасної культури як маркер постмодерністського мистецтва. Постмодерн представлений як епоха зміни парадигми через візуальні та тілесні повороти. Візуальні та тілесні доміанти показані як провідні властивості сучасних видовищних форм. Висновки узагальнюють домінування видовищності в сучасній культурі, здатність сучасної людини реалізувати себе в ролях глядача та учасника видовищних форм.

Ключові слова: видовищність, візуальний поворот, тілесний поворот, постмодерн, мистецтво постмодерну, видовищні форми.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні ніхто не заперечуватиме, що однією з провідних рис сучасної культури є видовищецентризм (термін російського культуролога Миколи Хренова). Справді, видовищність сьогодні опиняється «в центрі» майже всіх соціокультурних феноменів. Все навколо сучасної людини не просто привертає її зір (візуальність), а водночас здійснює комплексний вплив, втягуючи особистість у процес специфічної комунікації (видовищність).

Зрозуміло, це явище не виникло на порожньому місці, адже ще століття тому, на початку 1900-х, театрознавець, режисер, філософ Микола Євреїнов увів у науковий обіг неологізм «театральність» («Апология театральности», 1908), відокремлюючи його від сценічного мистецтва і декларуючи поширення законів театру на плин реального життя звичайної людини. Згодом нідерландський культуролог Йоган Гейзінга у своїй праці «Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» (1938) дослідив гру як об'єктивну потребу, причину і наслідок існування суспільства.

У другій половині ХХ століття з'являється філософського-політичний трактат «Суспільство спектаклю» (1967) французького письменника Гі Дебора, акцентуючи на культуротворчій ролі засобів масової комунікації в такому суспільстві. У ті ж часи канадський філософ, соціолог Мар-

шалл Маклуен публікує книгу «Розуміння медіа: Зовнішні розширення людини» (1964), де аналізує складні стосунки медіа і людини, продовжуючи розбудову ідеї «глобального села» (термін уперше використаний у праці «Галактика Гутенберга», 1962) – сучасного суспільства, яке втратило кордони через бурхливий розвиток сучасних технологій. Його знаменитий афоризм «The Medium is the Message» («Передавач сам є повідомленням») презентує складну, почасти ризоморфну структурно-комунікаційну систему, яку можна застосувати до постмодерних мистецьких форм, зокрема перформативних практик.

Також у 1960-х французький філософ-феноменолог Мікель Дюфренн запроваджує поняття «артизація» (від *art* – мистецтво), застосовуючи його до дійсності. Якщо театральність, за Євреїновим, є природною властивістю життя, то артизація передбачає перетворення життєвих подій, явищ, феноменів на видовищні форми, перетворення самого життя на «вічне свято» шляхом свідомого наповнення його елементами карнавалізації й ідеалізації.

На межі ХХ–ХХІ століть науковцями активно розробляються поняття шоу, шоу-технологій, шоуізації суспільства. Авторка теж долучилася до цієї тематики, розглядаючи поширення шоу-технологій через телебачення та інтернет як «найвищий

ступінь візуалізації і, так би мовити, видовищезації ретрансльованої інформації» (Станіславська, 2020-а, с. 110).

Очевидне сьогодні злиття дійсності й гри, життя і видовища, реальності та віртуальності підтверджується зокрема побутовою лексикою та театральною образністю мовних практик («скинути маску», «політичні ігри», «передвиборче шоу» тощо), свідомим запозиченням театральновидовищних форм (театральність військових парадів, видовищна демонстративність мітингів, ритуально-театральна природа молодіжних субкультур тощо), а також спонтанно-несвідомим застосуванням театральності (рольові дитячі ігри, поведінковий етикет, побутові ритуали тощо). Сучасна людина свідомо і підсвідомо відчуває себе то глядачем, то актором, об'єктом і суб'єктом візуальної репрезентації.

Навколишній простір перетворився на мозаїчний калейдоскоп видовищ, що не могло оминути мистецьку сферу: видовищність, традиційно типова для сценічних мистецтв, охопила й інші культурно-мистецькі сфери, де видовищні елементи прямо чи опосередковано виходять на перший план, почасти визначаючи «ціннісну вартість» мистецтва.

Мета статті – узагальнити місце і роль видовищних форм сьогодні як домінантного маркера сучасного культурного простору.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Література з тематики видовищних форм різноманітна й розлога. Проте аналіз інформаційних джерел свідчить, що більшість сучасних вчених розглядають феномен видовища або у площині загального аналізу його соціальних та естетичних функцій (В. Кісін, Л. Наумова, Я. Рагнер, М. Хренов та ін.), або у контексті розвитку окремих видів мистецтва (В. Горпенко, М. Гринишина, І. Зубавіна, К. Разлогов, Ю. Станішевський, Г. Фількевич, І. Хангельдієва, І. Шилова та ін.). Вбачаємо за доцільне заповнити лакуну щодо об'єктивації та типологізації видовищних форм як феномену культури постмодерну та post-постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Точним і влучним вважаю визначення Є. Куца щодо трьох базових складових будь-якого аналізу, дослідження, наукової розвідки – це термінологія, методологія й ідеологія (Куц, 2017, с. 144). Відповідно до цього визначення і побудуємо структуру викладу, наділяючи терміни таким змістом: термінологія – що, методологія – як, ідеологія – навіщо.

Термінологія. Добу, в яку ми живемо і про яку йтиметься, називають постмодерном або пост-по-

стмодерном. Деякі вчені додають уже третє «пост», а дехто, зачиняючи дверцята постмодерну, футурологічно називає наш час певною прото-добою, але що саме буде після префіксу «прото», достеменно невідомо. Оскільки видовищні прояви та видовищні форми, що згадуватимуться у статті, виникли переважно у другій половині ХХ століття, термінологічно уніфікуємо цей час як «постмодерн».

Отже, *постмодерн* це соціокультурний стан суспільства або історико-культурний період другої половини ХХ століття з властивим йому світоглядом, типом філософствування, сумою мистецьких проявів. Усі ці тенденції, установки, літературні та мистецькі явища, властиві постмодерну, об'єднуються під терміном «постмодернізм», який власне і є формою світогляду доби постмодерну. Тож, апелюючи до культурно-мистецьких проявів, напрямів, форм, характерних для цього часу, матимемо на увазі мистецтво доби постмодерну, що втілює естетику постмодернізму. Саме тому вважаю припустимим вживати довільно, синонімічно вирази «мистецтво постмодерну/постмодернізму», «постмодерні/постмодерністські мистецькі форми» тощо.

За авторським визначенням, під *видовищем* розумітимемо зриму форму (об'єкт чи діяство), на якій фокусується увага суб'єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії.

Відповідно, *видовищність* сприйматимемо як характерну ознаку творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства.

Якщо йдеться про видовищність у мистецькій сфері, виникає *мистецько-видовищна форма* – художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів виразності із зовнішнім видовищним виявом.

Як відомо, характерними ознаками та функціями видовища взагалі визначають дієвість, колективність, публічність, масовість, змагально-ігровий контекст, регуляцію соціальної поведінки, комунікативність, компенсаторність. У контексті мистецького видовища додаються експресивність, синтетичність, ігрове начало, умовність, розгорнення на глядача, інтимізація, співучасть і співтворчість глядача.

Методологія. Постмодерн називають добою зміни парадигм: система усталених понять, знань, уявлень, властива певному періоду розвитку культури, науки, цивілізації – тобто культурна модель життя і розвитку суспільства – трансформується, змінюється, розвертає свій погляд у новий бік,

здійснює поворот. І таких поворотів у постмодерні є кілька.

Візуальний поворот знаменує зміну логоцентричної парадигми сприйняття світу на візіоцентричну. На практиці це означає первинність візуального мислення, візуалізацію понятійної сфери, перевагу показу над поясненням, прагнення замінити слова образами. Візуальні образи та візуальні коди починають визначати норми соціальної взаємодії, алгоритми суспільних практик. А наука, відповідно, починає все це досліджувати, паралельно спричиняючи і власний розвиток – зокрема, з'являються напрями і течії: візуальна історія, візуальна філософія, візуальна антропологія, візуальна соціологія, відеологія та інші візуальні «логії».

Повороту до візуального сприяла поява і розвиток екранної культури – ера кінематографа, відео, комп'ютерних технологій, віртуальної реальності. Сила сучасних екранних медіумів, які мають небачену владу, полягає в тому, що вони, на відміну від книги, спираються на візуальний образ і звук. Екранне повідомлення не передбачає рефлексію, тобто період обдумування і усвідомлення його сутності й значення, – образи мас-медіа представляють самі себе.

Тілесний поворот спричинений антропологічною парадигмою ХХ століття, що передбачала необхідність визначення і врахування тілесності людини поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви і пам'яті. Розуміння тіла як першоджерела знаків, символів і комунікації сприяло не лише осмисленню людської тілесності як знакової системи, а й розгляду проблеми співвідношення тілесності та свідомості у різних ракурсах. Відповідно, ключовою категорією тілесного повороту стає *тілесність* – соціокультурний прояв людського тіла, що під впливом різноманітних факторів може змінювати функції. У наш час, коли панує культура симулякрів (підробок, копій, імітацій, фейків), самоідентифікація індивіда починається з усвідомлення себе як носія фізичного тіла – реального, справжнього, «мого». Справді, сучасна людина не може бути впевнена в інформації, яку отримує із засобів масової комунікації, в правдивості інтернет-контенту, в щирості міжособистісного спілкування у віртуальних спільнотах, а власне тіло її не обдурить. Тому особливе ставлення до свого тіла стає початковим етапом формування ставлення до себе як особистості, суб'єкта власного життя.

«Реабілітація» людського тіла в європейській культурі ХХ століття спричинила появу різноманітних напрямів, шкіл, тенденцій культивування соматичного начала в людині. Серед них відзначимо

професійний спорт, бодібілдинг, шалене зростання фітнес-індустрії, популяризацію оголеного тіла у засобах масової комунікації, рекламі, дизайні, масову еротизацію сучасного життя та плюралізм у питаннях статі й сексуальних стосунків.

Під цим впливом мистецтво також засвідчило зростання всепоглинаючого тілесного світовідчуття: митець другої половини ХХ – початку ХХІ століття творчо стверджує заміну мистецького твору як «продукту» – процесом, одностороннього візуального споглядання – тактильним контактом між суб'єктом і арт-об'єктом.

Але змінюється не лише митець – змінюється і сучасна публіка: вона сама вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших відчуттів. Саме тому візуальний і тілесний повороти обумовили особливий статус сучасного видовища, котре з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця. Така модель розвитку візуального повороту в мистецтві дала привід Т. Рильській назвати його «дієво-візуальним» (Рильская, 2009, с. 109). «Гонитва за емоціями» сприяє тому, що глядач стає повноправним учасником візуального дійства. Подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри та ін.

До загальнопоширених у науковій літературі візуального та тілесного дослідник Куш додає *етичний поворот*, називаючи його «великим етичним поворотом» (Куш, 2017, с. 143) і розмірковуючи про дозволене й недозволене у мистецтві, про характер декларованого у постмодерні зближення мистецтва з життям.

Можливо, хтось зауважить, що мистецтво завжди опікувалось етичними проблемами. Так, саме «опікувалось», у доволі опосередкованому вигляді, обертаючи *те, що є*, на *те, що може бути дозволено*, – і навпаки. Але ніколи питання етики не обертались на матеріал для мистецтва, не формували тіло твору (як це можна яскраво простежити, наприклад, на перформансах Марини Абрамович). Принаймні, прикладний сенс цього тезису дає змогу дійти кращого розуміння саме сучасного мистецтва, яке безсоромно здирає власні естетичні покрови, вкриті легким (а почасти і важким) саваном минулих століть (Куш, 2017, с. 143).

Перформанси Абрамович фактично наповнюють час болісним очікуванням, тривожними, часом жахливими передчуттями і – певно, найсуттєвіший

момент у нашому контексті – ставлять суто етичне питання: які загрози несе у собі бездіяльність? Що відбувається у той час, коли ми просто чекаємо? Здається, сам час при цьому набуває щільності твердого тіла – настільки він матеріальний і тілесно-відчутний (Куш, 2017, с. 149).

Отже, в умовах домінанти візуальної культури особливої актуальності набуває тілесно-етичне вираження соціокультурних смислів з орієнтацією на видовищність, підвищену емоційність та дієву двосторонню комунікацію. Цей комплекс допомагає долати кризу ідентифікації – один із провідних соціокультурних феноменів постмодерну, що полягає у руйнуванні можливості цілісного сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. У ситуації, коли людина не здатна сформувати власну позицію щодо плюралізму ціннісних шкал у всіх сферах суспільного життя і зафіксувати самототожність власної свідомості й себе як особистості, одним із засобів подолання цієї ідентифікаційної кризи і виступає видовищність, адже через ту чи іншу мистецько-видовищну форму людина отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчутти належність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції.

Постмодерністська видовищна форма набуває ознак універсальної моделі – вона є своєрідним кодом, знаковою системою, що дає змогу розкрити зміст повідомлення залежно від призначення та умов функціонування видовища. Такі видовищні форми в сучасному соціокультурному просторі являють собою, за термінологією постмодерністської філософії, «порожній знак» (або «автономічний знак») – тобто демонструють приклад автономної, самодостатньої реальності, вочевидь не пов'язаної з буттєвими феноменами. На зміну класичній вимозі визначеності поняття та співвіднесення його з конкретним предметом, явищем, подією приходять відкритість значення, обумовлена невичерпною множинністю і навіть нескінченністю його потенційних культурних інтерпретацій.

Відходячи від стабільності мистецьких форм у класичній естетиці, видовищні форми постмодерну демонструють почасти ризоморфний характер їхньої цілісності. Як для принципової позаструктурності, для ризоми характерні дві вихідні ознаки: можливість для внутрішньої спонтанної рухливості та реалізація креативного потенціалу самоорганізації. Цими якостями «оздоблена» більшість сучасних мистецько-видовищних форм, в яких неможливо однозначно встановити вектор причинно-наслідкового зв'язку і де переважає

імпровізаційна природа розгортання дійства – це, зокрема, такі форми, як хепенінг, інсталяція, флешмоб, окремі види комп'ютерних ігор. Елементи ризоморфної організації наявні також і в інших мистецько-видовищних формах, зокрема перформансі, стріт-арті, боді-арті, інструментальному та хоровому театрі, екранних формах. Спостерігається ситуація, коли видовищна форма набуває значення «моделі-символу» – ризоморфного середовища без суб'єкта і об'єкта, без початку і кінця, без можливості встановлення прогресивного чи регресивного характеру його розвитку.

Така ризоморфна природа видовищних форм, тематична неоднорідність і багаторівневність не дають можливості встановити чіткі методологічні принципи та підходи для їхнього аналізу. Самодостатність ризоми обумовлює нескінченність її інтерпретацій і неможливість дійти до єдиного правильного варіанта трактування: намагання визначити явище врешті-решт зведеться до самого явища. Методологічним підґрунтям аналізу мистецько-видовищних форм сучасної культури може стати симуляційний підхід, що спирається не на раціональні, а на емпіричні методи дослідження й оцінювання, і теорія трансдискурсивності Мішеля Фуко. Якщо об'єкт наукового дослідження невіддільний від його майбутніх трансформацій (тобто відразу постає як певна сукупність можливих модифікацій), то встановлення дискурсивності завжди є гетерогенним до своїх наступних трансформацій. І тому якщо в традиційній науковості теоретична спроможність тих чи інших понять визначається прийнятою нормативністю самої дисципліни, то трансдискурсивність передбачає множинність авторських концепцій.

Ідеологія. Отож підходом до розроблення класифікації мистецько-видовищних форм сучасної культури було обрано загальноісторичну динаміку їхніх візуально-тілесних модифікацій в умовах предметно-просторового середовища. За цією ознакою було виокремлено чотири групи: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні й екранні (Станіславська, 2020-б).

Першу групу становлять мистецькі форми, в яких образотворча візуальність, виражена через тілесний контекст, набуває яскравих ознак видовищності: інсталяція, мистецтво дії (Action Art або акціонізм: хепенінг, перформанс, акція, флешмоб, артмоб), боді-арт. Образотворчо-тілесні форми презентують тіло як самодостатню сукупність дискурсивних кодів.

До другої групи входять мистецько-видовищні форми вуличного мистецтва, активний розвиток

яких спостерігається сьогодні: різноманітні види вуличного малювання (графіті, муралізм, мадонна-рі, 3D-графіті 3D-мурали) та вуличних інсталяцій. Стріт-арт вписує різні модифікації тіла у довкілля.

Третю групу складають найяскравіші видовищні феномени сучасності, представлені трьома сценами – академічною концертною (інструментальний та хоровий театр), музично-театральною (мюзиклові форми), цирковою (театрально-циркова вистава). Сценічні форми використовують тіло як структурний компонент дії та культурної поведінки.

Четверта група представляє мистецько-видовищні форми, існування яких забезпечується екранами різного типу: кіноекраном, телеекраном, комп'ютерним монітором, демонстраційним екраном. Екранні форми символізують тіло, трансформуючи його в універсальний засіб моделювання.

Простеживши розвиток, функціонування та виражальні особливості усіх означених форм, ми дійшли певних узагальнюючих висновків щодо видовищних форм мистецтва постмодерну, зокрема чотирьох векторів їхньої комунікації, які були названі взаєминами з традицією, законом, собою, реципієнтом.

Постмодерне мистецтво і минуле: взаємини з традицією. Постмодернізм пропагує неklasичне трактування класичних традицій: відійшовши від класичної естетики, він не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на нових теоретичних засадах. У результаті цього відбувається переосмислення основних естетичних категорій: прекрасне стає сплавом чуттєвого і концептуального, потворне естетизується, піднесене замінюється дивним, трагічне – парадоксальним.

Постмодернізм реабілітує у новій якості художню традицію класики, академізму, реалізму, а сучасний митець прагне поєднати часто протилежні істини та принципи багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій, використовуючи синтез, синкретизм, стильовий плюралізм, стирання кордонів між традиційними видами та жанрами мистецтва.

Митець-постмодерніст активно використовує та створює художні запозичення, цитування, симуляцію, компіляцію, римейки, інтерпретації, фанфіки тощо. У такий спосіб митець демонструє свою, нехай і оновлену, традиційність: художник постмодерну – не виробник, а апропріатор (від англ. *appropriation* – присвоєння), комбінатор, інтерпретатор, демонстратор.

З цим же пов'язано і використання «готових форм» (*ready made*): предмети побуту, природні та штучні матеріали, твори мистецтва (свої й чужі)

можуть бути запозичені, виокремлені з природного середовища чи контексту і розташовані у новій та/або не властивій їм сфері.

Постмодерне мистецтво і сучасність: взаємини із законом. У постмодерному мистецтві панує культ відсутності правил, законів та ідеалів. Постмодернізм не відкидає ідеали – він просто поза ними. Головний естетичний канон – відсутність канону. Постмодерністський митець та письменник опиняються в ситуації філософа: їхні твори та тексти не можуть підкорятись встановленим правилам, про них не можна судити, застосовуючи відомі категорії – твір чи текст якраз і зайняті пошуком цих категорій. Отже, художник і письменник працюють без правил заради їх встановлення.

Постмодерне мистецтво у дзеркалі: взаємини із собою. Мистецтво у постмодерні використовує гіпертрофованій надлишок художніх засобів та прийомів, йому властиві еkleктизм, мозаїчність, фрагментарність, монтаж, змішування стилістик, «випадковий» добір матеріалів, надмірність інформації. Постмодерн оспівує красу дисонансу, естетизує бридке та побутове.

Одним із найзначніших засобів виразності у постмодерному мистецтві є іронія – над традицією, навколишнім світом, самим собою – як сенсоутворюючий принцип мистецтва. Митець намагається впровадити в сучасне мистецтво весь художній досвід засобами іронічного цитування: якщо минуле неможливо знищити, його потрібно іронічно переосмислити. Саме можливість вільно маніпулювати в іронічній манері будь-якими готовими формами та художніми стилями уможливило зацентувати увагу на їхньому аномальному стані у сучасному світі. Близькою до іронії і також характерною рисою мистецьких форм постмодерну є пародійність.

Ще одна вкрай важлива риса постмодернізму – використання підкреслено ігрового стилю, ігрових прийомів, ігрових стратегій у художньому процесі. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі, інтернеті зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю (відеокліпи, комп'ютерні ігри, різноманітні віртуальні атракціони). І дуже часто ти можеш брати участь у грі, не підозрюючи того і сприймаючи її цілком серйозно. Навіть побіжний погляд на мистецтво постмодерну провокує враження, що воно з'являється «граючись»: кожна індивідуальна творча стратегія має ігровий компонент – чи у момент створення, чи в процесі демонстрації, чи під час сприймання.

Постмодерністське осмислення світу відбувається як досвід його ігрового освоєння, символом якого можна вважати ризому – як уособлення багатоваріантності, множинності, численності шляхів, входів та виходів, причинно-наслідкових зв'язків.

Постмодерне мистецтво і майбутнє: взаємини з реципієнтом. Постмодернізм заперечує будь-яку тотальність, декларуючи толерантність до будь-яких проявів, готовність до діалогу з будь-якою культурою. Постмодерне мистецтво зорієнтоване і на маси, і на еліту суспільства. Відбувається комунікативна переорієнтація: якщо в попередню добу панувала модерністська система «митець → твір», то тепер вона набуває вигляду «твір → глядач».

Така трансформація обумовила усвідомлення цінності художньої діяльності не так в отриманні «готового продукту» (витвору мистецтва), як у процесі його створення та сприйняття. У багатьох формах «художнім твором» стає власне «художнє творення» – процесуальний, темпоральний творчий акт. І вже він обумовив стирання кордонів між мистецтвом та життям, розчинення мистецтва у природі та житті, естетизацію навколишнього середовища.

Висновки. У ХХ столітті визначальна загальнокультурна функція традиційного видовища – утвердження цінностей спільноти – поступово згасала. Суспільство входило у динамічний етап розвитку, руйнуючи сакральні цінності, а дедалі більшої соціальної ваги набувало індивідуальне начало, що стимулювало розвиток нових видовищних форм.

Видовище, мистецько-видовищна форма – це найяскравіший і безпрограшний варіант, яким скористався постмодерн для задоволення потреб сучасної людини у театралізації та грі, причому з обох боків – і як глядача, і як учасника. Видовищність виявляється сьогодні й у тотальній театралізації самого життя, й у зростанні експресивно-динамічної складової мистецьких форм, які набувають посиленних видовищних рис.

Візуально-тілесний контекст сучасних видовищних форм демонструє, що тяжіння до образної

інтерпретації тіла посилює його метафоричність, а через неї – й естетичну привабливість. Завдяки цим якостям сучасні мистецькі форми, з одного боку, позиціонують себе як акти культуротворчості на позиціях антропоцентризму, з другого – утворюють нові типи видовищності.

Такий візуально-видовищний зсув, свідками якого ми є, знаменує собою нові комунікативні особливості, затверджуючи цінність та значимість і нових творців, і нових споживачів видовищних форм.

Джерела та література

- Куш, Є. (2017). «You Suffer», «Нудота» і «Ритм 0»: феноменологія парамузики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 21. С. 142-151.
- Рыльская, Т. П. (2009). Визуальный поворот как переосмысление современного искусства. *Культурная жизнь Юга России*, №3 (32). С. 109-110.
- Станіславська, К. (2020-а). Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 26. С. 109-113. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020>
- Станіславська, К. (2020-б). *Мистецькі форми сучасної видовищної культури*. Київ.

References

- Kusch, E. (2017). «You Suffer», «Nudota» і «Ritm 0»: fenomenologiya paramuziki [«You Suffer», «Nausea» and «Rhythm 0»: the phenomenology of paramusic]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 21. S. 142-151.
- Ryilskaya, T. P. (2009). Vizualnyiy povorot kak pereosmyislenie sovremennogo iskusstva [Visual turn as a rethinking of contemporary art]. *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii*, №3 (32). S. 109-110.
- Stanislavska, K. (2020-a). Mistetske shou: manipulyatsiya mistetstvom chi mistetstvo manipulyatsiyi? [Art show: manipulation of art or art of manipulation?]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 26. S. 109-113. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020>
- Stanislavska, K. (2020-b). *Mistetski formi suchasnoyi vidovischnoyi kulturi* [Art forms of modern entertainment culture]. Kyiv.

Kateryna Stanislavska

Spectacular forms in modern culture

Abstract. The subject of the article is the spectacular forms of modern culture as a marker of postmodern art. Postmodern is presented as an era of paradigm shift through visual and bodily turns. Visual and bodily dominants are shown as the leading properties of modern spectacular forms. The conclusions summarize the dominance of spectacle in modern culture, the ability of a modern person to realize himself in the roles of a spectator and a participant in spectacular forms.

Key words: entertainment, visual turn, bodily turn, postmodern, postmodern art, spectacular forms.

Ян Цзюнь,

аспірант кафедри теорії та історії культури.
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ

Yang Jun,

Postgraduate Student of the Theory and History of Culture Department.
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Анотація. Статтю присвячено висвітленню процесів становлення і розвитку симфонічної музики Китаю, що розгорталися з кінця XIX ст. в результаті засвоєння моделей західної музичної культури. Простежено дію механізмів культурної дифузії, синтезу та асиміляції, шлях до стильової адаптації та стильової генерації симфонічної музики в Китаї у різних проявах: інституційному, освітньому, виконавському, композиторському. Продемонстровано універсалізм творчих особистостей діячів мистецтва Китаю.

Ключові слова: діалог культур, симфонічна музика Китаю, композиторська творчість, симфонічні оркестри, музична освіта.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Соціокультурний простір сучасного Китаю представлений надзвичайно різноманітними мистецькими видами та формами: від традиційних, що укорінені в багатовіковій національній культурі, до авангардних, що стали результатом сучасних міжкультурних комунікацій. Своєю нинішньою множинністю він завдячує специфіці історичного розвитку вітчизняного мистецтва та країни загалом. Дослідження особливостей соціокультурного простору Китаю є важливим як з позицій сучасних мистецьких процесів, так і в ракурсі осмислення міжкультурної взаємодії.

У музичній культурі сучасного Китаю особливе місце посідає симфонічна музика. Запозичена з культури Заходу на початку XX ст. у процесах культурної дифузії, ця жанрова сфера укорінилась у соціокультурному просторі країни, пройшовши етапи синтезу та асиміляції.

Мета статті – на конкретних прикладах висвітлити головні чинники процесів становлення й розвитку китайського симфонізму в його інституційних, композиторських, виконавських та освітніх проявах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні сторони взаємодії культур по осі Схід–Захід досліджувалися в цілій низці музикознавчих і культурологічних праць останніх десятиліть, зокрема

в працях молодих китайських дослідників в Україні. Проблема висвітлювалася в різних аспектах: від загальних засад міжкультурних комунікацій до їх проявів у конкретних жанрово-стильових сферах. Назвемо деякі з досліджень такого роду.

Проблеми проявів конвергенції східної та західної художньої традиції у композиторській практиці розглядав Чжу Чанлей, який провів паралелі між симфонічною творчістю Бао Юань Кея (Китай) та Євгена Станковича (Україна), знаходячи між їхніми індивідуальними авторськими системами певні риси подібності (Чжу Чанлей, 2006). Приділялася також пильна увага компаративному аналізу творчих здобутків представників китайської й західних композиторських шкіл у різних жанрах: духової (Ден Цзякунь, 2019), фортепіанної (Лі Цзінь, 2012), камерно-інструментальної музики (Ху Пін, 2013).

Увагу дослідників привертала також різноманітні прояви діалогу культур у сфері театру, зокрема музичного. «Висвітленню змістових та жанровостильових взаємовідображень оперного мистецтва великих цивілізацій Китаю та Європи, їх взаємовпливів та взаємосприйняття» (Лі Мін, 2019, с. 16) присвятив своє дисертаційне дослідження Лі Мін. Подібна проблематика, а саме паралелі художнього розвитку європейського та китайського оперного театру, опинилася в центрі

уваги Ту Дуня (Ту Дуня, 2010). Міжкультурну взаємодію в сфері театрального мистецтва, що триває більше ста років, досліджував Янь Чао, який висвітлив трансформацію модусу європейського драматичного театру на китайському ґрунті (Янь Чао, 2019).

При цьому проблема становлення й розвитку симфонічної музики в аспекті механізмів реалізації діалогу культур залишається не вповні висвітленою.

Виклад основного матеріалу. Нині загально-визнано, що традиції культур Заходу і Сходу суттєво розрізняються між собою, оскільки мають у своїй основі принципово різні архетипи. Як справедливо зазначено в розгорнутій енциклопедичній статті «Китайсько-українські музичні зв'язки», порівняно з Європою «азійський Китай має кардинальні відмінності щодо мови (інтонаційної у всіх різноманітних діалектах), писемності (ієрогліфічної), релігії та філософії (даосизм, конфуціанство), історико-культурного і практично-побутового досвіду, національної ментальності і традицій світосприймання» (Берегова, Муха, Шип, 2008, с. 403). Разом із тим, інтеграційні процеси в культурі ХХ ст. спричинилися до взаємного збагачення соціокультурного середовища різних країн, засвоєння мистецького досвіду, що виник на подеколи зовсім далекому культурному ґрунті.

Подібні процеси постають як прояви діалогу культур – складного й багаторівневого явища. «Культура є формою одночасного буття й спілкування людей різних – минулих, теперішніх та майбутніх – культур», – стверджував В. Біблер. Більше того, діалог, на думку вченого, є атрибутом культури: «Культура стає культурою лише в цій одночасності спілкування різних культур» (Біблер, Ахутин, 2000–2001).

Механізми засвоєння культурних моделей, що сформувалися в тій чи іншій країні та поширили ареал свого функціонування на інші терени, простежуються істориками художньої культури на прикладі різних жанрів. Одним з найпоказовіших стала опера, що зобов'язана своїм походженням Італії. Впродовж більш як чотирьох століть існування опера стала явищем світового значення, утворивши численні національні варіанти та жанрові модифікації. Спочатку відбувається дифузія – процес «просторового поширення культурних здобутків одного суспільства в іншому» (Семенов, 1997, с. 105). Олена Зінькевич визначає дифузію як «проникнення, вільне розміщення елементів однієї традиції між елементами іншої» і стверджує, що наступними етапами стають синтез («отримання

нової цілісності з елементів, що входять в “реакцію взаємодії”») та асиміляція («національне засвоєння сприйнятого») (Зінькевич, 1986, с. 15). Результатом стає формування явищ, яким притаманна нова художня якість, оскільки вони виникають в результаті синтезу різноманітних елементів. Подібні механізми переконливо висвітлені у дослідженні зародження й формування російської опери, здійсненому Сергієм Тишко. Вчений пише про два етапи формування нового явища на основі запозиченої моделі: стильової адаптації – «пошуку точок дотику між «своїм» і «чужим» матеріалом, рух до їх стильового компромісу» (Тишко, 1994, с. 7), а згодом стильової генерації – «створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу, в умовах його певної опозиції до позанаціонального» (Тишко, 1994, с. 11).

Дію цих універсальних механізмів можна простежити і в процесах становлення й розвитку китайської симфонічної музики. Початкове проникнення до Китаю у перші десятиліття ХХ ст. симфонічних жанрів як вияву чужорідних для країни мистецьких форм пов'язане зі специфікою соціокультурного простору деяких великих міст, зокрема Шанхая та Харбіна.

На території Шанхая впродовж більш як ста років, з середини ХІХ до середини ХХ ст., існували так звані *сетлменти* – ділянки-квартали, що здавалися в оренду іноземним державам і мали статус екстериторіальності: французький (1849–1946) та британський, пізніше перейменований на Шанхайський міжнародний *сетлмент* (1842–1943). Їхню діяльність регулювала утворена в 1854 р. об'єднана Муніципальна рада. Саме тут у 1879 р. був заснований перший в Китаї (і в Азії загалом) оркестр європейського типу – Шанхайський публічний оркестр, створений за зразком воєнного духового оркестру. Згодом, на початку ХХ ст., оркестр включив струнну групу, поступово збільшивши загальну кількість музикантів до тридцяти дев'яти, що дало підстави називатися симфонічним оркестром. З 1922 р. колектив отримав назву «Симфонічний оркестр Шанхайської муніципальної ради».

Історія Шанхайського симфонічного оркестру, що існує і донині, є віддзеркаленням процесів становлення симфонічної музики в Китаї загалом. Першими диригентами оркестру були європейські музиканти: флейтист з Франції Жан Ремюз, диригент з Німеччини Рудольф Бак, піаніст-віртуоз з Італії Маріо Пачі. Кожен з них зробив значний внесок у становлення оркестру, однак кристалізація його відбулася в «еру Пачі». 23 листопада 1919 р. під орудою М. Пачі відбувся перший в Азії сим-

фонічний концерт, до програми якого було включено П'яту симфонію Л. Бетховена і сюїту «Пер Гюнг» Е. Гріга. Завдяки зусиллям М. Пачі якісно змінилося коло слухачів – було отримано дозвіл відвідувати концерти китайцям, а не лише іноземцям, які мешкали в Китаї, як це було від початку. Завдяки позиції диригента місцеві музиканти поступово одержали право грати в оркестрі. Як результат, у китайській прем'єрі Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що відбулася в 1936 р., взяли участь досить багато китайців-оркестрантів. Показово, що сам Маріо Пачі мав китайське ім'я – Мей Байци, що свідчить про його інтеграцію до середовища країни, якій він присвятив значну частину свого життя.

Видається очевидним, що діяльність оркестру на цьому початковому етапі стала чинником дифузії, впровадження елементів музичної культури Заходу в її симфонічному вимірі на китайський ґрунт. Несприятливі соціокультурні обставини наступного періоду (від 1936 р.) спричинилися до призупинення, а згодом трансформації роботи колективу. У другій половині 1940-х рр. європейські музиканти залишали Китай, і на їх місце прийшли китайські виконавці. З цього часу керівниками оркестру виступали винятково китайські диригенти. Еволюція оркестру доводить факт засвоєння західної моделі на виконавському рівні.

Подібні процеси відбувалися на початку ХХ ст. в місті Харбін, що знаходиться в іншому регіоні Китаю. Значну частину населення міста, заснованого в 1898 р. із розбудовою Китайсько-Східної залізниці, становили іммігранти з Російської імперії. Утворений тут у 1908 р. симфонічний оркестр спочатку мав у своєму складі переважно аматорів, але з часом дедалі інтенсивніше професіоналізувався. Особливої динамічності цей процес набув після 1917 р., коли хвиля імміграції природним чином посилилася. Рівень оркестру був настільки високим, що в 1920-х рр. диригента Е. Меттера і тридцятьох оркестрантів було запрошено до Японії для заснування оркестру при імператорському дворі (Дівеєва, 2014, с. 68). При цьому оркестр достатньо швидко компенсував цю втрату, залучивши нових музикантів. До репертуару входили симфонічні твори європейських композиторів, зокрема російська музична класика. Навколо оркестру з часом нарощувалася відповідна інституційна складова: у 1935 р. було організовано Харбінське симфонічне товариство, до складу якого увійшли переважно музиканти оркестру, передбачалося створення Клубу любителів симфонічної музики, з 1940 р. товариство видавало щомісячний журнал

для висвітлення діяльності оркестру та актуальних проблем європейського концертного життя. Після 1946 р. в Харбіні стали формуватися оркестри, що склалися з китайських музикантів.

Успішне функціонування оркестрів і поступове залучення до їх складу китайських виконавців загострило проблему підготовки професійних кадрів. Було здійснено організаційні зусилля зі створення закладів, що здійснювали навчання молодих музикантів.

У Харбіні музична школа була відкрита в 1928 р. (з 1929 р. вона отримала назву «Національна музична школа»), що дало можливість надати музичну освіту багатьом поколінням митців. З моменту її заснування в школі навчалося близько 100 відомих музикантів», – стверджує Лю Яньтао, заступник керівника Харбінського бюро культури, преси та публікацій (Wang Hanlu, 2010).

Зазначимо, що багаторічна діяльність у сфері академічної музики в Харбіні, що тривала впродовж багатьох десятиліть, у ХХІ ст. отримала визнання на міжнародному рівні. У червні 2010 р. Харбін у було присуджено відзнаку ООН «Музичне місто» за музичні досягнення міста та його мешканців, яку вручили представникам міської громади в Барселоні (Wang Hanlu, 2010).

Автором програми, за якою здійснювалося навчання в Національній музичній школі від самого її заснування, був Сяо Юмей (1884–1940). При створенні програми він спирався на систему навчання в Лейпцігській консерваторії, яку закінчив сам, захистивши дисертацію доктора філософії (1916). Запровадження такої програми сприяло адаптації моделей західної музичної культури ще й на освітньому рівні.

Взаємодія культур, що реалізовувалася в китайській симфонічній музиці впродовж кількох десятиліть поспіль, наочно простежується в діяльності кількох поколінь музикантів – композиторів, теоретиків, диригентів, виконавців. При цьому дуже важливими були і мотивація музичних діячів, і особисті зусилля, яких вони докладали в своєму прагненні до досконалості. Об'єктивний стан китайської симфонічної музики спонукав китайських музикантів до багатогранної активності, до поєднання різних сфер діяльності. Приміром, згаданий вище Сяо Юмей прославився не лише як музичний педагог, а й як теоретик і композитор. Наукова методологія, з якою він ознайомився під час навчання у видатного німецького вченого Гуго Римана в Лейпцигу, застосовувалася ним для дослідження питань історії китайської музики. Захищена ним дисертація доктора філософії була присвячена ви-

світленню особливостей китайської оркестрової музики до XVII ст. Осягнення національної традиції дало дослідникові можливість сформувати власний оригінальний погляд на традиції західної музики, в тому числі симфонічної. Це своєю чергою вплинуло на композиторську творчість Сяо Юмея: він був одним з перших китайських композиторів, хто застосував у своїй творчості запозичені з західної музичної культури композиційні прийоми.

Отримана за межами Китаю музична освіта вже в першій половині XX ст. допомагала китайським композиторам здійснювати спроби створювати власний національний стиль, синтезуючи елементи різних культур, сприяючи адаптації в Китаї моделей західної симфонічної музики. Показова в цьому сенсі постать Хуан Цзи (1904–1938), який пройшов навчальний курс в університеті Цинхуа (Пекін), а згодом продовжив отримувати освіту в США, зосередившись на вивченні історії й теорії музики. Саме Хуан Цзи став автором першого великого симфонічного твору в історії китайської музики – увертюри «Ностальгічна фантазія» («In Memoriam»), написаної ним у 1928 р. під час перебування в Єльському університеті та присвяченої пам'яті померлої нареченої молодого митця, піаністки Ху Юнфу. По поверненні до Китаю Хуан Цзи активно включився до різних видів музичної діяльності, прагнучи сприяти засвоєнню китайськими музикантами нових для країни жанрових сфер і у власній творчості, і у педагогічній роботі (він викладав у Національній музичній школі в Шанхаї).

Нової якості набули зусилля китайських музикантів після Другої світової війни. До наступного покоління митців, що сприяли розвитку китайського симфонізму, належить Лі Делунь (1917–2001) – видатний диригент, чие життя було віддане служінню мистецтву. Він став одним з фундаторів виконавської традиції класичного симфонізму в Китаї. Про авторитет музиканта в країні свідчить та обставина, що з його іменем тут асоціюється сама диригентська майстерність і від 2012 р. проводиться Національний конкурс диригентів імені Лі Делуня (Smith, 2012).

Показово, що свою музичну освіту митець, так само як і його згадані нами попередники, завершував поза межами Китаю. Вже дорослим, сформованим музикантом Лі Делунь вступив до Московської консерваторії, де навчався у класі Миколи Аносова. Діяльність М. Аносова, попри специфіку соціокультурної ситуації СРСР 1950-х рр., у професійних проявах була глибоко інтегрована

до європейської музичної традиції. Вільне володіння кількома іноземними мовами дало змогу М. Аносову ознайомитися з працями провідних діячів музичного мистецтва, а також перекласти й підготувати до видання в СРСР фундаментальні праці, присвячені основоположним професійним проблемам: «Про диригування» славетного англійського музиканта Генрі Вуда (видано в перекладі М. Аносова в 1958 р.), а також «Я – диригент» французького митця Шарля Мюнша (видано в 1960 р.). Оскільки Лі Делунь навчався у класі М. Аносова в період роботи останнього над перекладами названих праць, можна обгрунтовано припустити, що китайський музикант отримав вичерпну інформацію не лише про методи роботи з оркестром свого викладача, а й (опосередковано) про здобутки його західних колег.

Подальша діяльність Лі Делуня з того часу, як він по завершенню навчання був призначений диригентом Центрального філармонічного симфонічного оркестру, була пов'язана із активною розбудовою симфонічної складової музичної культури Китаю. Він з часом налагодив творчі комунікації з провідними солістами-виконавцями світового рівня і сам отримав міжнародне визнання. Важливим також було прагнення створити стале симфонічне середовище в Китаї, для чого Лі Делунь докладав значних зусиль.

Важливим чинником діалогу культур стали гастролі в Китаї західних музикантів, що розпочалися з 1978 р., з часу проголошення політики реформ та відкритості. Одним з перших серед таких музикантів став славнозвісний скрипаль Ісаак (Айзек) Стерн, який співпрацював із з оркестром під керуванням Лі Делуня. Його робота в КНР (а це концертні виступи, майстер-класи, читання лекцій китайським студентам тощо) мала величезне значення, вона стала ще одним поштовхом у русі китайських музикантів до осягнення не лише зовнішніх, технологічних проявів, а й також глибинних сенсів західної музичної культури. Свідченням значущості гастролей І. Стерна стало створення документального фільму сумісного американсько-китайського виробництва «Від Мао до Моцарта: Ісаак Стерн у Китаї», знятого в 1979 р. режисером М. Лернером. У 1980 р. фільм був удостоєний премії «Оскар», а у 1981 також показаний на Канському кінофестивалі, що є, окрім визнання його високого художнього рівня, підтвердженням неординарності для того часу висвітлених у фільмі мистецьких процесів.

Політика реформ і відкритості впродовж кількох десятиліть позитивно проявляється в різних

сферах суспільного життя Китаю. Як результат, «країна успішно просувалася до центру світової арени, вповні розкриваючи переваги <...> китайської культури» (Шэнь Хайсюн, 2021, с. 18). Проявом сучасного розквіту китайської симфонічної музики стала поява нових колективів і збагачення мистецьких практик чинних оркестрів.

У 1993 р. вперше в історії Китаю було проведено Національний конкурс оркестрових диригентів (журі очолював Лі Делунь). Проведення конкурсу, як і поява ще одного подібного заходу – національного конкурсу диригентів імені Лі Делуня – мало велике значення і було зумовлене необхідністю висування нових талановитих диригентів, яких потребувала національна культура, зважаючи на відкриття концертних залів та заснування нових оркестрів.

Прикладом заснування нового мистецького простору стала побудова в 2011 р. у Харбіні Центру виконавських мистецтв (або Харбінського великого театру), що демонструє сміливість і вишуканість архітектурного рішення й раціональність внутрішнього облаштування. Після урочистого відкриття Центру в 2015 р. тут відбуваються різноманітні мистецькі заходи (оперні й балетні вистави, симфонічні концерти тощо), адже два зали, розраховані на 1538 і 414 місць, дають можливість реалізовувати найскладніші художні задуми.

Ще одним чинником здобуття китайським симфонізмом гідних позицій на світовій арені є успіхи національної композиторської школи. Творчі пошуки китайських композиторів останніх десятиліть (Бао Юань Кей, Го Веньцзин, Ян Цин, Ян Юн та ін.) втілюються в творах, що поєднують ознаки національної музики з усталеними європейськими жанровими моделями. Таким чином, через реалізацію засад стильового синтезу започатковано процеси стильової генерації.

Висновки. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю відбувалися впродовж тривалого часу в умовах плідної міжкультурної комунікації, що здійснювалася на особистісному та інституційному рівнях. Культурна дифузія, що розпочалася ще наприкінці XIX ст., була ознаменована появою на території країни перших симфонічних оркестрів, які сприяли запровадженню в китайський соціокультурний простір елементів чужорідної культури. Засвоєння останніх відбувалося через ознайомлення з новим явищем китайських слухачів, поступове залучення до виконавської практики китайських музикантів (1920–1930-ті рр.). Значимо, що вже на той час творчість композиторів

у цій сфері була орієнтована також на національну традицію.

Період, що розпочався після Другої світової війни, став новою стадією становлення китайської симфонічної музики, позначеною активною творчою працею китайських музикантів, в тому числі тих, хто отримував музичну освіту в інших країнах і мав можливість засвоїти творчі й організаційні засади європейського симфонізму. Починаючи з діяльності Лі Делуня, в Китаї формується самобутня симфонічна школа, яка нині досягла стану зрілості. Якісне оновлення соціокультурного простору Китаю починаючи з 1980-х рр. сприяло набуттю нової якості в розвитку симфонічного мистецтва, свідченням чого стали успіхи китайських оркестрів на міжнародній арені. Виконавська майстерність китайських музикантів та творчі досягнення китайських композиторів демонструють зрілість національного симфонічного стилю. Прояви цього стилю в композиторській творчості та діяльності виконавських колективів можуть стати основою подальших досліджень.

Джерела та література

- Берегова О., Муха А., Шип С. (2008). Китайсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. С. 403-407.
- Библер В. С., Ахутин А. В. (2000-2001). Диалог культур. *Новая философская энциклопедия*. Москва : Мысль. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ec713aa8c5cb31f681b0>
- Ден Цзякунь (2019). Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ...канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. 193 с.
- Дивеева Г. (2014). Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая. *Общество. Среда. Развитие (TERRA HUMANA)*. № 3. С. 68-71.
- Зинькевич Е. С. (1986). *Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е начало 80-х гг.)*. Киев : Музична Україна. 186 с.
- Ли Цзинь (2012). Интегративные факторы развития современной китайской фортепианной школы (на материале украинско-китайских связей) : дисс. ...канд. искусствовед. 17.00.03 – Музыкальное искусство. Национальная академия наук Украины. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского. 196 с.
- Лі Мін (2019). Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : автореф. дис. ...канд. мист. (доктора філософії). 17.00.03 Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 18 с.
- Семенов Ю. И. (1997). Диффузия культурная. *Культурология. XX век* : словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга. С. 105–106.
- Тышко С. (1994) Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : КГК им. П. И. Чайковского. 120 с.

- Ту Дуня (2010). Параллели художественного развития оперного театра Европы и Китая : дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.03. Одес. гос. музык. Акад. им. А. В. Неждановой. 171 с.
- Ху Пин (2013) Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века : дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.03. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. 218 с.
- Чжу Чанлей (2006). Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике : дис... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. 203 с.
- Шэнь Хайсюн (2021). Си Цзиньпин и политика реформ и открытости. Москва : Шанс. 799 с.
- Янь Чао (2019). Трансформація модусу європейського драматичного театру в китайській розмовній драмі : дис. ...канд. мист. 17.00.02 – театральне мистецтво. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 289 с.
- From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (1979) (2009) *The New York Times. Baseline & All Movie Guide*. June 10, 2009. URL: <https://web.archive.org/web/20090611030533/http://movies.nytimes.com/movie/226379/From-Mao-to-Mozart-Isaac-Stern-in-China/details> (дата звернення 19.07.2021).
- Smith C. (2012) China holds its first Li Delun National Conducting Competition. URL: <https://www.gramophone.co.uk/other/article/china-holds-its-first-li-delun-national-conducting-competition> (дата звернення 14.08.2021).
- Wang Hanlu (2010) UN recognizes China's northeastern Harbin as «Music City» <http://en.people.cn/90001/90776/90882/7041463.html> (дата звернення 21.07.2021).
- update. Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (1970s–early 80 s.). Kyiv: Muzychna Ukraina. 186 s. [in Russian]
- Li Jin (2012). Integrative's link of contemporary Chinese's piano school's developing (Ukrainian-china's musical connections) : dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv. 196 s. [in Russian]
- Li Ming (2019). Opera art of China and Europe in the context of mutual representations : thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, the Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv. 18 s. [in Ukrainian]
- Semenov, Yu. (1997). Diffuziya kulturnaya [Diffusion cultural]. *Kulturologiya. XX vek: slovar'*. Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga. S. 105-106. [in Russian]
- Tyshko, S. (1994). *Problema nazionalnogo stilja v russkoj opera. Glinka. Musorgskij. Rimskij-Korsakov* [The problem of national style in Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov.]. Kiev : KGK im. P. I. Chajkovskogo. 120 s. [in Russian]
- Tu Dunya (2010). Parallels in the artistic development of opera houses in Europe and China : dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy. 171 s. [in Russian]
- Hu Ping (2013). Development of Ukrainian and Chinese cultural traditions in chamber and instrumental ensembles of the second half of the twentieth century : dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. 218 s. [in Russian]
- Zhu Changlei (2006). Convergence of Eastern and Western Artistic Traditions in Composing Practice: dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine 203 c. [in Russian]
- Shen` Haisiun (2021). Si Tzin`pin I politika reform i otkrytosti [Xi Jinping and the Reform and Openness Policy]. Moskva : Shans. 799 s. [in Russian]
- Yan Chao (2019). Transformation of the mode of the European drama theater in the Chinese spoken drama : dissertation for achieving the degree of Ph.D. in History of Art. 17.00.02 «Performance Art». National Academy of Sciences of Ukraine. The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. 289 s. [in Ukrainian]
- From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (1979), (2009). *The New York Times. Baseline & All Movie Guide*. June 10, 2009. URL: <https://web.archive.org/web/20090611030533/http://movies.nytimes.com/movie/226379/From-Mao-to-Mozart-Isaac-Stern-in-China/details> [in English]
- Smith C. (2012). China holds its first Li Delun National Conducting Competition. URL: <https://www.gramophone.co.uk/other/article/china-holds-its-first-li-delun-national-conducting-competition> [in English]
- Wang Hanlu (2010) UN recognizes China's northeastern Harbin as «Music City» <http://en.people.cn/90001/90776/90882/7041463.html> [in English]

References

- Berehova, O., Mukha, A., Ship, S. (2008). Kytaysko-ukrainski muzychni zviazky [Sino-Ukrainian musical ties]. *Ukrainska muzyczna encyklopedija*. Kyiv : Instytut mystectvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskogo NAN Ukrainy. S. 403-407. [in Ukrainian]
- Bibler, V., Akhutin, A. (2000-2001). Dialog kultur [Dialogue of cultures]. *Novaja filosofskaja encyklopedia*. Moskva : Mysl'. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ec713aa8c5cb31f681b0> [in Russian]
- Dan Jiakun (2019). Chinese orchestral wind music in the context of the dialogue of cultures : dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. 193 s. [in Ukrainian]
- Diveeva, G. (2014) Harbinskiy simfonicheskiy orkestr: k probleme vliyaniya russkoy emigratsii na istoriyu muzykalnoy kultury Kitaya [Harbin Symphony Orchestra: to the problem of the influence of Russian emigration on the history of Chinese musical culture]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie. (TERRA HUMANA)*. № 3. S. 68-71. [in Russian]
- Zin`kevich, E. (1986). *Dinamika obnovlenija. Ukrainskaya simfoniya na sovremenno etape v svete dialektiki tradicij i novatorstva (1970-e nachalo 80-h gg.)* [The dynamics of the

Yang Jun

Formation and Development of China Symphonic Music in the Aspect of Cultural Dialogue Problem

Abstract. The article is devoted to the processes of formation and development of symphonic music in China, which developed since the late nineteenth century as a result of adoption of models of western music culture. The action of the mechanisms of cultural diffusion, synthesis and assimilation, the way to stylistic adaptation and stylistic generation of symphonic music in China in different displays (institutional, educational, performing, composer's) is traced. The multipurposeness of the creative personalities of Chinese artists is demonstrated.

Key words: cultural dialogue, China symphonic music, composers' creative work, symphony orchestras, music education.

Плецан Христина Василівна,
доцент, кандидат наук з державного управління,
доцент Навчально-наукового інституту. Київський
національний університет культури і мистецтв, Київ

Khrystyna Pletsan,
Associate Professor, PhD in Public Administration,
Associate Professor of the Research Institute.
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ КЛАСТЕРІВ В УКРАЇНІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Анотація. У дослідженні розкрито теоретико-методологічні підходи до визначення сутності креативних кластерів. У історичній ретроспективі проаналізовано українську практику формування і розвитку кластеризації креативних індустрій. Виокремлено основні ознаки, принципи, структурно-функціональні особливості організації та діяльності креативних кластерів. Доведено, що колоборація творчих товарів і послуг сприяє формуванню нових соціокультурних проявів на основі людиноцентризму. Доведено, що формування і розвиток креативних кластерів сприятиме культурно-творчій активності представників креативних індустрій, посиленню суспільної згуртованості, популяризації культурних цінностей, підвищенню громадянської гордості й рівня культури загалом. Теоретична основа, що використовується в статті, ґрунтується на культурологічному підході.

Ключові слова: культура, креативний кластер, креативні індустрії, культурологічний підхід, людиноцентризм, творчі ресурси, культурний розвиток суспільства.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Нові виклики, діджиталізація і нова парадигма культурного розвитку суспільства, сприяє формуванню модернізаційних впливів організації, активізації та популяризації культурно-творчих продуктів креативних індустрій. Концептуальні засади еволюції культурно-креативного простору спонукають до впровадження інновацій та активної колоборації з індустріями різних сегментів. Особливу роль у цих процесах потрібно відвести кластерним формуванням, в основі яких комплекс взаємодії між державними інституціями – громадськими організаціями – підприємцями креативного сектору – митцями – творчими особистостями і споживачами.

Оскільки сфера культури під впливом трансформаційних змін уже давно вийшла за рамки освітньо-розважальної специфіки, дедалі більше дослідників і практиків зосереджують свою увагу на концепції емоції вражень, творчості та культурному менеджменті. В основі цих процесів і понять функціонування креативних кластерів, що забезпечують

розвиток креативних індустрій і сприяють розвитку культурної, економічної і соціальної стратегії регіону, держави загалом. Саме тому в умовах зміни парадигми соціокультурного середовища креативний кластер є центром культурного розвитку суспільства та генерування нових ідей, проєктів, взаємодії секторів культурно-креативного середовища, що об'єднує творчих особистостей, культурних діячів, митців і творчих підприємців.

Синергетичний ефект культурних трансформацій та інновацій забезпечує розвиток креативних практик, ідей і підходів до організації креативних індустрій на основі людиноцентризму. Таким чином, зміни культурно-креативного середовища впливають на формування нових цінностей, що створюються в креативних кластерах. Запорукою успішного функціонування є поєднання творчих ідей, креативних проєктів, digital-інновацій та екосистем творчого підприємництва (активних творців креативного контенту) для створення, розвитку і популяризації культурно-креативного простору України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

дає можливість узагальнити, що динаміка сучасних наукових пошуків відзначається широким спектром досліджуваної проблематики. Зокрема, науково-теоретичну базу дослідження становлять праці таких науковців, як: Т. Андерсона, М. Бастун, Н. Бедової, Л. Варбанової, О. Гуменної, С. Еванса, Дж. О'Конора, Н. Кузнєцової, О. Кукліна, А. Маршалла, І. Петрової, Ю. Петренко, М. Портера, Л. Де Пропріс, Ю. Сабодаш, І. Скавронської, М. Скиби, А. Скотта, Н. Федотово, Д. Хокінса, О. Чуль та ін. У своїх працях дослідники і практики виокремлюють різні підходи щодо створення, функціонування та розвитку креативних кластерів, класифікацію і типологію кластерів, особливості реалізації, етапи, взаємодію та основні складові у різних сферах діяльності.

Попри дискусійність і відсутність єдиної думки щодо поняття креативних кластерів, проведений аналіз робіт вітчизняних і зарубіжних науковців дає змогу дійти висновку про те, що питання формування креативних кластерів розглядаються більш в економічному, соціологічному та технологічному аспектах. Тому актуальність дослідження зумовлена також і необхідністю розширення спектра культурологічних досліджень до формування кластерів креативних індустрій, їх концептуальних засад розвитку й узагальнення теоретико-методологічних положень. Саме культурологічний підхід і виводимо у дослідницьку площину пропонованої статті.

Підсумовуючи аналіз наукових досліджень, вважаємо доцільним **мету дослідження** зосередити на теоретико-методологічному осмисленні і обґрунтуванні особливостей реалізації культурологічного підходу до формування креативних кластерів в Україні. Для досягнення мети наукового дослідження виокремлено такі завдання: розкрити теоретико-методологічні основи формування креативних кластерів у культурно-креативному середовищі; обґрунтувати особливості культурологічного підходу до формування і розвитку кластерів креативних індустрій в Україні; виокремити та проаналізувати світову і українську практику реалізації кластеризації креативних індустрій; довести, що креативні кластери сприяють розвитку культурно-креативного середовища України. Методологічною основою дослідження є сукупність методів наукового дослідження загального та спеціального характеру. Зокрема, методи аналізу і синтезу, діалектичний, соціокультурний, історико-культурний та системний підходи.

Виклад основного матеріалу. Ретроспективний аналіз наукової і практичної літератури дає

можливість стверджувати, що кластерна теорія розпочала свою історію саме з економічного напрямку. Проте з 90-х років ХХ ст. спостерігаємо розвиток кластерної системи з різних підходів, зокрема, історичного, соціального, технічного, гуманітарного та культурологічного.

Оскільки креативні кластери мають значний вплив на формування культурних цінностей людини, формування взаємозв'язку людини з культурою, становлення людини як творчої особистості і як суб'єкта культури та розвитку культури загалом, вважаємо доцільним виокремити розуміння дослідження креативних кластерів крізь призму саме культурологічного підходу.

У словнику культурологічний підхід визначається як конкретно-наукова методологія пізнання, основою якої є цінності, поведінка і особливості прийняття особистістю культурного процесу (Гіптерс, 2006, с. 176). Водночас культурологічний підхід сприяє формуванню активного і критичного освоєння особистістю способів морального, ціннісного, рефлексивного напрямку думок у процесі пізнання, поведінки і діяльності (*Сучасна Культурологія*, 2019).

Розкриваючи поняття «культурологічний підхід» у процесі дослідження формування і розвитку креативних кластерів, слід виокремити три взаємопов'язані аспекти дії, а саме: аксіологічний, технологічний, особистісно-творчий. Зокрема: аксіологічний аспект культурологічного підходу обумовлений тим, що кожному виду людської діяльності (цілеспрямованій, мотиваційній, культурно-організованій) притаманні свої цілі, норми, стандарти, критерії і способи оцінювання; технологічний аспект культурологічного підходу пов'язаний з розумінням культури як специфічного способу людської діяльності; особистісно-творчий аспект культурологічного підходу характеризується об'єктивним взаємозв'язком особистості та культури, що безпосередньо впливає на формування творчої особистості (Бастун, 2012). Загалом культурологічний підхід у дослідженні формування і розвитку креативних кластерів розглядатимемо як науково-методологічну платформу пізнання культурно-креативного простору, в основі якої людиноцентризм у сприйнятті творчого середовища, успішність культурної активності, саморозвитку і самовизначення в світі культурно-творчих цінностей.

У контексті культурологічної проблематики розгляду саме поняття «кластер» (в перекладі з англ. «cluster») потрібно розуміти як зв'язуючу ланку, систему, синергію культурної взаємодії в се-

редовищі креативних індустрій. Загалом кластери можна визначити як групу творчих підприємств, організацій, інституцій, які розташовані поруч одне з одним і мають достатній масштаб для розвитку культурно-креативних послуг, пропозицій, ресурсів та навичок. Це екосистеми компанії й асоційованих установ, пов'язані через спільні риси та діяльність. У свою чергу кластерні організації є юридичними особами визначення та структурування управління кластером. Вони виступають посередниками кластерного партнерства, як постачальники спеціалізованих інноваційних послуг у конкретних галузях (Smart Guide to entrepreneurship support through clusters 2020, с. 9–10). Аналіз останніх досліджень кластерних підходів у сфері культури або суміжних сфер виявив три основні види, такі як: креативні, соціокультурні й туристичні кластери (Давимука & Федулова, 2017, с. 424). При цьому значну частину становлять саме креативні кластери, в основі діяльності яких культурно-творчий розвиток, реалізація та популяризація інтелектуальних і творчих виробництв.

Нові сфери культури актуалізують у ритмі сьогодення пошуки культурними менеджерами дедалі новіших форм успішної діяльності. Найефективніше у цьому контексті працює концепція формування та розвитку креативних кластерів, що передбачає колоборацію ідей, інтересів, цінностей і творчих проєктів. Як зазначає у своїй праці А. Скот (2004), культурно-креативне виробництво має свої відмінні характеристики, а тому також призводить до тенденції агломерації культурних і креативних індустрій у нові формації.

Наукова рефлексія у напрямі культурологічного підходу дає змогу визначити наступні дослідницькі вектори, які відображають різні розуміння феномену креативного кластера. Водночас зауважимо, що у науковій літературі дуже часто використовують два синонімічних визначення «творчий кластер» і «креативний кластер». Вважаємо доцільним їх чітко розмежувати. Бо під поняттям «творчі кластери» потрібно розуміти арт-кластери більш вузько спрямованого об'єднання мистецького спрямування. Водночас креативний кластер є мультифункціональним об'єднанням просторової організації креативних індустрій.

Саме поняття «креативний кластер» вводить провідний британський фахівець, куратор програми ЮНЕСКО «Creative Cities» у 2006 році С. Еванс (2006) і визначає його як співтовариство творчо-орієнтованих підприємців, які взаємодіють на замкнутій території. На думку автора, креативний кластер має суттєві відмінності від класичного

кластера, оскільки до його складу входять наукові парки, медіа-центри, установи культури, центри мистецтва та художники. Саме креативні кластери є колоборацією виробництва і споживання творчих ресурсів разом з їх виконавцями (Еванс, 2006). Водночас зауважимо, що у своєму дослідженні автор термін «креативний кластер» використовує для опису чотирьох видів просторових об'єктів. Зокрема: творчі робочі простори під єдиним дахом; творчі райони в містах; регіональні креативні кластери у сенсі, визначеному економістом Майклом Портером; віртуальні кластери онлайн. С. Еванс зазначає, що ці чотири види спільноти характеризуються різними видами зв'язку, співпраці, конкуренції та ідентичності. Це означає, що дії і результати, отримані в будь-якому з трьох видів фізичного кластера, не обов'язково переносяться на інші. Кожен тип кластерів має окремий профіль SWOT (сильні сторони, слабкі сторони, можливості, загрози) (Еванс, 2006).

У праці І. Скавронської та І. Синківського (2017) проведено аналіз детермінант розвитку креативних кластерів у різних країнах світу. Крім того, цікавим для нашого дослідження є аналіз створення креативних хабів у різних містах України, що був проведений у рамках цієї праці. У свою чергу, О. Гуменна (2018) кластер креативних індустрій виокремлює як географічні мережі, де концентрується творчо-культурна діяльність.

Таким чином, можемо стверджувати, що кластерна форма організації забезпечує особливу форму культурно-креативного середовища в системі творчих продуктів і ресурсів. Важливою умовою реалізації формування креативних кластерів є забезпечення ефективної взаємодії між усіма учасниками на основі концепції 7К (концентрація, кооперація, конкуренція, комунікація, координація, конкурентоздатність, компетенція) (Поплавська та ін., 2019, с. 17–19).

Цікавим для нашого дослідження є напрацювання Р. Флоріда, Н. Кліфтона, Л. Лазеретті та П. Кука (2008), які акцентують свою увагу на особливості та відмінності креативних кластерів від інших видів географічної концентрації творчих професіоналів, а не підприємств. У доповнення вищезазначеного виокремимо працю Л. Де Пропріс (2010), де креативний кластер розглядається крізь призму відповідних характеристик. А саме як: місце, що об'єднує творчих людей зі спільними інтересами до подій незалежно від територіального розташування; середовище, що поєднує свободу, різноманітність вираження думок; місце, де люди, ідеї, взаємовідносини, творчість і таланти можуть доповнювати одне одного; відкриті та постійно

мінливі мережі, що підтримують індивідуальну ідентичність та унікальність (Де Пропріс, 2010).

Дослідниця Н. Федотова (2013) поняття «креативний кластер» розкриває у більш вузькому значенні, як спільноту творчих підприємств, що об'єднані спільною територією або зібрані в одній будівлі. До них можемо віднести комплекс галерей, залів для глядачів, майстерень, магазинів, кафе та офісів зі зручною інфраструктурою (Федотова, 2013). На потреби у формуванні креативного кластера як незалежного продуктивного середовища (місця) наголошує Н. Кузнецова (2018), яка узагальнює визначення «креативний кластер» та виокремлює типологію. Авторка зазначає, що формування креативного кластера забезпечує об'єднання на своїй території творчо орієнтованих підприємств з метою вільної комунікації, можливості генерування нових ідей та створення креативної продукції, як культурного продукту за рахунок поєднання технічних інновацій, творчості та підприємництва (Кузнецова, 2018). Отже колоборація творчої праці, людських ресурсів, творчих послуг і капіталу в креативних кластерах забезпечують реалізацію мультиплікаційних характеристик як рушія розвитку креативних індустрій, що сприяє синтезу культурних змін.

На основі аналізу наукових джерел виокремимо структурні елементи креативних кластерів, а саме: *творче середовище* (з його різноманітністю, сприятливою атмосферою для креативних ідей, свободи мислення, свободи вираження поглядів і творчого розвитку. Де люди, відносини, ідеї і таланти взаємно надихають один одного); *спільнота творчих людей* (генераторів творчих ідей, які поділяють інтерес до новизни і потенційно відкриті для співпраці); *система мережі відкритої міжособистісної комунікації та обміну ідеями* (сприяє формуванню унікальності учасників кластера і створенню культурно-креативних інновацій) (Де Пропріс, 2010). Загалом, до складу креативного кластера креативних індустрій віднесемо культурні установи, некомерційні підприємства, заклади мистецтва, наукові інституції, медіа та творчі особистості.

У контексті доречно звернутись до праць Європейської експертної групи кластерів (2021), Дж. О'Коннора (2009), Л. Варбанової (2020), які зазначають, що діяльність креативних кластерів насамперед засновані на творчості, інноваціях і мотивації учасників креативних індустрій. А також виокремленні основних елементів, таких як: *інтелектуальний потенціал* (забезпечує формування оригінальних творчих продуктів, творчих проєктів, креативних ідей, що є основою конкурен-

тоспроможності); *модель фінансування* (індивідуального, регіонального, державного спрямування); *економічний потенціал* (характеризується попитом споживачів на культурні й творчі пропозиції, товари, ресурси, що в основі економічного розвитку регіону, держави загалом забезпечують позитивний імідж і соціальне благополуччя); *інноваційні ресурси* (дає можливість підвищити рівень унікальності творчих продуктів, оригінальні творчі здібності креативних менеджерів); *digital-технології; колоборація та співпраця з іншими галузями*. Відповідно творчість формується на основі інтелекту і креативного мислення учасників креативних кластерів.

Для системного розуміння виокремимо основні складові креативних кластерів. Зокрема: *людський ресурс* (освітні заклади, спеціалізації); *стратегія* (лідерство, ефективне управління, кластерна політика на основі європейського підходу смарт-спеціалізації регіонів); *маркетингові технології* (відповідно до викликів часу і потреб споживачів); *культурний менеджмент* (успішні практики, соціокультурні цінності); *партнерство* (професійна підтримка, інфраструктура, кластерна організація, державні інституції); *фінансові ресурси* (фінансовий капітал) та *творчий потенціал* (продукт, проєкт, ідеї).

До основних принципів розвитку креативних кластерів віднесемо: фокус на діючих кластерах, що демонструють значний нереалізований потенціал; сприяння зростанню ресурсів (економічних, соціальних і культурних); заохочення колективної ефективності шляхом спільних дій учасників кластера; зміцнення механізмів управління кластером (Офіційний сайт Industry4ukraine, 2021). Вважаємо доцільним додати ще такі принципи, як: розвиток культурних цінностей, креативність, творчість і підприємництво, інноваційність, культурне розмаїття та людиноцентризм.

Виокремимо фундаментальні чинники, що впливають на основу функціонування кластерів креативних індустрій. Зокрема: *ресурсний розвиток креативних індустрій* (відповідно до вимог часу і потреб споживача); *людські ресурси* (що є запорукою успішного розвитку креативних індустрій) та *творчий продукт* (є ключовою особливістю ідентичності творчого кластера, оскільки в основі креативних індустрій творчість – як фактор і як інструмент).

З кожним роком в Україні дедалі більше з'являється креативних просторів, що є не лише роботою, а й місцем для спілкування, творчого розвитку, інновацій, освітніх лекторіїв, колоборації

культурних проєктів та генерування креативних ідей. Переймаючи кращий світовий досвід розвитку культурно-креативного середовища, українські митці та творчі підприємці поєднують створення, виробництво, поширення і популяризацію культурних послуг і товарів через кластеризацію.

Для більш цілісного розуміння проблематики формування і розвитку креативних кластерів вважаємо доцільним виокремити кращий світовий досвід. Перші креативні кластери сформувались на території Європи на початку 1990 років. Нині найбільші креативні кластери розташовані в центральній частині великих міст Європи. До основних характеристик цих кластерів віднесемо культурні і національні особливості, розмаїття нематеріальної культурної спадщини, культурні надбання і можливості креативного розвитку.

Зауважимо, що для врегулювання і сприяння формування і розвитку креативних індустрій та їх кластеризації у 2007 році прийнято The European Cluster Memorandum (чітке регулювання діяльності кластерів); у 2008 році сформовано Комісію з питань європейської кластерної політики. Пріоритетну роль у розбудові креативних індустрій відводять реалізації програми підтримки європейського культурного та креативного сектору «Creative Europe».

Аналіз світових тенденцій дає можливість виокремити такі кращі практики формування і реалізації креативних кластерів: *De Hallen Amsterdam* (Амстердам) – простір для культури та бізнесу, моди, мистецтва і ремесл; *Factory Berlin* (Німеччина) – симбіоз креативного простору і цифрової платформи, лабораторії інновацій і подій, що об'єднує технологію, політику, мистецтво та науку; *Living Lab* (США) – відкриті інноваційні екосистеми, орієнтовані на користувача, засновані на систематичному підході до спільної творчості користувачів, інтегруючи процеси досліджень та інновацій у реальному житті спільноти та культурного середовища; *Creative Clusters* (Ліверпуль, Манчестер, Шеффілд) – креативний простір у кварталах для творчої реалізації митців (художників, музикантів, дизайнерів), що перетворились на туристичні магніти; *GoWork* (Індонезія) – креативний простір для митців, інноваторів та бізнесу; *Kreativ Ipari Klaszter* – кластерна генерація розвитку секторів креативних індустрій та мультикультурного простору; *Центр креативних індустрій*, що здійснює роботу з локалізації креативних кластерів і їх продукції (Китай, Шанхай); лондонський креативний простір «Внутрішній Лондон» (Великобританія), який є одним із найуспішніших кластерів як у країні, так і в Європейському союзі. (Креативні про-

стори: світовий досвід, 2020; Європейська кластерна обсерваторія, 2021). Цікавим і корисним для України є досвід саме Великобританії, оскільки вона є однією з провідних країн успішного розвитку креативних кластерів і креативних індустрій загалом. Щороку відбувається провідна наукова конференція «Creative Clusters» з питань розвитку креативних індустрій. На території Великобританії діє понад 50 креативних кластерів, що генерують креативні проєкти, культурний розвиток суспільства, популяризацію культурних цінностей і надбань та економічне збагачення (NESTA The Geography of Creativity in the UK, 2015, с. 16–18). Кластер креативних індустрій має потенціал бути стійкою творчою екосистемою, що працює на місцевому, національному та міжнародному рівнях.

Аналіз кращого зарубіжного досвіду дає можливість виокремити основні детермінанти формування і розвитку креативних кластерів. Зокрема: креативні кластери ефективно впливають на розвиток культурно-креативного сектору; надають можливість високого рівня взаємодії та високої концентрації талановитих, висококваліфікованих особистостей; сприяють збільшенню інтенсивності створення нових підприємств, робочих місць, конкурентоспроможності; сприяють збереженню та популяризації творчих надбань та історичної культурної спадщини; забезпечують туристичну привабливість регіонів і країн в цілому; забезпечують розвиток інноваційної інфраструктури; сприяють культурному самовираженню, успішній самореалізації креативних особистостей.

Найбільший креативний кластер в Україні, це креативний майданчик «Креативна Україна» – міжнародний форум, що є найбільшою платформою для обговорення формування державної політики у сфері креативних індустрій. Головним організатором його є державна інституція, Міністерство культури та інформаційної політики України (Офіційний сайт форуму «Креативна Україна», 2021). Щороку організаторами та учасниками форуму обираються провідні тематики дискусій і обговорень задля розробки ефективних рекомендацій і стратегій нових форм роботи та розвитку креативних індустрій загалом.

Концептуальні основи формування та організації креативних кластерів в Україні регулюються відповідними державними та регіональними нормативно-правовими документами. Серед основних: Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року, Державна стратегія регіонального розвитку на 2021–2027 роки, Стратегія інноваційного розвитку України на період до

2030 року та Національна програма кластерного розвитку до 2027 року. Зокрема, у програмі (Національна програма кластерного розвитку, 2020) кластер чітко визначено як галузеве територіальне та добровільне об'єднання організацій, які співпрацюють між собою, а також з іншими суб'єктами в ланцюжку створення цінності з метою підвищення конкурентоздатності власної продукції, її експорту й сприяння економічного розвитку регіону.

Нині у формуванні та розвитку креативних кластерів в Україні важливу роль відведемо Міністерству культури та інформаційної політики, Українському культурному фонду, Асоціації креативних індустрій, «CLUST-UA» (українське тренінгове агентство з розвитку кластерів); Порталу українських кластерів (об'єднує регіональні кластери для колоборації та співпраці); регіональним державним інституціям; творчим підприємствам; громадським організаціям, освітнім інституціям та безпосередньо митцям.

Загалом креативний кластер в регіональному вимірі – це група організацій, що співпрацюють, та приватних осіб, які походять з місцевих і регіональних товариств і які представляють бізнес, науку, мистецтво, освіту, охорону здоров'я, розваги та дозвілля. Кластерна динаміка походить від створення регіональної ідентичності, інноваційного використання ресурсів та пошуку талантів із захистом і розвитком місцевих і регіональних цінностей. Саме тому, креативні кластери є резервуаром творчих ресурсів і навичок для інших кластерів та інноваційних середовищ (Кноп, Stachowicz & Olko, 2013 с. 27–34). Розставлені акценти саме на регіональному культурному, соціальному, інноваційному та економічному розвитку. Таким чином, саме регіон розглядаємо як платформу для збереження, змін і відтворення культурних товарів і послуг з акцентом на творчості, що дає культурно-креативний поштовх. До пріоритетних мотивів державної культурної політики відносимо культурний розвиток суспільства, стимулювання інноваційного розвитку, попередження відтоку митців і талантів за кордон, сприяння розвитку творчих товарів і послуг, збереження культурної та історичної спадщини, кооперація творчого виробництва, інтелектуального потенціалу, сприяння конкурентоспроможності ринку.

Креативні кластери за своєю специфікою є культурним центром регіону та держави загалом, оскільки на своїй території об'єднують творчих підприємців, митців, креативних особистостей, громадські організації. Зазвичай такими територіальними розміщеннями є будівлі великих про-

мислових споруд, покинутого заводу, що дають можливість розміщення декількох культурних просторів, творчих локацій (майстерні, галереї, арт-кафе, дизайн-студії, експериментальні і наукові майданчики, освітторії тощо) та культурних заходів.

Аналіз практичної діяльності креативних кластерів дає можливість стверджувати, що креативні платформи, крізь призму регіонального виміру, забезпечують культурно-креативний розвиток, формують сприятливі умови для генерування творчих ініціатив, розвитку освітніх послуг, розвитку культури, мистецтва і сприяють просуванню культурної привабливості та позитивного туристичного іміджу регіону.

До *атрибутів кластерного утворення* належать: цілі, що покладені в основу створення кластера; інструментарій співпраці учасників кластерних відносин, які представляють ядро та основу і які здатні генерувати ідеї та можуть сприяти формуванню знань, компетенцій, навичок (Гаврилюк, 2019). Проаналізувавши діяльність найбільш ефективних креативних кластерів регіонів України, пропонуємо вибірку основних ідей і результатів діяльності, як це показано у таблиці 1.

Вищезазначене дає можливість стверджувати, що креативні кластери сприяють активізації культурно-креативного ресурсного потенціалу, який комплексно стимулюватиме розвиток територій, сприятиме підвищенню добробуту населення, забезпечуватиме конкурентні переваги та розвиток культурно-креативного середовища загалом. До таких ресурсів потрібно віднести різні культурні феномени, такі як: культурна та природна спадщина, видатні особистості та місця, фестивалі і культурні події, інтелектуальний ресурс, нематеріальні ресурси (Мікула, 2010), а також наукові парки, медіа-центри, установи культури, центри мистецтва та митці. При цьому кожному учасникові креативного кластера важливо зберегти власну унікальність, ідентичність, інноваційність і творчість. Важливо зберегти місцевий колорит, історичну спадщину та культурну уніфікацію. Переконані, успішна діяльність креативних кластерів забезпечить об'єднання громади навколо сучасної культури та історико-культурної спадщини; формування просторів для спілкування, обміну думок та ідей; колоборацію діяльності різних секторів; створення платформ проведення дозвілля дорослих і дітей; популяризацію культурних цінностей; формування туристичної привабливості регіонів та розвиток креативних індустрій загалом.

Цікавим у контексті розгляду є також і дослідження громадської організації «Львівський ме-

Таблиця 1

Основні креативні кластери регіонів України

№	Назва креативного кластера	Місто	Основна ідея	Напрямами діяльності	Результати діяльності	URL
1	Інноваційний центр Промприлад. Реновація	м. Івано-Франківськ	формування інноваційної платформи для створення можливостей і суспільних трансформацій, концентрації креативного потенціалу міста та розвитку культури регіону	нова економіка, сучасне мистецтво, урбаністика, освіта	Проект ілюструє важливість та дієвість взаємодії у трикутнику « <i>сромада – бізнес – органи місцевого самоврядування</i> ». Неформальна освіта, сучасна культура та соціальна сфера отримують можливості та простір для свого розвитку.	promprylad.ua
2	Інноваційний парк «Вимірвач»	м. Житомир	забезпечення синергії креативно-освітнього простору, де освітні та культурно-мистецькі програми для людей різного віку сприяють реалізації креативних ідей	дизайн, освіта, музика та акустика, інженерія, архітектура, театр, мистецтво і кіно	Середовище забезпечує функціонування великої експериментальної лабораторії і працює як прискорювач для реалізації ідей, фабрика прототипів з виробничого інфраструктурою, простір культурного обміну та мистецьких експериментів.	https://vmyrvch.com
3	Мультифункціональний майданчик Арт-завод «Механіка»	м. Харків	формування культурно-ділового центру для створення творчого середовища, єдиного механізму, що покликаний розвивати креативні індустрії і надихати на нові ідеї талановитих і творчих людей	музика, мистецтво, кіно, фото, дизайн, освіта, театр	Креативний простір реалізує для молодих фахівців і креативних підприємців можливість самореалізації, а також підвищує туристичну привабливість регіону.	https://artzavodmechanica.com.ua
4	Креативний кластер «Простір»	м. Одеса	створення активного творчого співтовариства, культурно-освітньої платформи для культурно-креативного розвитку	дизайн, освіта, музика та акустика, інженерія, архітектура, театр, мистецтво і кіно	Креативне середовище реалізує творчі ініціативи культурно-освітніх івентів для культурно-креативного розвитку і трансформаций.	https://www.facebook.com/prostranstvo.cluster
5	Мистецький арсенал	м. Київ	сприяння модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту, спираючись на ціннісний потенціал культури	інституція культури, що інтегрує різні види мистецтва, освіти і культури	Забезпечує платформу взаємодії зі світовою культурною спільнотою через спільні культурні проекти, інтегрує та розвиває різні напрями-лабораторії мистецтва та культурні практики.	https://artarsenal.in.ua/pro-nas/misiya
6	Центр креативних індустрій Urban CAD	м. Херсон	розширення можливостей та збільшення частки креативних індустрій в економічній, культурній та соціальній сферах	дизайн, освіта, музика, архітектура, мистецтво і кіно	Платформа реалізує комунікацію між креативним бізнесом, владою та навчальними закладами задля розвитку креативних індустрій міста.	https://www.facebook.com/creativeindustries-cluster/about/?ref=page_internal
7	Dnipro Center for Contemporary Culture	м. Дніпро	осмислення власної історичної та культурної спадщини, формування нових смислів і міфів, отримання голосу в контексті міжнародної спільноти та інтегрування у глобальний культурний процес	нові технології, медіа, театр, сучасне мистецтво, неформальна освіта	Креативний простір реалізує міжнародну співпрацю, дослідження місцевого контексту, посилення міської творчої спільноти, обміну досвідом, виникнення колабораций культурного потенціалу міста між митцями, науковцями та підприємцями.	https://dniproccsc.com
8	Креативний простір «LEM Station»	м. Львів	створення інноваційно-креативного простору, який забезпечує перетин та самореалізацію митців, підприємців, науковців і представників інших креативних індустрій	нові технології, медіа, театр, сучасне мистецтво, неформальна освіта	Інтерактивне місце реалізує комунікації підприємців, єдність історії та комунікативного простору для забезпечення колаборацій культурного потенціалу міста між митцями, науковцями та підприємцями.	http://lemstation.com

Сформовано авторкою на основі джерел: Портал українських кластерів; Скиба М., 2016; Український фонд підтримки підприємництва; Офіційний сайт платформи Industry4Ukraine

діафорум» культурного і креативного потенціалу «малих» міст України та інструментів його реалізації. Експерти пропонують рекомендації, які через прийняття ефективних комунікативних рішень/стратегій дадуть змогу «малим» містам розвинути культурний і креативний потенціал, розширити сфери його застосування та використовувати для розвитку традиційні переваги (культурну й історичну спадщину, географію, інфраструктуру, людський ресурс тощо). (Комунікативні стратегії для реалізації культурного та креативного потенціалу «малих міст» України 2021, с. 7–9). У межах проекту проаналізовано 12 малих міст різних областей України (вбірка спирається на історичний, культурний, географічний, освітній, інноваційний, економічний бекграунд міст) (Офіційний сайт УКФ, 2020). Загалом, команда проекту у проведеному дослідженні інноваційно розкриває культурно-креативний потенціал «малих» міст України, як це зазначено у таблиці 2.

У вищезазначеному проекті експерти оцінили культурно-креативний потенціал досліджуваних міст за ключовими сегментами: готовність до управлінських рішень; якість і активність середовища; схильність до підприємництва; стан інфраструктури; готовність ринку, попит на продукти культурно-креативних індустрій; медіаготовність (Комунікативні стратегії для реалізації культурного та креативного потенціалу «малих міст» України 2021, с. 240). Цілком очевидно, що галузі культура – економіка – політика – суспільство між собою тісно переплетені через взаємозв'язок, взаємовплив і взаємодоповнення. Саме тому можемо стверджувати, що колоборація творчих товарів і послуг, креативних практик, ідей і підходів сприяє культурно-креативному розвитку.

Підсумовуючи наголосимо, що організація роботи в креативному кластері крізь призму культурологічного підходу та регіонального виміру, спрямована на розвиток і реалізацію насамперед культури і творчості. Розвиток креативних кластерів здійснюється на основі трансформаційних змін регіонів України за допомогою колоборації інновацій, креативних ідей і проєктів, нових технологій, культурно-творчих проєктів. Об'єднання секторів культурно-креативного простору, освіти, бізнесу та зацікавлених сторін сприяє підвищенню культурної активності, розвитку культурно-творчої унікальності, інноваційності та формуванню привабливості регіонів для туристів, інвесторів, партнерів, що сприятиме розвитку культурно-креативного середовища в Україні.

Висновки. На нашу думку, представлений матеріал переконливо показує, що в культурній ретроспективі перевагами формування креативних кластерів креативних індустрій є: мультифункціональний характер, де культурні проєкти сприяють розвитку міста, регіону, держави; концентрація культурно-творчих ресурсів та залучення нових творчих людей; посилення конкурентних переваг учасників креативного кластера на противагу самостійним організаціям, підприємствам, майстрам креативних індустрій; відродження культурної самобутності міст і регіонів за допомогою активізації культурно-творчих ресурсів.

Дослідження засвідчує, що креативні кластери в Україні перебувають на початковому етапі розвитку. Є низка успішних ініціатив, проте низький рівень державної підтримки формування і розвитку креативних кластерів сповільнює темпи інноваційного розвитку культурно-креативного простору. Також зауважимо, що слабкі комунікації між експертами

Таблиця 2

Малі міста – великі ідеї

№	Місто	Область	Креативна ідея
1	Мукачево	Закарпатська	Місто на українському західному фронті
2	Дрогобич	Львівська	Місто, у якому ще не вивітрилась сіль
3	Острог	Рівненська	Місто між князями і університетами
4	Кам'янець-Подільський	Хмельницька	Місто, де все є, але чогось немає
5	Умань	Черкаська	Місто в паралельних площинах
6	Олександрія	Кіровоградська	Місто футбольного суму за шахтами
7	Миргород	Полтавська	Місто-курорт на добре і на зле
8	Шостка	Сумська	Місто нескінченної конверсії
9	Слов'янськ	Донецька	Місто прихованих романтиків
10	Маріуполь		Місто сильних людей, які можуть більше
11	Бердянськ	Запорізька	Місто людей, які творять море можливостей
12	Нова Каховка	Херсонська	Місто, яке не поспішає

Складено на основі джерела: (Комунікативні стратегії для реалізації культурного та креативного потенціалу «малих міст» України. Офіційний сайт УКФ, 2021:7–9)

кластерного розвитку, відсутність єдиних стандартів якості та стратегії розвитку є пріоритетним викликом, який потрібно вирішувати вже нині. У свою чергу, культурним менеджерам креативних кластерів важливо шукати шляхи для співпраці з європейськими партнерами. Цікавим інструментом є платформа Європейський онлайн-центр для галузевих кластерів (правильне написання – European cluster collaboration platform – The European online hub for industry clusters). Важливо врахувати пріоритетність отримання послуг Європейської платформи співпраці з креативними кластерами для підтримки і розвитку діяльності, оволодіння необхідними навичками для реалізації культурно-творчих задумів, обміну знаннями і досвідом, інформаційної обізнаності подій, тендерів, можливостей фінансування.

Резюмуючи підкреслимо, що дослідження формування і розвитку креативних кластерів крізь призму культурологічного підходу дає можливість стверджувати наступне. Синергетична колоборація в креативних кластерах креативної ідеї, культурних проєктів і креативних стартапів, творчого продукту, культурно-творчого виробництва, сприяння державних інституцій, співпраці підприємницьких структур, людського ресурсу та ефективного культурного менеджменту в середовищі креативних індустрій забезпечить прискорений темп впровадження можливостей для інновацій у культурно-креативному середовищі. Це сприятиме широкому культурно-креативному розмаїттю та конкурентоспроможності держави на міжнародній арені.

Джерела та література

- Бастун, М. В. (2012). Культурологічний підхід як засіб розвитку духовної культури особистості. Освіта впродовж життя: вимоги часу: *Зб. матеріалів IV Всеук. нед. читань пам'яті видатного вченого-педагога Олени Степанівни Дубінчук*. С. 34-37.
- Бедова, Н. С. (2020). *Креативная лаборатория: диалог творческих практик: монография*. Академический Проект. 476 с.
- Гіперс, З. В. (2006). *Культурологічний словник-довідник*. ВД «Професіонал». 328 с.
- Гуменна, О. (2018). *Розвиток кластеру креативних індустрій в Україні*. Офіційний сайт спільноти Доктрина збалансованого розвитку «Україна 2030». URL: <http://ukraine2030.org/uk/blog/view/104-Rozvitok-klasteru-kreativnih-industrij-v-Ukrayini>.
- Давимука, С. А., & Федулова Л. І. *Креативний сектор економіки: досвід та напрямки розбудови: монографія*. 2017. 528 с.
- Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року*. URL: <http://metodist.libnadvirna.info/wp-content/uploads/2015/12-2025-20022016.pdf>
- Кластери – як драйвери розвитку та протидії кризовим явищам*. (2021, 10 листопада). Офіційний сайт платформи Industry4Ukraine. <https://www.industry4ukraine.net/digest-5>.
- Комунікативні стратегії для реалізації культурного та креативного потенціалу «малих міст» України*. (2021, 1 листопада). URL: <https://uaculture.org/wp-content/uploads/2021/01/4.komunikatyvni-strategiyi.pdf>
- Креативні простори: світовий досвід*. (2021, 1 листопада). Офіційний сайт LEMstation. <http://lemstation.com/blog>.
- Кузнецова, Н. Б. (2018). Концептуальні основи формування та розвитку креативних кластерів. *Web of Scholar*, (Т.3), 2(20), 7-11.
- Мікула, Н., & Дацко О. (2010). Кластер народних промислів у підвищенні міжнародної конкурентоспроможності регіону. *Міжнародна економічна політика*. 1-2 (12-13). URL: <https://ir.kneu.edu.ua/handle/2010/1038>.
- Національна програма кластерного розвитку до 2027 року. (2020). *Концепція, орієнтири розвитку, рекомендації*. [О. В. Юрчак, М. В. Крікунов, С. О. Кропельницька та ін.]. Industry4Ukraine. 74 с.
- Офіційний сайт Український культурний фонд (2020). *Комунікативні стратегії для реалізації культурного та креативного потенціалу «малих міст» України*. URL: <https://ucf.in.ua/archive/60631718f6a90203105c5fac>.
- Офіційний сайт форуму «Креативна Україна». (2021, 2 листопада). <https://creativeukraine.tilda.ws/#rec349522111>.
- Поплавська, Ж. В., Михальчишин, Н. Л., Данилович-Кропівницька, М. Л., Гошовська, О. В., & Комаринець, С. О. (2019). *Сучасні форми конкурентної взаємодії суб'єктів господарювання: монографія*. (Ж. В. Поплавської, ред.). ТОВ «Галицька видавнича спілка». 201 с.
- Портал українських кластерів*. (2021, 1 листопада). Офіційний сайт. <https://ucluster.org>.
- Скавронська, І. В., & Синківський І. І. (2017). Детермінанти кластеризації креативних індустрій в міжнародному контексті. *Молодий вчений*, 4(44). С. 752-757.
- Скиба, М. (2016). Креативні індустрії в Україні: вистояти, просвітити(ся). *Український тиждень*. URL: <http://tyzhden.ua/Society/158758>.
- Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів*: кол. моногр. (2019) ; за заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред.-укл.: Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ, Ліра-К. 308 с.
- Федотова, Н. Г. (2013) Векторы региональной культурной политики в сфере капитализации культуры. *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. СПб, 199. С. 17-32.
- Allen, J. Scott. (2014). Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context. *Urban Affairs Review*. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1078087403261256>.
- De Propriis L. (2010). Creative Clusters and innovation. URL: <http://designophy.com/uploadedfiles/pdf/2010/1291972436-6007.pdf>
- European Expert Group of Clusters. (2021). Recommendation Report. *Publications Office of the European Union*. 32 с.
- Evans, S. (2006). *Key concepts: creative clusters*. URL: http://creativeclusters.com/?page_id=1599.
- Knop, L., Stachowicz, J., Krannich, M., & Olko, S. (2013). Modele zarządzania klastrami. Wybrane przykłady. *Wydawnictwo Politechniki Śląskiej*, Gliwice, 311.
- NESTA. (2015). The Geography of Creativity in the UK. *NESTA*, 17.
- Havryliuk, A. M. (2019). Scientific and educational tourism cluster of education and popularization of the intangible cultural heritage in Ukraine. *The scientific heritage*, 41. Pp. 49-51.
- O'Connor, J. (2009). Creative Industries: A new direction? *International journal of cultural policy*, 15.4. Pp. 387-404.
- R. Florida, N. Clifton Cooke, P. and Lazzaretto, L. (2008) «Creative Cities, Cultural Clusters and Local Development». *Cheltenham: Edward Elgar*. Pp. 258-286.

- Smart Guide to entrepreneurship support through clusters. (2020). European observatory for clusters and industrial change. URL: https://clustercollaboration.eu/sites/default/files/eu_initiatives/eocic_smart_guide.pdf
- Varbanova, L. (2020). Creative clusters: Typology, characteristics, financial models and success factors. *Kultura*, (169)/ Pp. 249-276.
-
- ### References
- Bastun, M. V. (2012). *Kulturolohichniy pidkhid yak zasib rozvytku dukhovnoi kultury osobystosti*. [Culturological approach as a means of developing the spiritual culture of the individual]. *Osvita vpravdovzh zhyttia: vymohy chasu: Zb. materialiv IV Vseuk. ped. chytan pamiati vydatnoho vchenoho-pedahoha Oleny Stepanivny Dubinchuk*. Ss. 34-37. [in Ukrainian]
- Bedova, N. S. (2020). *Kreativnaya laboratoriya: dialog tvorcheskih praktik: monografiya*. [Creative laboratory: dialogue of creative practices: monograph]. Akademicheskii Proekt. 476 s. [in Russian]
- Gipters, Z. V. (2006). *Kulturologichnij slovník-dovidnik*. [Culturological dictionary-reference book]. VD «Profesional». 328 s. [in Ukrainian]
- Gumenna, O. (2018). *Rozvitok klasteru kreativnih industrij v Ukrayini*. [Development of a cluster of creative industries in Ukraine]. Oficijnij sajt spilnoti Doktrina zbalansovanogo rozvitku «Ukrayina 2030». Retrieved from: <http://ukraine2030.org/uk/blog/view/104-Rozvitok-klasteru-kreativnih-industrij-v-Ukrayini>. [in Ukrainian]
- Davimuka, S. A., & Fedulova L. I. *Kreativni sektor ekonomiki: dosvid ta napryami rozbudovi: monografiya*. [Creative sector of economy: experience and directions of development: monograph], 2017. 528 s. [in Ukrainian]
- Dovgostrokova strategiya rozvitku kulturi v Ukrayini do 2025 roku*. [Long-term strategy for the development of culture in Ukraine until 2025]. Retrieved from: <http://metodist.libnadvirna.info/wp-content/uploads/2015/12-2025-20022016.pdf> [in Ukrainian]
- Klasteri – yak drayveri rozvitku ta protidivi krizovim yavisham* [Clusters – as drivers of development and counteraction to crisis phenomena]. (2021, 10 listopada). Oficijnij sajt platformi Industry4Ukraine. <https://www.industry4ukraine.net/digest-5>. [In Ukrainian].
- Komunikativni strategiyi dlya realizaciyi kulturnogo ta kreativnogo potencialu «malih mist» Ukrayini* [Communicative strategies for realizing the cultural and creative potential of «small towns» of Ukraine]. (2021, 1 listop). Retrieved from: https://uaculture.org/wp-content/uploads/2021/01/4_komunikativni-strategiyi.pdf. [in Ukrainian]
- Kreativni prostori: svitovij dosvid*. [Creative spaces: world experience]. (2021, 1 listop). Oficijnij sajt LEMstation. <http://lemstation.com/blog>. [in Ukrainian]
- Kuznecova, N. B. (2018). Konceptualni osnovi formuvannya ta rozvitku kreativnih klasteriv. [Conceptual bases of formation and development of creative clusters]. *Web of Scholar*, 3, 2(20). Ss. 7-11. [in Ukrainian]
- Mikula, N., & Dacko O. (2010). *Klaster narodnih promisliv u pidvishenni mizhnarodnoi konkurentospromozhnosti regionu* [Cluster of folk crafts in increasing the international competitiveness of the region]. *Mizhnarodna ekonomichna politika*. 1-2 (12-13). Retrieved from: <https://ir.kneu.edu.ua/handle/2010/1038>. [In Ukrainian].
- Nacionalna programa klasterного rozvitku do 2027 roku. [National program of cluster development until 2027]. (2020). *Koncepciya, oriyentiri rozvitku, rekomendacii*. [O. V. Yurchak, M. V. Krikunov, S. O. Kropelnicka ta in.]. Industry4Ukraine, 74.
- Oficijnij sajt Ukrayinskogo kulturnogo fondu. (2020). *Komunikativni strategiyi dlya realizaciyi kulturnogo ta kreativnogo potencialu «malih mist» Ukrayini*. [Communicative strategies for realizing the cultural and creative potential of «small towns» of Ukraine]. Retrieved from <https://ucf.in.ua/archive/60631718f6a90203105c5fac>. [in Ukrainian].
- Oficijnij sajt forumu «Kreativna Ukrayina». [Official site of the forum «Creative Ukraine»]. (2021, 2 listop). Retrieved from <https://creativeukraine.tilda.ws/#rec349522111>. [in Ukrainian].
- Poplavska, Zh. V., Mihalchishin, N. L., Danilovich-Kropivnicka, M. L., Goshovska, O. V., & Komarinec, S. O. (2019). *Suchasni форми конкурентної взаємодії суб'єктів господарювання: монографія*. [Modern forms of competitive interaction of business entities: a monograph]. (Zh. V. Poplavskoyi, Red.). TOV «Galicka vidavnicha spilka», 201. [in Ukrainian]
- Portal ukrayinskih klasteriv. [Portal of Ukrainian clusters]. (2021, 1 listop). Oficijnij sajt. <https://ucluster.org>. [in Ukrainian]
- Skavronska, I. V., & Sinkivskii I. I. (2017). Determinanti klasterizaciyi kreativnih industrij v mizhnarodnomu konteksti. [Determinants of clustering of creative industries in the international context]. *Molodii vchenii*, 4(44). Ss. 752-757. [in Ukrainian]
- Skiba, M. (2016). Kreativni industriyi v Ukrayini: vistoyati, prosvititi (sya). [Creative industries in Ukraine: to survive, to be enlightened]. *Ukrayinskij tizhden*. Retrieved from <http://tyzhden.ua/Society/158758>. [in Ukrainian]
- Suchasna kulturologiya: aktualizaciya teoretiko-praktichnih vimiriv: kol. monogr. [Modern culturology: actualization of theoretical and practical dimensions: col. monograph]. (2019) za zag. red. Yu. S. Sabadash; red.-ukl.: Yu. S. Sabadash, I. V. Petrova. Kyiv, Lira-K, 308 s. [in Ukrainian]
- Fedotova, N. G. (2013) Vektory regionalnoi kulturnoi politiki v sferi kapitalizaciyi kultury. [Vectors of regional cultural policy in the field of cultural capitalization]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 19. Ss. 17-32. [in Russian]
- Allen, J. Scott. (2014). Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context. *Urban Affairs Review*. Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1078087403261256>. [in English]
- De Propriis L. (2010). Creative Clusters and innovation. Retrieved from <http://designophy.com/uploadedfiles/pdf/2010/1291972436-6007.pdf>. [in English]
- European Expert Group of Clusters. (2021). Recommendation Report. *Publications Office of the European Union*. 32 s. [in English]
- Evans, S. (2006). Key concepts: creative clusters. Retrieved from http://creativeclusters.com/?page_id=1599. [in English].
- Knop, L., Stachowicz, J., Krannich, M., & Olko, S. (2013). Modele zarzadzania klasterami. Wybrane przyklady. *Wydawnictwo Politechniki Śląskiej*, Gliwice. 311s. [in English].
- NESTA. (2015). The Geography of Creativity in the UK. *NESTA*, 17. [In English].
- Havryliuk, A. M. (2019). Scientific and educational tourism cluster of education and popularization of the intangible cultural heritage in Ukraine. *The scientific heritage*, 41. Ss. 49-51. [in English]
- O'Connor, J. (2009). Creative Industries: A new direction? *International journal of cultural policy*, 15.4. Ss. 387-404. [in English]
- R. Florida, N. Clifton Cooke, P. and Lazeretti, L. (2008) «Creative Cities, Cultural Clusters and Local Development». *Cheltenham: Edward Elgar*. Ss. 258-286. [in English]
- Smart Guide to entrepreneurship support through clusters. (2020). European observatory for clusters and industrial change. Retrieved from https://clustercollaboration.eu/sites/default/files/eu_initiatives/eocic_smart_guide.pdf. [in English]
- Varbanova, L. (2020). Creative clusters: Typology, characteristics, financial models and success factors. *Kultura*, (169). Ss. 249-276. [in English]

Khrystyna Pletsan

Theoretical and methodological fundamentals of formation and development of creative clusters of creative industries in Ukraine: culturological approach

Abstract. The study reveals theoretical and methodological approaches to defining the essence of creative clusters. In historical retrospect, the Ukrainian practice of formation and development of clustering of creative industries is analyzed. The main features, principles, structural and functional features of the organization and activities of creative clusters are highlighted. It is proved that the collaboration of creative goods and services contributes to the formation of new socio-cultural manifestations on the basis of anthropocentrism. It is proved that the formation and development of creative clusters will promote cultural and creative activity of representatives of creative industries, strengthening social cohesion, popularization of cultural values, increasing civic pride and the level of culture in general. The theoretical basis used in the article is based on a culturological approach.

Key words: culture, creative cluster, creative industries, culturological approach, anthropocentrism, creative resources, cultural development of society.

Холодинська Світлана Миколаївна,
доктор культурології, доцент, завідувачка
кафедри філософських наук та історії
України Державного вищого навчального
закладу «Приазовський державний
технічний університет», Маріуполь

Svitlana Kholodynska,
Doctor of Cultural Studies, associate professor,
Head of Philosophical Sciences and History of Ukraine
Department, State Higher Education Establishment
‘Pryazovsk State Technical University’
Mariupol

ВІД АВАНГАРДИЗМУ ДО «РЕАЛІЗМУ БЕЗ БЕРЕГІВ»: МОДИФІКАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОГО «ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ» ФРАНЦУЗЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Анотація. Матеріал статті відтворює процес становлення низки формалістичних або «не-реалістичних» напрямів у французькому мистецтві початку ХХ століття, що були об’єднані поняттям «авангардизм» і викликали достатньо гострі дискусії стосовно перспектив реалізму, який упродовж другої половини ХІХ століття мав вагомі позиції в літературі, живописі та театрі Франції. У зв’язку з означеним, актуалізується як низка теоретичних проблем, так і доцільність – з сучасного погляду – оцінити здобутки та прорахунки тогочасної практики французького мистецтва.

Ключові слова: авангардизм, реалізм без берегів, філософія, мистецтвознавство, формалізм, не-реалізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Від початку ХХ століття простір французької культури виявився тим «полігоном», на якому вперше з’явилися паростки принципово нового бачення феномену «художній твір», де наголос свідомо ставився не на «зміст», а на «форму»: при цьому передбачалося як використання вже відомих її чинників, так і «вироблення» нових. Завдяки полотнам, експонованим у «Салоні незалежних» (1905), в теоретичний ужиток входить поняття «фовізм – від франц. *fauve* – дикий», яке відкрило шлях приблизно десяткові нових мистецьких напрямів, що формували уявлення про «авангардизм» як формалістичне художнє явище. Незважаючи на численні публікації мистецтвознавців, чиї імена атрибутовуються з національними школами, «білі плями» стосовно перших десятиліть розвитку «авангардизму» залишаються й до сьогодні. Окрім цього, в перші два десятиліття поточного століття відновилися дискусії щодо змісту понять «авангард», «аван-

гардизм» і «модернізм», які позначені авторськими інтерпретаціями.

Актуальними залишаються і питання, пов’язані зі станом реалізму в перші десятиліття ХХ століття, оскільки – окрім класичних видів мистецтва – в культурний простір Франції входить кінематограф – принципово новий вид мистецтва, який вніс помітні корективи в логіку розвитку як видової структури мистецтва, так і в установлення достатньо міцних зв’язків між формалістичними напрямками (кубізм, футуризм, абстракціонізм) та естетичними засадами кінематографа, представники якого експериментували на теренах формалістичного мистецтва.

Слід констатувати, що поза увагою сучасної української гуманістики залишився матеріал, пов’язаний як із ставленням до реалізму з боку європейської філософської спільноти в період утвердження «авангардизму», так і причинами висунення ідеї «реалізму без берегів» – концепції, що загострювала ситуацію поміж прихильників реалістичної методології в мистецтві.

Мета статті. Спираючись на принцип теоретико-практичного паритету, проаналізувати специфіку філософського «забезпечення» французького культуротворення в динаміці руху від «авангардизму» до «реалізму без берегів». Виокремити конкретні філософські концепції, які «забезпечили» французьке культуротворення в перші десятиліття ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерелознавчу базу статті становлять – переважно – дослідження українських науковців, які реконструюють різні аспекти «авангардизму» як загальнотеоретичної проблеми, не педалюючи на територіально-регіональному вимірі. До теоретичних напрацювань такого аспекту можна віднести публікації А. Білої, В. Вінник-Остапишиної, О. Лагутенко, В. Личковаха, С. Павличко, О. Решмеділової, А. Супрун, П. Храпка.

Значною мірою в українській гуманістиці відпрацьована проблема втілення естетики «авангардизму» в різні види мистецтва: живопис (Н. Асєєва, Д. Горбачов, Г. Скляренко, В. Черепанин), літературу (Н. Дженкова, Я. Демиденко, С. Жадан, Н. Мірошніченко, Ю. Починок), театр (Н. Корнієнко, Т. Огнева, Н. Чечель), кінематограф (Т. Кохан, О. Мусієнко).

Особлива увага звернена на ті роботи, автори яких аналізують досвід безпосередньо французької гуманістики, намагаючись окреслити специфіку бачення нею естетико-художніх засад «авангардизму». Найбільш переконливо означений аспект, на нашу думку, розкрито в дослідженнях С. Буцикіної, В. Корнієнка, Л. Левчук, Є. Миропольської, О. Оніщенко, О. Рутковського.

Виклад основного матеріалу. Задля розкриття проблеми, означеної в статті, потрібно реконструювати стан французької гуманістики на початку ХХ століття, тобто в період, коли в надрах тогочасної культури формувалися саме ті художні тенденції, які – згодом – атрибутуються як «авангардизм». Водночас, загальновідомо, що на межі ХІХ–ХХ століть панівною системою філософських поглядів все ще виступав позитивізм Огюста Конта (1798–1857), хоча інтелектуальна еліта Франції поступово долучалася як до принципово нової манери філософування, що була заявлена в перших напрацюваннях Анрі Бергсона (1859–1941), так і до низки нових понять – інтуїція, тривалість, інстинкт, відчужена вдача, – спираючись на які адаптувалися теоретичні ідеї філософа.

В означеному контексті показовою є стаття О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020), на

сторінках якої відтворено процес поширення ідей Бергсона на європейських теренах упродовж 1911–1915 років. Особливої ваги вони набули серед англійських фахівців, котрі між 1910–1913 роками запропонували кілька моделей інтерпретації перших робіт французького інтуїтивіста. О. Оніщенко найбільш високо оцінює досвід Герберта Вілдона Карри (1857–1931), який, на її думку, «вперше засвідчив факт, що був неодноразово підтверджений пізніше: «бергсонізм» – це сфера інтересів насамперед професійних філософів, адже створена саме для професіоналів, здатних збагнути рух розміркуювань його автора». Продовжуючи аргументувати запропоновану тезу, вона наголошує, що Г.-В. Каррі вдалося представити ідеї А. Бергсона «тієї частині своїх сучасників, хто мав намір долучитися до елітарної філософської думки, яка увійшла в європейський простір межі ХІХ–ХХ ст.» (Оніщенко О., 2020, с. 32–33).

У роздумах О. Оніщенко нам видається вкрай важливим наголос на понятті «елітарна» в процесі оцінки філософської системи, яку наприкінці ХІХ – початку ХХ століття «вибудовував» А. Бергсон. Це важливий нюанс саме тому, що «авангардизм» обґрунтовувався його теоретиками як «елітарне» мистецтво, яке складатиметься з низки напрямів, свідомо «відгороджених» від «масової культури». Внаслідок подібної позиції в просторі тогочасної французької гуманістики «зустрілися» філософський і мистецький елітаризм. Парадокс філософсько-естетичної ситуації французької культури початку ХХ століття полягає в тому, що кінематограф – принципово новий вид мистецтва, який сформувався на перетині науки, техніки і, власне, художніх зображально-виражальних засобів, – розглядався як масове мистецтво.

Від 1895 року – року демонстрації братами Льюм'єр першого фільму, основне завдання, що висувалося перед світовим кінематографом, було залучення до «екранів» якомога більшої кількості глядачів. Вони ж – своєю чергою – хотіли дивитися мелодрами та комедії, що швидко висунуло на перші позиції американця Чарлі Чапліна (1889–1977), який досить вдало поєднав ці два жанри на першому етапі власної творчості. Так, упродовж 1914 року на студії «Keystone» він зняв 35 коротких фільмів, серед яких такі стрічки, як «Джоні в кіно», «Плутанина в танго», «Обличчя на підлозі бару»; у 1915 – на студії «Essanay» зняті «Чемпіон», «Жінка», «Банк», «Втеча в автомобілі» та ще з два десятка стрічок короткого метру, які розходилися по кінотеатрах США та Європи, залучаючи до екранів тисячі

глядачів. Усе це була вочевидь масова продукція, що, водночас, сприяла приходу в кінематограф митців-авангардистів, які спробували «елітаризувати» нове мистецтво.

Т. Кохан у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017) реконструював спроби таких відомих митців-авангардистів, як Ф. Леже, М. Л'Ербьє, В. Кандінський знімати кубо-футуристичні та абстрактні фільми. Окрім цього, на нашу думку, самостійну позицію повинні займати «не-реалістичні» фільми, зняті С. Далі, який і в живописові, і в кінематографі намагався балансувати між «формалізмом», «сюрреалізмом» та «не-реалізмом», – станом, який, власне, не був класичним реалізмом, але й не заперечував часткового використання його художніх прийомів. Керуючись саме такими міркуваннями, ми свідомо вводимо в ужиток дещо умовне поняття «не-реалізм», яке має зафіксувати низку особливостей, що ними позначений «авангардизм» періоду свого становлення, а саме:

1. «Авангардизм» вкрай еkleктичний феномен, у площині якого традиційно розглядається і «сюрреалізм – від франц. *surrealisme* – надреалізм», що його художня сутність не заперечує і потужні реалістичні чинники. Саме ці чинники не дають можливості віднести сюрреалістичні твори до беззастережно «формалістичних».

2. Елементи «не-реалізму» – на початковому етапі творчості – наявні в творах П. Пікассо, зокрема в полотнах «Дівчинка на кулі» (1905) та «Авіньйонські дівчата» (1907), де оновлена стилістика зображення людського тіла ще остаточно не розриває зв'язків з реалістичною манерою.

3. Досвід створення «авангардистського» кінематографа не уникав використання реалістичних ознак, принаймні в площині часткової «залученості» реальних предметів, трансформованих на екран із зовнішнього світу.

4. Окремі «формалістичні» напрями – особливо на початковому етапі становлення «авангардизму» – використовують «жанр», що є структурним елементом реалістичного мистецтва. Підтвердженням цьому можуть слугувати картини історичного живопису в спадщині Ф. Леже, зокрема, полотно «Сталінградська битва» (1954–1955).

5. Поняття «не-реалізм» містить особливе навантаження в цій статті, оскільки одним з її завдань є відтворення концепції «реалізм без берегів», що відіграла важливу роль у середині минулого століття, спонукаючи митців до оновлення реалістичної методології та послаблення соціально-ідеологічного навантаження, яке мав реалізм від

1934-го – року офіційного прийняття методології «соціалістичного реалізму».

Підтвердженням наших роздумів щодо «формалізму» та «не-реалізму» в структурі «авангардизму» є детальний аналіз Т. Коханом позиції Фернана Леже (1881–1955) – видатного французького кубіста, – який пояснював власний інтерес до кінематографа так: «...кінематограф надає митцеві прекрасну можливість відтворити рух, гармонію жестів, співіснування людини і навколишніх предметів. Художник відстоює ідею «рухливих декорацій», які дозволяють досягти ефекту «предмету – видовища» (Кохан, 2017, с. 70).

Т. Кохан, продовжуючи представлення позиції Ф. Леже, наголошує, що в процесі роботи над футуристичним фільмом «Механічний балет», він визначив свою мету як «створення напруги між предметами, між повільною та швидкою серією зображень, між спокоєм та інтенсивним рухом». Ми не випадково акцентуємо, що «авангардисти» використовували «не-реалізм». Конкретні ж деталі «реальності» «розмивали» бездоганність «формалізму», демонструючи суперечливий характер «авангардизму».

Наголос на «авангардистських» експериментах у кінематографі, зроблений нами зважаючи на факт появи наприкінці ХІХ століття кінематографа – нового виду мистецтва, що спонукав як до перегляду як видової структури мистецтва в цілому, так і до окреслення тих теоретико-практичних шляхів, якими цей новий науково-технічний винахід рухатиметься. Хронологічно ж – стосовно «авангардизму» – кінематограф «рухався», так би мовити, у валці, передусім, живопису.

Оскільки важливою ознакою стану французької гуманістики початку ХХ століття є оновлення видової структури мистецтва, слід звернути увагу і на процес принципової модернізації театру, що її здійснив Жак Копо (1879–1949) – видатний режисер, актор і театральний критик, який від 1909-го – року заснування журналу «La Nouvelle Revue Française» – розпочав теоретичну працю щодо обґрунтування засад нового театру. В. Корнієнко в статті «Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо» (2005), написаної на значному фактологічному матеріалі, переконливо показує як – поступово – театральний критик трансформував власну теоретичну позицію на практику створення нового театру, діючи за вимогами теоретико-практичного паритету.

Аналізуючи процес оновлення французького театру, слід, на нашу думку, наголосити на проблемі філософського «забезпечення» процесу культу-

ротворення театру на початку минулого століття. В. Корнієнко має рацію, коли зазначає, що «в свідомості Копо було багато плутанини. Усупереч логіці він намагався пов'язати католицьке віровчення (на думку Копо, традиційну етичну опору французької нації) з проблемою етичного оновлення народу в час різкого загострення соціальних суперечностей» (Корнієнко, 2005, с. 134). Опертя на «католицьке віровчення» дало змогу Ж. Копо нейтралізувати інститути католицької церкви, яка – це сьогодні загальновідомо – періодично розгортала кампанії з цькування А. Бергсона; що ж до «етичного оновлення народу», то режисер-новатор зробив своїм «партнером» Ф. Достоевського, здійснивши першу постановку за романом «Брати Карамасови». Наразі, інсценізація славетного твору надала Копо можливість досягти відразу трьох цілей, які спрямували подальший шлях французького театру, а саме: психологізм, інтелектуалізм, елітаризм. З огляду часу стає очевидним, що «забезпечення» культуротворення в перші десятиліття минулого століття здійснювалося з орієнтацією на інтуїтивізм і неотомізм – ідеологічне підґрунтя католицької церкви, а філософський аспект – на теренах французького театрального мистецтва – співіснував з етичним, психологічним і естетичним, оскільки театральні новації спонукали до розробки засад нової естетики. У виставах Ж. Копо її ознаки були пов'язані із «побудовою» мізансцен, «наголосом» на постаті одного актора, з варіаціями «чорної» та «світлої» сцени.

Як уже зазначалося, свою історію «авангардизму» відлічує від творчих експериментів Анрі Матісса (1869–1954) – видатного живописця, скульптора, теоретика мистецтва, лідера напряму «фовістів» та учня славетного символіста Гюстава Моро (1826–1898). Прохолодно поставившись до імпресіоністів, А. Матісс з повагою та щирим захопленням сприйняв творчі шукання постімпресіоністів, зокрема, Поля Гогена (1848–1903), котрого не просто називав своїм учителем, а й підтвердив це відомою картиною «Радість життя» (1906), відверто наслідуючи полінезійські мотиви майстра.

Слід зазначити, що переважна більшість французьких мистецтвознавців найбільш виразним у творчості Матісса вважають період між 1905–1917 роками, коли були створені полотна «Зелена смуга», «Іспанка з бубном», «Червона кімната», «Танок», «Майстерня художника». З першими полотнами Матісса виник певний парадокс: його манеру живопису не сприйняла критика, проте її високо оцінили й активно підтримали американські та російські колекціонери, впродовж усього

життя митця підтвержуючи його високий статус як «авангардиста».

Серед означених картин найбільш показовою, на нашу думку, є «Зелена смуга» (1905), що продемонструвала зацікавленість Матісса щодо можливості поєднання контрастних кольорів – зеленого з рожевим, фіолетовим та чорним, – досягаючи при цьому ефекту цілісності колористичного рішення. Згодом, «кольорова контрастність» виявиться «авторською» ознакою більшості робіт митця.

Досить насиченим у процесі становлення «авангардизму» стає 1908 рік, коли відкривається навчальний заклад «Академія Матісса», який певний час користувався успіхом, та оприлюднюється теоретична праця «Нотатки живописця», де узагальнюється той мистецький досвід, що «спростовує» традиції реалістичного мистецтва. Так, Матісс і його послідовник Андре Дерен (1880–1954), який поділяв засади «фовізму», підтверджують правоту основної теоретичної настанови Г. Моро щодо «марення», що, з одного боку, є підґрунтям майбутнього живописного твору, а з іншого – спростовує «спостереження», «бачення» чи «наслідування», на яких «будується» реалістичне відтворення дійсності.

Потенціал феномену «марення» в середині 80-х років ХХ століття надзвичайно високо оцінить один із найвідоміших французьких постмодерністів Жіль Дельоз (1925–1995) у монографії «Кіно» (1985), визнавши «образ – марення» однією з модифікацій художнього образу, який створюється зображально-виражальними засобами кінематографа (Кохан, 2019, с. 34–37). Якщо відстоювання творчих прийомів, побудованих на «маренні», Матісса «спонукав» його вчитель, то власним відкриттям митця, окрім експериментів з «кольоровою контрастністю», була принципово нова ідея щодо можливого знищення «меж полотна» та з'єднання малюнка з навколишнім світом, прибічником якої був сам Матісс. «Нотатки живописця» – це перша з теоретичних розробок А. Матісса, які «підживлювали» «авангардизм». Знайомство з Пабло Пікассо (1881–1973) долучило Матісса до експериментів «кубістів», у творчість яких трансформувалися і художні пошуки окремих «фовістів».

Жорж Брак (1882–1969) і Пабло Пікассо, котрі разом з Ф. Леже стояли біля витоків «кубізму» (від франц. *cube* – куб), намагалися, з одного боку, зберегти значення кольорового вирішення картини, а з іншого – геометризувати зображення, що, на їх думку, відкривало нові можливості в опануванні простором. У 1910 р. Василь Кандинський (1866–1944), який, як і Матісс, керувався принци-

пом теоретико-практичного паритету, експонував першу в історії живопису абстрактну картину, започаткувавши «безпредметне» мистецтво. Оскільки життєво-творчий шлях В. Кандинського в перші десятиліття минулого століття був пов'язаний з Німеччиною, у французький культурний простір «абстракціонізм (від лат. *abstraction* – віддалення) прийшов дещо пізніше, хоча і розширив площину європейського «авангардизму». Те саме відбулося і з «футуризмом (від лат. *futurum* – майбутнє), що маніфестувався італійцем Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944). Якщо абстракціонізм і футуризм сформувалися поза французьким культурним простором, то сюрреалізм був явищем «чисто» французьким – А. Бретон, Ж. Батай, П. Елюар, Ж. Супо, А. Арто, – до якого, на певному етапі, приєднався іспанець С. Далі.

На відміну від інших напрямів «авангардизму», сюрреалісти – на перші позиції – висунули психоаналіз Зігмунда Фрейда (1856–1939), спираючись на ідеї «позасвідомого», ролі «сновидінь» у житті кожної конкретної людини та «виявленні» прихованих чи то «комплексів», чи то «бажань». Психоаналіз допомагав корегувати психологічну «вивіреність» окремих «авангардистських» експериментів.

Тенденції, які виявилися панівними в розвитку французького мистецтва на початку ХХ століття, обумовили, з одного боку, «відсунення» реалізму на маргінеси культуротворення, а з іншого – активізували ті прошарки інтелігенції, яка, не приймаючи «авангардизму», спробувала довести доцільність використання естетико-художніх засобів реалістичної методології в усіх видах мистецтва. При цьому, прихильники реалізму були свідомі того, що на французьких теренах – завдяки популярності «натуралістичного методу», втіленого в літературу славетним Емілем Золя (1840–1902), – «класичний» реалізм другої половини ХІХ століття прийнятий не буде. Саме це спонукало частину інтелектуальної еліти Франції підтримати концепцію «реалізму без берегів», запропоновану Роже Гароді (1913–2012) – відомим філософом, автором книг «Грамматика Свободи» (1953), «Відповідь Жан-Поллю Сартру» (1962), «Про реалізм без берегів» (1966).

Слід наголосити, що Р. Гароді, можливо, найсуперечливіша постать серед представників французького гуманітарного знання: він вочевидь відбивав нестабільність і гострі суперечності свого часу. Так, упродовж першої половини життя він виступав прихильником марксизму, намагаючись на його засадах обґрунтувати «французьку мо-

дель соціалізму», пізніше захопився релігійною філософією, відстоюючи засади християнства і, нарешті, – на цьому наголошують французькі джерела – прийняв іслам під впливом дружини-палестинки. Будучи прихильником компромісів, Гароді спробував у середині 60-х років минулого століття створити «нейтральну» модель реалізму – «реалізм без берегів», побудувавши її на аналізі творчості трьох митців, а саме: Пікассо, Сен-Джона Перса та Кафки. На нашу думку, включення в контекст аналізу реалізму спадщини видатного чесько-австрійського письменника Франца Кафки (1883–1924) видається вкрай дискусійним. До того ж, у межах української гуманістики – завдяки дослідженням Д. Затонського, Л. Левчук, О. Оніщенко – його творчість атрибутується як експресіоністична, що є для нас підставою не торкатися третьої – останньої – частини монографії Р. Гароді.

У «Передмові» до книги «Про реалізм без берегів» відомий французький письменник, публіцист, літературний критик, громадський діяч Луї Арагон (1897–1982) зазначив: «Я розцінюю цю книгу як подію» (Арагон, 1966, с. 7). Така висока оцінка – нехай і дещо опосередковано, – але засвідчує нагальність вирішення проблем реалізму для певної частини французької інтелектуальної еліти. Якщо систематизувати інтерес Арагона – переконаного прихильника реалізму – до концепції «реалізму без берегів», то він живиться таким:

Ідеї, запропоновані Гароді, це «підсумок і, водночас, початок», оскільки вони спростовують одне, стверджуючи інше. Одне руйнують, інше створюють» (Арагон, 1966, с. 7). При цьому, Л. Арагон посилається на позицію А. Матісса, котрий «залишить після себе слід лише тому, що в його роботах є щось від реалізму».

«Реалізм без берегів» дає змогу, на думку Арагона, не говорити про реалізм у трагічному звучанні: «Реаліст веде гру, в якій на карту поставлений не лише він сам, але в якій він також ставка. Якщо той, для кого реалізм став покликанням, програє, то він програє все: від нього не залишиться буквально нічого» (Арагон, 1966, с. 10).

Л. Арагон закликає до оновленого сприймання таких понять, як «реалізм», «реаліст», «реалістичний підхід», позбавляючи їх «спотвореного смислу», привнесеного «гендлярями від мистецтва». На його думку, реалізм це не мода, а специфічне світоставлення, яке намагаються перетворити на певний догмат. Арагон рішуче виступає проти «догматичного реалізму» і показує, що в середині 60-х років ХХ століття – саме в ці роки з'явилася книга

Гароді – реалізм протистоїть усьому штучному та фальшивому в мистецтві.

Емоційність, з якою Л. Арагон відстоює реалізм, показує, наскільки гострою була боротьба «авангардистів», передусім, проти класичного мистецтва, що символізувало важкий шлях опанування реалістичним методом, який яскраво зафіксував себе впродовж другої половини XIX століття. В контексті означеного, реконструюємо наріжні ідеї концепції «реалізм без берегів».

Виклад власного розуміння реалізму Р. Гароді починає з аналізу творчості П. Пікассо, котру намагається «вписати» в логіку історико-культурного розвитку образотворчого мистецтва. Теоретик віддає належне батькові майбутнього живописця, котрий був учителем малювання та заклав у свідомість хлопця повагу до професії живописця, примушуючи його оволодіти засадами, передусім, технічної майстерності. Перший, на думку Гароді, «бунт» Пікассо здійснив проти «академізму», який на межі XIX–XX століття вже мав догматичний характер. Потім висловив свою незгоду з «праерафаелітами», наблизившись до експериментів таких самобутніх митців, як Тулуз-Лотрек і Ван Гог: картини Пікассо починають відтворювати світ злиднів, карлиць, повій, декласованих елементів. Поступово увага молодого Пікассо звертається до творчості Ель Греко, на картинах якого майже завжди бачимо подовжені тіла «з кістлявими пальцями, гострими плечима і ліктями». Художні орієнтири Ель Греко повторюються на полотнах Пікассо, «підсилюючись, подібно до звуків фанфар в оркестрі, червоним кольором» (Гароді, 1966, с. 27).

Як зазначає Р. Гароді, ближче до 1907 року П. Пікассо починає чітко розділяти факти «бачення» та «знання», свідомо віддаючи перевагу «знанням». У передні появи «кубізму», Пікассо розрахував цілком правильно: якщо рухатися за «баченням», живопис залишиться в полоні «наслідування», а якщо обрати «знання», то завдяки «вибуху» об'єкта, можна відкрити так званий четвертий вимір. Принагідно наголосимо, що поняття «п'ятий вимір» – ним виступив білий колір – у мистецтвознавстві увів В. Кандинський. Наслідком таких «процедур» було цілком свідоме розширення зображально-виражальних засобів «авангардизму».

Окрім означеного, Пікассо в період становлення кубізму не лише фокусує увагу на проблемі творчості, а й пропонує трансформувати її в бік «вираження бажань людини», а не «відтворення світу» (Гароді, 1966, с. 46). Р. Гароді не виключає Пікассо з лав реалістів, оскільки реалізм зробив, так би мовити, крок вперед, продемонструвавши «прихова-

ний» потенціал. П. Пікассо був першим, хто довів, що реалізм не обмежений жодними «берегами». Своєрідним виправданням багатьох, іноді карколомних експериментів живописця-кубіста, виступала, на думку Гароді, фотографія, здатна документально відтворити навколишній світ: для чого ж тоді живопис? Заради демонстрації прихованих можливостей живопису, кубісти, футуристи й абстракціоністи дозволяли собі те, що раніше вважалося недозволеним. Слід позитивно оцінити той факт, що фотографію початку XX століття Р. Гароді відніс радше до натуралізму, оскільки фотографія як реалістичний феномен була ще в процесі становлення.

Після аналізу живопису, який першим серед усіх видів мистецтва, почав розширювати «береги реалізму», Р. Гароді звернувся до поезії Сен-Джон Перса (1887–1975) – літературний псевдонім відомого дипломата Алексіса Леже – класика французької літератури XX століття, лауреата Нобелівської премії з літератури (1960).

Життєвий шлях Алексіса Леже розпочався в Пуент-а-Пітрі – містечку на острові Гваделупа, а освіту він отримав у Франції. Від 1914 року майбутній видатний поет почав працювати секретарем посольства, відстоюючи французькі інтереси на теренах Китаю (1925–1932) та Бріану (1933–1940). Після окупації Франції гітлерівцями (1940) емігрував до США, де працював радником бібліотеки Конгресу (Вашингтон). Упродовж 1911–1960 років – під псевдонімом Сен-Джон Перс – він видав шість збірок віршів, які і принесли йому визнання (Сен-Джон Перс, 2000).

На переконання Р. Гароді, саме поезія Сен-Джон Перса дає підстави розглянути ще один варіант «розмивання берегів реалізму», оскільки біля витоків реалізму його поезії стояв принцип роздвоєності: «...свою суспільну діяльність він не міг зробити предметом своєї поезії, а свою поезію не зможе перетворити в дію. Його життя не може бути ані поетизацією цієї діяльності, ані перетворенням в діяльність цієї поезії» (Гароді, 1966, с. 101). Слід віддати належне Р. Гароді, котрий досить чітко висловлює власну позицію: «Його (Сен-Джон Перса – С. Х.) поезія – це зворотний бік його діяльності, її протилежність і її двійник водночас» (Гароді, 1966, с. 101). Автор концепції «реалізму без берегів» наголошує, що Сен-Джон Перс – як і переважна більшість «ортодоксальних» реалістів – вірить у людину та в її майбутнє: «Ця віра сягає своїм корінням у ті далекі часи, коли людина жила в злагоді зі світом речей, коли існувало те одвічне єднання з матерією, від якого починається прославлення людини...» (Гароді, 1966, с. 104).

Р. Гароді намагається знайти епітети та метафори, які, на його думку, доречні саме при оцінці «моделі реалізму» Сен-Джон Перса, і знаходить їх: «моноліт», «епічність», «вирування хвиль історії», «легенда віків». Завдяки цим – і засобам, подібним їм – реалістична поезія знищує «береги» традиційності й дає читачеві можливість «віддатися потоку життя» та пережити стан насолоди. Р. Гароді переконаний, що як представлення «насолоди», так і пошуки поетичних засобів задля її переживання, – це здобуток «реалізму без берегів». Принагідно зазначимо, що розділ монографії «Про реалізм без берегів», присвячений Сен-Джону Персу, на нашу думку, написаний не стільки критиком чи літературознавцем, скільки людиною, яка беззастережно захоплена його поезією: Гароді – в цьому розділі – не зміг провести, так би мовити, об'єктивний аналіз творчості видатного поета, а представив «чисто» суб'єктивну інтерпретацію ще однієї моделі реалізму.

Висновки. Проведений у статті аналіз, дає підстави узагальнити теоретичний матеріал таким чином:

Зазначено, що реконструкція динаміки теоретико-практичного руху французької гуманістики від «авангардизму» до концепції «реалізму без берегів», дала можливість відтворити специфіку інтерпретації цілей і завдань нового мистецтва, що заперечувало реалістичної тенденції другої половини XIX століття. Наголошено на естетико-художній сутності «формалізму» та «не-реалізму», які представлені наріжними зрізами «авангардизму».

Відтворено ті, передусім філософські, «підвалини», що «забезпечили» теоретичне підґрунтя конкретних художніх напрямів «авангардизму». Виокремлено ті конкретні філософські концепції – інтуїтивізм, неотомізм, психоаналіз, – які «забезпечили» французьке культуротворення в перші десятиліття XX століття.

Наголошено: оскільки однією з цілей «авангардизму» була відмова від реалізму, «захист» його принципів частиною теоретиків розглядався як нагальне завдання. В контексті означеного була запропонована концепція «реалізм без берегів» (Р. Гароді), «за» і «проти» наріжних засад якої розглянуті в межах даної статті.

Джерела та література

- Арагон, Л. (1966). Предисловіе // *Роже Гароді. О реалізме без берегов* : монографія; пер. с франц. М. Кудинова. Москва: Прогресс. С. 7–14.
- Гароди, Р. (1966). *О реалізме без берегов* : монографія; пер. с франц. М. Кудинова. Москва: Прогрес. 203 с.
- Корнієнко, В. В. (2005). Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Вип. 16. С. 133-139.
- Кохан, Т. Г. (2017). *Кінематограф у контексті культурного простору XX століття* : монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України. 304 с.
- Кохан, Т. Г. (2019). Кінознавча модель Жіля Дельоза : досвід культурологічного аналізу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. пр.* Маріуполь : Видавн. центр МДУ. Вип. 17. С. 31-38.
- Оніщенко, О. І. (2020). Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* Київ : ВПЦ «Київський університет». Вип. 1 (6). С. 32-36.
- Сен-Жон Перс (2000). *Поетичні твори*; пер. с франц. М. Москаленко. Київ : Юніверс. 480 с.

References

- Aragon, L. (1966) Predislovie [Foreword] // *Rozhe Garodi. O realizme bez beregov* : monografiya [Rozhe Garodi. About realism beyond shores : monograph]; from French by M. Kudinova. Moskva : Progress. pp. 7-14. (in Russian)
- Garodi, R. (1966). *O realizme bez beregov* : monografiya [About realism beyond shores : monograph]; from French by. M. Kudinova. Moskva : Progres. 203 p. (in Russian)
- Korniienko, V. V. (2005) Paradyhmy tvorchosti vydatnoho frantsuzkoho rezhysera – Zhaka Kopo [Paradygm of creative work of outstanding French director Zhak Kopo] // *Aktualni filozofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh* [In: Urgent philosophical and cultural studies problems of these days]. Kyiv : Vydavnychiy tsentr KNLU, No. 16. pp. 133-139. (in Ukrainian)
- Kokhan, T. H. (2017). *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru KhKh stolittia* : monohrafiia [Cinematograph within the context of cultural space in 20th century: monograph]. Kyiv : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 304 p. (in Ukrainian)
- Kokhan, T. H. (2019). Kinoznavcha model Zhilia Deloza : dosvid kulturolohichnoho analizu [Film studies model by Zhil' Deloze: the experience of culturalogical analysis] // *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii : Filozofii, kulturolohiia, sotsiolohiia : zb. nauk. pr.* [In : Bulletin of Mariupol State University, series : Philosophy, cultural studies, sociology]. Mariupol : Vydavn. tsentr MDU. No. 17. Pp. 31-38. (in Ukrainian)
- Onishchenko, O. I. (2020). Intuityvizm Anri Berhsona yak katalizator interpretatsiinykh protsesiv [Intuitivism by Anri Bergson as a catalisator of interpretational processes] // *Ukrainski kulturolohichni studii : zb. nauk. pr.* [In : Ukrainian culturalogical studies]. Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet». No. 1 (6). Pp. 32-36. (in Ukrainian)
- Sen-Zhon Pers (2000). *Poetychni tvory* [Poetry]; from French by M. Moskalenko. Kyiv : Yunivers, 480 p. (in Ukrainian)

Svitlana Kholodynska

From avant-garde to realism beyond shores : modification of philosophical support of french cultural formation

Abstract. The article reveals the development process of several formalistic or ‘non-realistic’ movements in French art at the beginning of the 20th century. They were unified under the term ‘avant-garde’ and generated the heated debates on prospects of realism which within the second half of the 19th century played a leadership role in French literature, art and theatre. Grounded on mentioned above, both the set of theoretical problems and the feasibility to estimate benefits and drawbacks of French art practices of that time are of actual importance from the current viewpoint.

Key words: avant-garde, realism beyond shores, philosophy, cultural.

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



Чхатарашвілі-Петраш Інга Теймуразівна,
заступник директора з освітньої роботи Інституту
екранних мистецтв, старший викладач кафедри
кінознавства. Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ.

Inha Chkhatarashvili-Petrash,
Lector of cinematology Department,
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv.

ВАСИЛЬ ВІТЕР: МИСТЕЦТВО БУТИ ПЕДАГОГОМ

Анотація. Стаття присвячена висвітленню педагогічної діяльності відомого українського режисера В. Вітра, яка заслуговує уваги не менше, ніж його відомі кінороботи та акторська майстерність. Авторка аналізує основні принципи педагогічної системи майстра (традиції та правила, саморозвиток, системність, відповідальність та ін.), що дали змогу сформуванню оригінальної майстерні режисури телебачення в Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Сьогодні майстерня переросла у «вітрівську школу», яку можна вважати зразковою моделлю взаємодії педагога і студента мистецького вишу.

Ключові слова: Василь Вітер, Віталій Савчук, вітрівська школа, викладач, майстерня, режисер.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого славиться відомими діячами телебачення та кіно, які мають значний досвід роботи і викладання. На жаль, в українському мистецтвознавстві проблематика педагогіки у сфері екранних мистецтв не надто розвинена. Так, є дослідження української кіношколи О. В. Безручка, узагальнені в його докторській дисертації, проте дослідник охоплює хронологічні межі 1930–1960-х років. Утім, і в подальший період у стінах Університету викладали і викладають яскраві особистості, педагогічний досвід яких повчальний для всіх, а особливо для молодого покоління викладачів. Актуальність статті «Василь Вітер: мистецтво бути педагогом» полягає у дідизні педагогічного мистецтва для здобувачів вищої освіти, тому що мистецтво виховання, як і будь-яке мистецтво, легше перейняти, ніж зрозуміти. Авторка зосереджує увагу читача на тому, що можна запозичити: ідеї, розробки, погляди, вчинки.

Мета статті – визначити й охарактеризувати провідні принципи педагогічної системи Василя Вітра, що обумовила цікавий і плідний період становлення, формування і розвитку майстерні режи-

сури телебачення в Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Виклад основного матеріалу. Український режисер, завідувач кафедри режисури телебачення, доцент, заслужений діяч культури України Василь Вітер народився 16 червня 1951 року в селі Великополовецьке у Сквирському (нині Білоцерківському) районі Київської області.

У 1972 році закінчив акторське ремесло у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого в учня Леся Курбаса, професора Михайла Верхацького та Миколи Мерзлікіна. Принципами майстрів було продовження традицій школи Леся Курбаса, а також «не нав'язувати власні смаки, а підказувати шляхи до “відкриття” акторів, художників, письменників» (Безручко О., 2017, с. 84). Потім Василь Вітер працює актором першої категорії у Житомирському українському драматичному театрі та у Волинському обласному українському драмтеатрі імені Т. Г. Шевченка. А у 1976 році вступає на режисерський курс у майстерню українського кінорежисера В. Кісіна, який був не просто учнем, а й послідовником М. Верхацького: залучав своїх студентів до педагогічної діяльності, допомагав їм знаходити власний

творчий шлях, а також, всупереч театральним традиціям інституту, заснував свій стиль – «уміння використовувати обставини і поєднати їх зі специфічним простором драматургії видовища (суспільне очікування теми і її вирішення саме таким естетично-емоційним способом)» (Безручко О., 2017, с. 84).

Педагогічний метод В. Вітра тісно пов'язаний із тим впливом режисерської особистості і педагогіки, який він отримав за часів своєї театральної юності. Проте він не копіює, а продовжує в знак пошани і вдячності традиції наставників і в своїй майстерні, органічно об'єднує режисерське і акторське мистецтво, створюючи свою школу, будуючи свою «систему». «Моя справа навчити їх професії й не зробити схожими на мене, Віталія Савчука чи Миколу Мерзлікіна, залишити їхнє світовідчуття, погляд, не поламати їхнє художнє мислення», – зазначає Василь Вітер.

У педагогічній роботі Василь Петрович не послуговується сталими рецептами, але має свої позиції, свої погляди, свої методи навчання, завдяки яким «придивляється» до студентів. Кожному зі своїх учнів, які пройшли навчання в його майстерні в різні роки, він намагається допомогти відкрити щось нове в собі самому. Він вчить актора розмовляти з глядачем, вчить умінню перевілюватися, знаходити прийоми, важелі, за допомогою яких можна передати режисерські думки, навчає по-справжньому бачити весь процес створення і вистави, і фільму, бути відповідальним та шанувати традиції, вчить цінувати свою націю і українську культуру.

Згадуючи роки свого режисерського становлення, В. Вітер із вдячністю говорить про ту школу, яку він отримав у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, про тих педагогів, які виявилися чуйними, терплячими, прищепили йому відданість до професії. Але найбільше своїми досягненнями Василь Петрович зобов'язаний самому собі, неспокою своєї натури, постійному самоконтролю, непересічній волі, жадобі самовдосконалення.

У режисера майже немає вільного часу «в чистому вигляді»: його життя – це постійний рух (культурний, політичний, творчий, духовний) – все це для нього і праця, і відпочинок. Але, попри значну зайнятість у режисурі, вже понад 20 років він викладає у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, виховує підрастаюче покоління і готує творчі й педагогічні кадри не лише для нашого закладу, а й для країни загалом.

Отже, у педагогічній практиці Василь Вітер виробив свою результативну манеру викладання. Звернемося до найбільш, на наш погляд, важливих.

1. Традиції та правила

Щасливчики, які потрапляють у його майстерню, проходять невелике посвячення, точніше, знайомляться з традиціями майстерні, що тривають ще від школи Леся Курбаса. Перше, про що повинні пам'ятати студенти, – це три правила майстерні: правда, дисципліна й українська мова. На перший погляд, ці звичаї можуть налякати або викликати розгубленість у студента. Але по суті ці три правила можна віднести до будь-якого екранного видовища в Україні, до будь-якого контенту в ЮТубі, до будь-якого продукту, що його створюють і дивляться на гаджетах. Створюючи екранне видовище, студент повинен бути правдивим і шукати істину – у часи фейків і симулякрів слід щодня боротися за правду. Студент повинен бути дисциплінованим і вимогливим до себе. І найголовніше, – він зможе інтегруватися у сучасний соціокультурний простір тільки через українську мову. Кожен студент у процесі роботи з майстром усвідомлює, що саме він і є – український народ, він повинен бути собою, нести свою культуру, свій фольклор, обряди і традиції. І лише тоді тебе почують і побачать.

Друга цікавинка майстерні: тільки тут усі вітаються так: «Доброї роботи!» Ірина Правило поділилася:

Коли промовляєш або чуєш це словосполучення між студентами або педагогами, ти ментально немов причащаєшся. Виникає відчуття відповідальності до того, чим ти займаєшся, ніби ти доторкаєшся до чогось цінного: до традиції, до школи, до джерела. (Чхатарашвілі-Петраш І., 2021, з архіву авторки).

І провідником цих традицій від школи Леся Курбаса і до сьогодні є Василь Петрович Вітер. Кожен, хто потрапляє до нього в майстерню, унікальний в режисурі, світосприйнятті, своєму досвіді. Василь Вітер дає можливість дізнатися, відчути, доторкнутися до школи, а також він хоче, щоб ці правила, ці традиції жили в його студентах, тому що вони виявляють, розкривають в них найкращі людські та творчі якості.

Третя особливість майстерні: на першій парі Василь Петрович каже своїм студентам: «Я ваш колега», – ставлячи їх нарівні з собою, незважаючи на те, що перед ним насправді жовтороті пташенята. Він дає учням таку установку з перспективою на майбутнє – і це їх надихає. Студенти, які зможуть відчути, прийняти і натхненно розвивати ці правила-закони майстерні, стають глибоко знаю-

чими, ерудованими фахівцями, яким є що сказати світові.

2. Культура

Головною особливістю вітрівської школи є формування культури студентської молоді, й робить він це насамперед за допомогою мистецтва. Уже на першій лекції він просить своїх студентів говорити винятково українською мовою, тому що, за твердженням В. Вітра, мова є основою формування особистості й усвідомлення національної самоідентифікації. У фільмах і виставах студентів Вітер-педагог робить акцент на українську літературу, відомих українських діячів, український народ для того, щоб у студентів розвивалися моральні якості. Знання української мови, української літератури, фольклору і традицій допомагають розвинути в них чуттєвість такого рівня, яка потрібна режисерові. Своєю працею Василь Петрович примножує і зберігає духовну спадщину, народні традиції, несе українську культуру в широкі маси.

3. Системність

Це важливий практичний підхід у режисурі. Для того щоб досягти основного ефекту в фільмі чи виставі В. Вітер уміє поєднати аналіз і синтез, він глибоко «занурюється» в деталі, аналізує їх, оцінює художні засоби, бачить, наскільки вони адекватно використані, як відіграють свою роль в епізоді, а з побаченого може вчасно «виринути» з непоєднаних деталей, художніх засобів. Наприклад, при перегляді відеофільму педагог бачить, як в одному епізоді виникає певна суперечність між діями художніх засобів, які не є драматургічно зумовленими, коли актори грають одну ситуацію, а побудова кадру оператором повністю суперечить завданню, що його вирішують актори. І це може заважати глядачеві зрозуміти головну ідею фільму, тому що працює в зіткненні, руйнуючи весь задум фільму. Це бачить В. Вітер і підказує студентові вихід, схему або художні засоби, якими цей задум можна реалізувати, розкрити.

4. Саморозвиток

Керівник майстерні не просто вчить студентів, а й сам вчиться разом з ними. Наприклад, коли майстер і його учні створюють фільм, дія якого відбувається в сьогоденні або минулому, він занурюється в різні пласти сучасного культурного поля. І це стосується не лише літератури, поезії або музики, популярної серед сучасної молоді, а й різних векторів цифрової епохи, яка прийшла в наше життя. В. Вітер перебуває всередині цього процесу, що дає йому можливість «не випадати» із сучасного контексту, бачити найновітніші зміни

реального часу. Студенти допомагають йому йти в ногу із сучасним світом, вони наповнюють новим сенсом його життя.

5. Ретельна праця

В. П. Вітер працює захоплено: зі студентами проживає, переживає все, що відбувається з ними щодня, він віддає всього себе в роботі й спілкуванні з ними. Кожного дня він і його студенти працюють пліч-о-пліч, педагог допомагає їм монтувати фільми для курсових і дипломних робіт. На своє запитання: «А хіба самі вони не вміють?» – він відповідає з любов'ю і посмішкою: «Вони ще недосвідчені. Не бачать всієї картини відразу, я мушу направити їх, розповісти і пояснити». Василь Вітер передає студентам свій багатющий режисерський і сценічний досвід, знання і мудрість. Він вважає, що найважливішим завданням режисера є вміння розкрити задум драматурга через мистецтво актора.

Ще однією визначною рисою Вітра-педагога є його стиль викладання – *спрямовуючий* стиль. Василь Петрович дозволяє своїм студентам виявляти ініціативу, і сам залишається досить м'яким щодо оцінки їхньої креативної волі. Особливо це спрацьовує, коли студент не впевнений щодо свого творчого рішення, і саме для того, аби не загнати в кут, йому дається більше простору. Але бувають моменти, коли майстер працює зі студентом над першою версією фільму – таким собі «сирцем». Ось тут починається процес перетворення студента в режисера. Починається ретельна робота над кожним кадром: які є зайвими, а які можуть збагатити фільм. Своїм досвідом режисер Василь Вітер оцінює не те, як ці кадри отримані, а який вигляд ці кадри мають, як вони можуть збагатити фільм, бо кожен кадр має працювати на тему фільму. Василь Петрович глибоко оцінює роботу студента та допомагає йому побачити її потенційний фінальний результат. Під час такої роботи у студента виробляється власне бачення і розуміння, як відокремити своє особисте ставлення до кадру від того, що потребує картина.

Однією із заповідей у наставництві В. Вітра є розвиток елітарності студента – визнання їхніх рівних можливостей до сприйняття і розуміння («Ви читали? Ви бачили?»), напуттям і порадами («Не потрібно кожного разу, після кожного почутого зауваження переробляти текст реферату, сценарію, етюд. Відстоюйте свій погляд, свою ідею»). Якщо щось задано, то все буде обговорено і перевірено. Якщо є бажання і потреба, будь-яка ідея буде втілена.

5. Відповідальність

Принцип Сент-Екзюпері про відповідальність за тих, кого приручили, укупі з переконаннями

і поглядами педагога приносять свої результати. Зі своїми студентами різних випусків Василь Вітер створив творче об'єднання «Вітряк» – це театральна платформа для кінопроектів і театральних постановок на сцені. Тут автори не просто діляться своїми новими ідеями, вони показують високий рівень української культури, широкий діапазон невичерпної творчої та постановочної фантазії, дивовижну працездатність. Вони привертають увагу глядачів яскравими уявленнями, які завжди акцентують традиції української школи, але при цьому постійно рухаються вперед, відкриваючи нові горизонти професійної майстерності. Попри свій молодий вік, творче об'єднання «Вітряк» вже презентувало свої перші театральні роботи в Національному центрі театрального мистецтва імені Л. Курбаса, зокрема: «Мина Мазайло» і «Отак загинув Гуска» М. Куліша, «Безталанна» І. К. Карпенка-Карого, «Фізики» Ф. Дюрренматта, «Одержима» Лесі Українки, постановниками яких є Віталій Савчук, Василь Вітер.

Без сумніву, кожна вистава, насамперед, тримається на тому фундаменті, який заклав режисер. Василь Вітер і Віталій Савчук, керуючись своїми поглядами і світовідчуттям, інтерпретують класичні твори для нового покоління, роблять їх сучасними, використовуючи доцільні стилістичні зміни та новітні технічні можливості, завдяки чому вистави за класичними п'єсами виглядають актуальними, життєвими і цікавими. «Мина Мазайло» і «Отак загинув Гуска» – це комедії, але комічність тут тісно пов'язана із сумом. Ми сміємося над людськими вадами, над людськими спробами щось відстояти, щось переробити, щось змінити, ми сміємося над тими, хто готовий відректися від усього рідного, своєї нації, мови, культури, а проблеми, які піднімаються у виставах, – і українізація, і відносини між батьками і дітьми, і мовна проблема, і невміння відстоювати свою думку, – залишаються невирішеними і до сьогодні. Як відомо, через сміх насувні проблеми народу звучать ще гостріше, і від цього дуже сумно. Творчість українських драматургів Миколи Куліша, Івана Карпенка-Карого, Лесі Українки актуальна сьогодні як ніколи. Драматурги змушують нас думати над тим, як захистити і відстояти свою мову, як відродити українську культуру й історію. У цьому контексті завданням Василя Вітра і Віталія Савчука було пробудити в нас почуття національної самоповаги та власної гідності, вони спонукають нас відроджувати українську мову, українську культуру, а також виховувати свою духовність. І тому ці вистави сприймаєш із задоволенням, на одному диханні, аж до «мурашок» по шкірі.

Ім'я Віталія Савчука в цьому ряду теж не випадкове. Василя Вітра та Віталія Савчука поєднує одне ім'я – Лесь Курбас. Заслужений артист України Віталій Савчук закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського, навчався у дружини Леся Курбаса Валентини Чистякової. Після закінчення вишу працював актором у театрах: ТЮГ, Київський театр російської драми імені Лесі Українки, український драматичний театр імені Франка, музичний театр для дітей та юнацтва. Зіграв у відомих виставах «Макбет», «Войцек», «Ні з тобою, ні без тебе», «Король Лір» та ін. Згодом почав викладати акторську майстерність у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого на курсі у Василя Вітра. Випускник, викладач, режисер Іван Канівець згадує: «Симбіоз Василя Петровича і Віталія Володимировича у плані студентських робіт, вистав давав фантастичний результат, це не просто об'єднання потенціалів, де один плюс один давало два, це “мультиплікація”, коли один плюс один дає десять» (Чхатарашвілі-Петраш І., 2021, з архіву авторки). Віталій Савчук-викладач передавав студентам усі свої знання, які отримав від свого майстра та які здобув у своїй творчій практиці. А головне Віталій Володимирович дотримувався одного правила, щоб «студент через спілкування з педагогом народився не тільки як актор чи режисер, але і як духовна особистість – осмислив себе» (Бондарчук Л., 2007, с. 61).

У В. Савчука був прекрасний музичний слух, він міг робити і грати все що завгодно, він віртуозно володів мовою, пластикою, у нього була фантастична природна координація, «він приніс у театральний простір свою індивідуальну барву. <...> проявлялась інша школа – вимогливіша, ближча до Леся Курбаса» (Брюховецька Л., 2020, с. 20). Але насамперед він був Людина – віруюча і духовна.

6. Любов, Терпіння, Віра

Василь Петрович любить своїх учнів однаково, усіх ні більше, ні менше. Він любить їх незалежно від їхньої зовнішності, здібностей, плюсів і мінусів. І це зовсім не означає, що його любов сліпа, ні: він вірить в їхні творчі можливості. Майстер терплячий і чесний: якщо йому щось подобається у їхній творчій роботі – то обов'язково хвалить, а якщо не подобається – говорить про це прямо, але завжди тактовно й делікатно, щоб не образити студента. Василь Вітер розуміє, що кожен з них по-своєму досягне успіху в своїй професії. Найважливішим його завданням є створення сприятливої атмосфери в студентському колективі,

«психологічний клімат» в аудиторії, тому що колектив має стати для студентів сім'єю, де їм буде затишно, комфортно і де вони зможуть відчувати себе захищеними.

Педагог не формує універсальну схему навчання – він формує індивідуальні стосунки з кожним студентом, обговорюючи проблемні моменти завжди тет-а-тет. Майстер веде своїх студентів з першого курсу і до випуску і якщо бачить, що студент відстає, не встигає, гальмує, – ніколи не залишить його, а, навпаки, в скрутну хвилину підтримає, спробує знайти причини цих проблем: поспілкується із самим студентом, з його друзями, групою, спробує творчо його стимулювати. У В. Вітра є виняткова педагогічна риса – він любить розмовляти зі студентом. І в цих розмовах змушує його думати, аналізувати, шукати правду – в цьому і полягає справжня педагогіка.

Андрій Кравченко згадує, як терпляче майстри ставляться до творчих пошуків:

Кожен з нас робив невеликий фрагмент із п'єси, намагаючись у своєму “шматочку” виділити основну думку. Перше розуміння п'єси завжди мало бути самостійним. Щоб отримати максимально якісний результат, можна запропонувати кілька своїх варіантів. Потім Василь Петрович і Віталій Савчук не тільки обробляли наші невмілі етюди (уривки), але й вносили свої професійні акторсько-режисерські корективи. (Чхатарашвілі-Петраш І., 2021, з архіву авторки).

Постійним терплячим плеканням правильної вимови, реакції, дії, руху майстри допомагали студентам-акторам повертатися до репетиції зі збагаченою і насиченою ідеєю.

В. П. Вітер вірить у сучасну молодь, тому що вона є гарантом відродження культури, освіти, – це майбутнє України. Він говорить:

Наша молодь, в основному, конструктивно налаштована щодо устрою і ладу в Україні. Але вони не сприймають фальші, вміють відрізнити і цінувати справжнє. А ще вони потенційно сильні й талановиті люди. Аби тільки не збилися на манівці. Все своє життя я дивувався і вірив у силу українського селянського духу. От де по-справжньому невичерпна сила оптимізму. (Газета «День», 2010).

Висновки. Підбиваючи підсумок сказаному, слід ще раз наголосити, що Василь Вітер віддає Інституту, а точніше, студентам кращі роки свого творчого життя, він «прикипає» до них серцем, вважаючи їх своїми дітьми, своєю другою сім'єю. Його стиль, метод режисерського мислення, традиції вітрівської школи знайшли гідне продовження у твор-

чості його учнів-акторів, учнів-режисерів, яких він навчав і навчає. Життя В. Вітра триває в його студентах, вони стали гідними режисерами, педагогами, працюють на продакшенах, студіях, ТБ-каналах і завжди приходять підтримати майстра, допомогти молодому поколінню. Отже, для того щоб бути справжнім педагогом, потрібно завжди тримати «відкриті очі», добре серце і чистий розум.

Джерела та література

- Безручко, О. (2017). Завершальний етап педагогічної діяльності Михайла Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І.К. Карпенка Карого. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*: [наук. журн.]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ. Чис. 1 (57). С. 82-87.
- Брюховецька, Л. (2020). Привид ідеального актора з театру Курбаса. *Кіно-Театр*. № 6. С. 19-22.
- Бондарчук, Л. (2007). Савчук: Актор – категорія радше душевна, ніж духовна. *Кіно-Театр*. № 3. С. 59-61.
- Новорічна анкета газети «День». (2010). / novorichna-anketa-gazeti-den-vasil-viter / Грудень.
- Чхатарашвілі-Петраш І. (2021). *Інтерв'ю з випускницею І. Правило*. Київ. 26.05. З архіву авторки.
- Чхатарашвілі-Петраш І. (2021). *Інтерв'ю з випускником І. Канівцем*. Київ. 21.05. З архіву авторки.
- Чхатарашвілі-Петраш І. (2021). *Інтерв'ю з випускником А. Кравченком*. Київ. 22.05. З архіву авторки.
- Чхатарашвілі-Петраш І. (2021). *Інтерв'ю з випускником А. Бортником*. Київ. 17.05. З архіву авторки.

References

- Bezruchko, O. (2017). Zavershalnyy etap pedahohichnoyi diyalnosti Mykhayla Verkhatskoho v Kyivskomu derzhavnomu instytuti teatralnoho mystetstva imeni I.K.Karpenka-Karoho [The final stage of Mykhailo Verkhatsky's pedagogical activity at the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television Institute]. *Studiyi mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino*: [nauk. Zhurn.]; NANU, IMFE im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv, Chys. 1 (57). S. 82-87.
- Brukhovetska, L. (2020). Pryvid idealnoho aktora z teatru Kurbasa [The reason for the ideal actor from the Kurbas Theater]. *Kino-Teatr*. № 6. S. 19-22.
- Bondarchuk, L. (2007). Savchuk: Aktor – katehoriya radshe dushevna, nizh dukhovna [Savchuk: An actor is a spiritual rather than a spiritual category]. *Kino-Teatr*. №3. S. 59-61.
- Novorichna anketa hazety «Den» [New Year's questionnaire of The Day newspaper]/Hruden
- Chkhatarashvili-Petrash, I. *Intervyyu z vypusknytseyu I. Pravylo* [Interview with a graduate of Pravylo, I.] Kyiv. 26.05. Z arkhivu avtora.
- Chkhatarashvili-Petrash, I. *Intervyyu z vypusknytseyu I. Kanivtsem* [Interview with a graduate of Kanivets, I.]. Kyiv. 21.05. Z arkhivu avtora.
- Chkhatarashvili-Petrash, I. *Intervyyu z vypusknytseyu A. Kravchenko* [Interview with a graduate of Kravchenko, A.]. Kyiv. 22.05. Z arkhivu avtora.
- Chkhatarashvili-Petrash, I. *Intervyyu z vypusknytseyu A. Bortnykom* [Interview with a graduate of Bortnyk, A.]. Kyiv. 17.05. Z arkhivu avtora.

Inha Chkhatarashvili-Petrash

Vasyl Viter: the art of being a teacher

Abstract. The article is devoted to the coverage of the pedagogical activity of the famous Ukrainian director V. Viter, which deserves attention no less than his famous films and acting skills. The author analyzes the basic principles of the master's pedagogical system (traditions and rules, self-development, systematics, responsibility, etc.), which allowed to form an original television directing workshop at the I.K. Karpenko-Karyi Institute of Screen Arts of Kyiv National University of Theater, Film and Television. Today, the workshop has grown into a «Viter's school», which can be considered an exemplary model of interaction between teacher and student of art college.

Key words: Vasyl Viter, Vitaliy Savchuk, Viter's school, teacher, workshop, director.

Сухорукова Карина Сергіївна,
аспірантка кафедри сценічної мови. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Karyna Sukhorukova,
postgraduate student. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

ВИКОРИСТАННЯ РЕГІОНАЛЬНО-МОВЛЕННЄВИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ У НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ

Анотація. Розглянуто використання регіонально-мовленнєвих висловлювань у навчальній практиці майбутніми акторами драматичного театру. Вказано на доцільність освоєння літературної вимови як чинника у формуванні трансформаційних перетворень в усній українській сценічній мові. Сформульовано визначення «Регіонально-мовленнєві висловлювання» в контексті слова на сцені та запропоновано науково-творчий метод щодо оволодіння вимовою з діалектною лексикою. Зроблено оглядовий аналіз мовного образу вистави «Буна», а також деталізований розбір фонологічного портрета на прикладі аналізу роботи виконавиці головної ролі.

Ключові слова: навчальна практика, майбутні актори, вимова, регіонально-мовленнєва специфіка, мовний портрет.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Останнім часом періодично виникає потреба в переформуванні методів у галузі оволодіння сценічно-художнім словом у процесі підготовки майбутніх акторів драматичного театру в мистецьких вищих навчальних закладах освіти. Це пов'язано із запитом, прогресивно-тенденційним розвитком сучасної сценічної практики. Особливості виголошеного тексту ролей у виставах можуть бути в розрізі не збігатися зі сталими понятійно-категоріальними підвалинами висловлювань, суперечити стандартизованим нормам української мови.

Вітчизняна класична і сучасна драматургія наштовхує режисерів на реалізацію творів із регіонально-мовленнєвою специфікою, що зумовлює використання різноманітного арсеналу акторських засобів виразності: мовно-голосових прийомів, психологічно-внутрішньої гнучкості, особливого пластичного малюнка тощо. Аналіз вистав київських театрів дає можливість стверджувати, що народнопоетичні твори ускладнюють постановочний процес для виконавців, хоча і поживляють публічний інтерес до різ-

номанітного репертуару, сприяють завоюванню глядачів.

З огляду на це можна стверджувати, що актуальність теми дослідження обумовлена вимогами сучасної сценічної практики. Багатовекторність професійної оснащеності акторів драматичного театру допоможе збагатити варіативність умінь і навичок мовно-голосового апарату, що в майбутньому формуватиме деталізований мовний портрет персонажів.

Метою статті є виявлення закономірностей між навчальною й театральною практикою в опануванні регіонально-мовленнєвою специфікою та її доцільного використання в освітньо-педагогічному процесі.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Варіативність у набутті й застосування вимови з регіонально-мовленнєвими особливостями лімітовано проаналізована українськими фахівцями-практиками зі сценічної мови. Дослідники ж у царині діалектології, зокрема: М. Жовтобрюх, Б. Кобилянський, О. Потебня та ін. систематизували теоретичні надбання, науково опрацювали на мовознавчому поприщі видозміни українського слова

в різних регіонах нашої країни. Ґрунтовні джерельні пропозиції (навчально-методичних збірників, монографій, методичних посібників тощо), які б мали емпіричний характер щодо оволодіння діалектною сценічною вимовою, наразі наявні в досить обмеженому форматі, а фактично відсутні. Впродовж тривалого часу українські фахівці у галузі сценічної мови зосереджували свою увагу переважно на аналізі процесу уодноманітнення загальноживаних слів, мовних конструкцій, на оволодінні зовнішньою акторською технікою та внутрішніх пристосуваннях у розповіді. Втім, слід зазначити, що водночас пропонувалися й нові прийоми роботи над словом, що в своїй сукупності призвело до створення спеціальних навчально-методичних видань. У цьому контексті зацентруємо вагомість наукових праць Л. Сокирко, Д. Ревуцького, С. Кошачевського, І. Горянської, Н. Стихун, Н. Грицан та ін. Разом із тим, методики науково-мистецького спрямування, що фундаментально розкривали б усі художньо-виконавські аспекти з залученням діалектної лексики, а також допомагали комплексному оволодінню прийомами говіркового звучання в класі сценічної мови, поки що не існує. Цей факт, безперечно, спонукає до вивчення даного наукового питання у вищих мистецьких закладах освіти. Слід наголосити, що окремі твердження та тези щодо відхилень від норм сучасного українського мовлення, зокрема, діалектного звучання в фонемах, говіркового наголошення слів входять у коло науково-педагогічних інтересів фахівця-мовника в галузі сценічної мови – Т. Кобзар. Враховуючи, що від того, наскільки позиційно правильно й акустично чітко голосні озвучені рухомими м'язами мовного апарату, залежить унормовано-літературна вимова чи аномальність мовлення акторів-виконавців. У своєму дослідженні «Сценічна мова: техніка мовлення» Т. Кобзар доречно вказує на те, що діалектне, здавлене звучання голосних *a*, *o* та плоска, говіркова вимова *e* (окрім випадків у театрі, коли це є доречним для драматургії) (Кобзар, 2013, с. 98–99) – показова особливість нетипового звуко-вимовного існування. Крім того, фахівець-практик зауважує, що характерні порушення діалектного напрямку стосуються і словесних наголосів. Ці два компоненти мають лідерські позиції серед інших, що допомагають точно визначити діалектні відхилення у вимові. Однак спеціаліст-мовник не вказує на оволодіння регіонально-мовленнєвою специфікою в навчальній практиці, що породжує вивчення цієї наукової квестії.

Водночас слід зауважити, що проблематика цілеспрямованої словесної канви постави: дикційної розбірливості, голосового посилення, швидких пере-

ключень у мелодико-інтонаційному ключі, оживлення просторічних слів у достовірну виконавську форму – існує від зародження національного театру. Так, зокрема, один із його зачинателів – М. Кропивницький визнавав, що загальнонародна мова має стати культом, національним надбанням й бути поширеною в широкі глядацькі маси не лише на території нашої країни, а й далеко за її межі. Надалі такі міркування корифея глибоко укорінилися й вплинули на світоглядні переконання його послідовників.

Про використання мовлення із елементами діалектної лексики в умовах театральної практики здебільшого йдеться в наукових публікаціях зарубіжних спеціалістів. Приміром, Л. Култаєва, М. Осовська, І. Промптова, В. Чепуріна та ін. розглядали використання говіркової вимови в межах сценічного майданчика як один із засобів створення довершеного образу вистави. Ґрунтовно розглянуто з точки зору навчально-театральної практики та детально висвітлено використання діалектної лексики в мистецько-освітньому обігу на сторінках дисертаційного дослідження петербурзького викладача, завідувача кафедри сценічної мови Російського інституту сценічних мистецтв – Л. Алфьорової. Фахівець-практик у своїй змістовній праці вперше торкнулася теми, що потребує наукового вивчення з точки зору аномальності художнього слова – як елемента навчального процесу, так і втілення його в сучасній театральній практиці. А саме проблематиці, що напряму пов'язана з говорами в сценічній мові, їхньому доречному використанню чи, навпаки, запобіганню в освітньому й сценічному досвіді. В цій науковій праці, з одного боку, проаналізовано процес усунення ознак говіркової вимови, що індивідуально виражені в мовленні майбутніх акторів впродовж навчання, а з іншого – вживання виконавцями діалектної лексики в озвучуванні текстових реплік у сценічній практиці. Авторка розлого схарактеризувала різницю між унормовано-літературною вимовою та тією, що поза стандартизованою нормою, підтвердила доцільність вивчення й раціонального використання в освітньому процесі просторічного мовлення як атрибуту сценічного образу.

Вищезгадані наукові дослідження свідчать про вагомий здобуток у галузі мовознавства у сфері навчально-театральної практики. Звичайно, їх потрібно примножувати, розвивати і впроваджувати в програмне забезпечення вітчизняних вищих закладів мистецької освіти. Тут потрібно враховувати, що досягнення високопрофесійної акторської майстерності у виставах фольклорис-

тичного характеру можливе лише за умови набуття відповідних навичок із діалектним ухилом у класі сценічної мови.

Виклад основного матеріалу. Сценічна мова посідає чільне місце серед профільюючих дисциплін у процесі підготовки, подальшій професійній практиці акторів драматичного театру. Однак, звичайно, ця дисципліна – не єдина складова у досягненні достеменного, органічного існування в запропонованих обставинах. Завдяки симбіозу різних фахових та загальноосвітніх предметів вдається отримати варіативність нових навичок і вмій, що згодом ефективно працюють на отримання остаточного результату. Характерна специфіка сценічної мови полягає в тому, що виконавець вголос вимовляє не власні думки, а авторські, які здебільшого спрямовує на партнера: на сцені, а також й у глядацький зал. У рольовій моделі перебування актор стикається з багатоманітними стилями мови, жанровими особливостями, котрі існують у п'єсі чи художньо-літературній інсценівці. Ось чому в особистому «мовленнєвому фонді» виконавця мають фігурувати варіації дикції, голосу; орфоепічні, фонологічні та мелодико-інтонаційні зміни, які потрібні для утворення вимовлено-озвученої характеристики образу.

У мові кожної людини закодовано її ество, яке актор повинен максимально точно й органічно відтворити, вийшовши на кін. Завдання полягає в тому, аби переконливо зіграти мирянина із Харкова, Чернігова, Львова, Одеси чи селянина з будь-якого іншого регіону. Ми цілком поділяємо міркування Л. Алфьорової про те, що актор повинен уміти говорити мовою персонажа. Мовна особистість актора – унікальне явище, обумовлене феноменом театру як мистецтва перевтілення (Алфьорова, 2006, с. 100). Виконавець постає співавтором драматурга та режисера, генеруючи мертвий написаний текст у візуально-пластичне втілення, спираючись на дієве словесно-органічне оформлення. При цьому чимале значення в практично-театральній дійсності має процес перетворення творчого індивідууму на сценічного героя, що відбувається, по-перше, за час застільно-репетиційного періоду, по-друге, щоразу, коли актор виходить на кін.

Актуальність проблематики загострюється ще й тим фактом, що в українській навчально-театральній практиці фактично немає методики оволодіння регіонально-мовленнєвою специфікою в межах освітніх програм. А відповідно – вони не мають змоги делегуватися надалі в постановочний процес. У народнопоетичних

виставах виконавці ролей обмінюються між собою думками-репліками, що називаються «регіонально-мовленнєві висловлювання». Це фрази, що містять ознаки діалектної лексики: відхилення від правильної фонетичної вимови, нетипові дикційні та мелодико-інтонаційні виявлення, голосові переключення, паралінгвістичні особливості в озвученні акторами авторського тексту в контексті слова на сцені.

Майбутнім акторам драматичного театру варто знати і вміти застосовувати у спектаклях із неунормовано-літературною мовою такі теоретико-практичні навички: 1) опрацювати семантичний розбір реплік; 2) користуватися подовженим озвученим видихом; 3) витримувати лексико-семантичні та фонетичні погрішності; 4) чітко реконструювати складні збіги звуко-комплексів фраз; 5) віднаходити інтонаційні моделі; 6) дотримуватись темпо-ритмічних метаморфоз; 7) утримувати звуко-висотні та динамічні модуляції; 8) вдаватися до пластичних перетворень. Користатися переліченими принципами в сценічній діяльності можливо лише за наявності фахової готовності, а також мотиваційного переконання до пізнання нового на шляху реалізації ролі в виставах із регіонально-мовленнєвою специфікою. Тож насамперед слід докладно оволодіти цими навичками, щоб надалі їх поглиблювати та удосконалювати.

Передусім слід зауважити, що оволодіння регіонально-мовленнєвою специфікою може відбуватися через практичні, індивідуальні заняття зі сценічної мови та на навчально-театральному майданчику в закладі вищої освіти. Впродовж підготовки фахівців-акторів драматичного театру є можливість оволодіти азами діалектної вимови як у класі сценічної мови, так і в класі майстерності актора. Таким чином, ґрунтовно фіксуються та остаточно закріплюються отримані навички не лише в тренажній формі, художньо-літературних композиціях, а й у пробних етюдах, уривках з вистав, у навчальних спектаклях. У такий спосіб підвищується ефективність у досягненні цілісного результату в умовах досягнення заключної мети – вмінні працювати з будь-яким текстом і здатність реалізувати його на сцені. Насамперед, слід зосередити свою увагу на засвоєнні основоположних засад із техніки мови: опануванні змішано-діафрагмального типу дихання, відшліфуванні дикції в різних модифікаціях звучання, культивуванні голосових можливостей, студіюванні правильної орфоепічної вимови. Згадані положення в компіляційному поєднанні підведуть акторів-початківців до повнозвучного роз-

криття словесної канви, емоційної проникливості в сюжетно-композиційний вимір вимовленого тексту. Надалі слід поетапно просуватися в підборі більш складних поставлених завдань, що провокуватимуть до комбінованого пізнання трансформацій. Якщо на початках навчання одразу занурити студентів-акторів у процес оволодіння регіонально-мовленнєвою специфікою, вірогідність продуктивного засвоєння пропонованого матеріалу мінімальна. Основний контингент вступників на акторські курси не володіє стандартизованими нормами літературної вимови. Водночас – переважна більшість майбутніх митців театральної справи – це мешканці різних областей України. Відповідно, вони є носіями несхожих між собою діалектних груп української мови: південно-східного, північно-українського (поліського), південно-західного наріччя. Тому слід спочатку навчитися говорити безпомилково, відповідно до встановлених загальних правил. Крім того, потрібно розкрити індивідуальну унікальність голосу, навчившись правильно дихати, поліпшити дикцію – активізувати роботу всіх складових компонентів для повнозвучності мовно-голосового апарату. Після отримання позитивних результатів в основоположних критеріях набуття навичок, виникне творчий стимул в оволодінні унормовано-літературною вимовою: освоєнні морфологічних, лексичних, фонетичних нюансів і т. ін. Далі студентів-акторів доречно долучати до теоретико-практичного освоєння оглядово-універсальних засад своєрідної вимови, а також до збагачення діалектного лексиону. Запропонований принцип роботи допомагає послідовно досягнути та зафіксувати навички з регіонально-мовленнєвою специфікою, що в майбутній професійній діяльності сприятиме органічно-достовірному втіленню ролей із елементами говіркового мовлення всіма учасниками вистави з фольклорною канвою. До такої думки схильна й науковець-практик Л. Култаєва, яка стверджує: говір якісно проявиться в спектаклі лише за умови гарного володіння акторами літературною вимовою (Култаєва, 2002, с. 110). Іншими словами, поетапно рухаючись – від літературної вимови до діалектної, можливо досягнути певного відчутного результату. Методологічно вивіреним шляхом – від полегшених завдань, вправ-експериментів до ускладнених по лінії не лише зовнішньої, а й внутрішньої техніки – сприятиме систематизації знань на шляху здобуття професійної компетентності.

Головне призначення дисципліни «Сценічна мова» – підготовка майбутніх акторів у площині словесної майстерності. Опрацювавши планові

розділи предмету та стратегічно продумавши навчальні концепції курсу, слід проводити пошуково-експериментальну діяльність у мовному оснащенні студентів і в процесі викладання дисципліни «Майстерність актора». Відповідно, це є своєрідні заняття-спроби, що обумовлюють творче перебування молодих акторів спочатку в навчальному, а в найближчій перспективі й у професійному театрі. Відбір навчального матеріалу для таких занять зі сценічної мови (вправ, текстів) поділяється на сектори:

- м'язові навколо гортані, тілесні затиски (вміння керувати градаційною амплітудою затиск-релаксація, усунення перебільшеної напруженості організму);
- дихання (зміцнити, інтенсифікувати роботу змішано-діафрагмального поясу);
- дикція (спровадити якість вимови до еталонних норм);
- голос (знаходження індивідуальної тембрової гами, розбудова персоналізовано для кожного студента-актора діапазонів);
- колективна творчість (поступ до гуртової роботи, вміння зосередитись на самостійному аналізі матеріалу: з'ясування смислової думки, перевірка акустичних, акцентологічних наголосів і т. ін.).

Очевидно, що обрані пункти роботи мовного аспекту надалі ефективно допоможуть у репетиційних періодах для створення сценічних. На основі вищезгаданих чинників відбувається творчо-пошуковий відбір навчальних вправ-завдань із регіонально-мовленнєвими особливостями:

- ліквідація напруженості м'язів мовно-голосового апарату (усунення тілесної натуги в фонаційному процесі);
- акт дихання (опрацювання різноманітних темпо-ритмічних фігур дихальних хвиль у доборі та видиханні повітря);
- дикційні трансформації (освоєння нових звуко-комплексів діалектного характеру: в словах, фразеологічних висловлюваннях, авторсько-народному тексті);
- метаморфози голосу (розвинення трьох діапазонів, напрацювання голосової міцності, тембрового звучання);
- майстерність курсової творчості (досягнення ансамблевості звучання, а також рухливої сценічної дії в розповіді з діалектною лексикою).

Знайдені засади рекомендуються як методологічних способів в оволодінні нетиповими мовними професійними навичками з помітними відхиленнями від літературної вимови звучання.

Отож пропонується до створених і зазначених вище позицій по одній вправі-прикладу:

• Вправа № 1. «Переляк»: вихідне положення – стоячи, ступні на ширині пліч, паралельно одна одній, спина рівна, грудна клітка вперед. Фіксований видих. Безшумний короткий вдих через ніс (на рахунок 1) одночасно затиснути всі м'язи тіла (рахуємо подумки до 5), видих робимо зі звуком «х», м'яко опустивши при цьому розслаблений тулуб вниз до підлоги. Стежити за балансом між напругою та релаксацією тіла. Виконати: 4 рази поспіль.

• Вправа № 2. «Графіті»: розміститися курсом у формі клину в межах аудиторного майданчика. За допомогою фонем «ф» у повітрі «намалювати» назву вищого навчального закладу освіти – КНУТ-КіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Стежити за рівномірним видихом, підключати тілесну пластику до звукового наповнення. Виконання вправи вважається завершеним, коли всі літери звуко-вимовлені.

• Вправа № 3. «Варіації приголосних звуків»: актори-початківці діляться на три дрібногрупові частини курсу. Кожна отримує завдання створити етюди-замальовки на довільні теми, використовуючи при цьому виключно приголосні фонемі в багатоманітних трансформаційних варіантах, що притаманні говіркам.

• Вправа № 4. «Телеграма»: актори-початківці розташовуються півколом у межах аудиторного простору. По двоє поступово просуваються вперед до глядача й одночасно вимовляють у наспівно-розмовній манері звукоряди голосних фонем із кожного наріччя та говорів на примарному тоні. Кожна гамма діалектного вокалізму лунає впродовж двох секунд. Промовляються звуки: південно-східного наріччя: і, и, е, а, о, у; південно-західного наріччя: і, и, е, а, о, у; голосні, що належать до карпатського говору: і, и, е, а, о, ы, у, середньо-закарпатської говірки: і, и, е, а, о, ы, у, ь; поліського (північноукраїнського) наріччя: *наголошений* вокалізм – і, и, іе, е, а, о, уо, теж і, и, е, а, о, уо, у; *ненаголошений* вокалізм – і, и, е, а, о, у. Виконання вправи вважається завершеним, коли всі учасники колективного тренінгу попарно відтворили весь звукоряд.

• Вправа № 5 «Проза з діалектною лексикою»: актори-початківці обирають твори авторів, які є представниками певного українського наріччя та індивідуально розповідають їх, демонструючи вміння та навички мовного існування в матеріалі. Комплексна вправа, що сприяє: урізноманітненню та розкриттю української мови в художньому виконанні, надає можливість продемонструвати вправність органічного використання діалектного слова.

Новоутворений структурний план постає як варіант із тренінгових вправ, що може гарантувати комбіноване оволодіння навичками регіонально-мовленнєвої вимови. Пропонований науково-творчий метод роботи полягає, по-перше: в поетапному практичному набутті основоположних засад із техніки мови; по-друге, вводити на попередньо засвоєній базовій оснащеності до тренінгової форми вправи-завдання з елементами діалектної лексики. До того ж слід пам'ятати під час практикумів й про «акторське ввічкнення» у вправах-експериментах. Завдяки ним накопичується вміння миттєво відтворити той психо-емоційний стан, що його вимагають запропоновані обставин. А це є найважливішим моментом для подальшої професійної діяльності. Такий напрям навчального процесу, на наш погляд, заслуговує на особливу увагу з метою подальшого вивчення, заглиблення в матеріал і запровадження його в практику викладання дисципліни «Сценічна мова» в вищих мистецьких закладах освіти.

Показовим є той факт, що на київській театральній сцені втілено чимало постановок, які вбирають багатогранну красу українського слова. Цікаво й те, що переважна більшість із них створювалася і набула остаточного вигляду безпосередньо в процесі роботи. Ми звернемо увагу на спектакль випускного акторського курсу під орудою О. М. Шаварського, що народився на навчальній сцені Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та незабаром увійшов до репертуару Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Це постановка режисера Давида Петросяна «Буна» за п'єсою сучасної авторки Віри Маковій. Цей драматургічний твір містить головоломний психологічний пласт сімейних, міжлюдських стосунків, що розкриваються засобами словесної кантিলени буковинського діалекту. Враховуючи авторську сюжетну концепцію, режисер прийняв рішення винести на глядацький розсуд такі теми: розбіжність людських цінностей, сімейні непорозуміння, проблеми заробітчанства тощо. На превеликий жаль, на етапі задуму та в процесі втілення вистави з характерними рисами буковинського діалекту не було застосовано методики в галузі сценічної мови для оволодіння регіонально-мовленнєвою специфікою. В результаті, щоб достеменно точно відтворити мовний портрет свого героя та простежити психологію поведінки мешканців цього регіону, актори-студенти здійснили місячну експедиційну поїздку до одного із сіл Чернівецької області. Вони стежили за

поведінкою місцевих жителів, їхніми поведками, вподобаннями; вивчали побут, хатню обстановку і т. ін. Крім того, заточували індивідуальний фонематичний слух, вслуховуючись в особливості вимови та звукоутворення висловлювань, фіксували звукосполучення буковинських вигуків, фраз, прокльонів, молитов, а також збирали автентичні пісні. Завдяки такому фундаментальному підходу, зокрема й тривалому застільному періоду кожному виконавцеві вдалося органічно відтворити образ свого сценічного героя у психо-емоційній забарвленості та мовленнєвій самобутності.

На основній сцені навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого студенти-актори сформували цілісні емоційно-проникливі, візуально-пластичні та мовні портрети своїх героїв, які надалі знайшли своє сценічне продовження вже у професійному театрі. У даному разі науково-творчий інтерес викликає саме вербальна специфіка акторського перевтілення. До прикладу, взявши за взірць вживання діалектної (буковинської) вимови, реалізуємо фонетичний розбір головної дійової особи Буна у виконавиці актриси Христини Федорак:

1) *Специфічні трансформації вимови в окантовці українського вокалізму*: а) заміна останнього голосного *И* на *І* (ході, пристолі, святкі тощо), б) екання – підміна голосного *Е* на *Є* (таке, поле і т. п.), г) укання – зміна *О* на *У* (пуїхав, пурізани й под.) в) метаморфози йотації звуків – підміна *Я* на *Є* (весілле, промовлюючи, светошний, жітте тощо);

2) *Особливості дикції в межах українського консонантизму*: а) сигматизм – заміна *С* на *Ш* (приштолі, ошь і т. ін.), б) шокання – заміна *Щ* на *Ш* (шо, шоб тощо), в) підміна в дієсловах закінчення *ТИ-* на *-ТЬ* (співать, робить і т. п.);

3) *Порушення ізохронності в повноцінному озвученні слова*: а) не вимовляння *Г* (цьоо, нічьоо, всьоо), б) втрата кінцевого приголосного *З* (зара);

4) *Використання інтонаційно-мелодійних градацій говіркової вимови*: а) голосова амплітуда в інтервалі власного звуко-висотного діапазону з домінантою верхнього регістру; б) фрагменти мовлення з елементами парної (в партнерському поєднанні) кантилені звучання;

5) *Говіркова якість вимови в площині ритмо-мелодики*: а) тахілалія – прискорення в озвученні тексту; б) вокальна позиція артикуляції голосних звуків *Е* й *А* впродовж акту фонації;

б) *Метаморфози акустичних наголосів*: а) недотримання унормованих орфоепічних наголосів (але, кидāju, живёте, мёне, внёсла тощо);

7) *Регіональні лексико-семантичні чинники вимови*: а) вживання фразових одиниць південно-західного наріччя (файного, шляк би вас всіх трафив, стидно, видіти, нема дурних, ніц і т. ін.), б) використання слів-паразитів – багаторазовий вербальний рефрен (виділа, срака, не, таке тощо).

На камерній сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка вже дипломованим акторам довелося знаходити й удосконалювати мовно-голосові пристосування, вдаватися до внутрішньо-психологічної трансформації; інакше впроваджувати пластичні, мізансценічні перебудови, щоб досягнути єдиного ігрового ансамблю у виставі. Озвучення текстових реплік усіх виконавців ролей передбачало: вироблення півторагодинної голосової стабільності, органічного просторічного говоріння: динамічного зменшення / збільшення гучності, пришвидшення / сповільнення темпу розмови, належним чином чути мовити на тлі фонограмної мелодії в межах просторово-сценічного майданчика і тому подібне.

Висновки. Підсумовуючи викладене, слід наголосити, що існує нерозривний зв'язок між навчальним процесом у підготовці майбутніх акторів і затребуваністю на театральному кону спеціалістів із багатогранними фаховими навичками. Сучасний попит на вистави фольклористичного характеру висуває нові вимоги до мовленнєвої компетенції виконавців ролей як за час навчальної підготовки, так і впродовж професійної діяльності. Вистудіювати регіонально-мовленнєву специфіку можливо шляхом освоєння літературної вимови. Завдяки базовим зовнішнім технічним мовно-голосовим аспектам: опануванню тілесної свободи, освоєнню правильного типу дихання, набуттю навичок із чистоти дикції, голосоутворюючим факторам – можливо сконструювати нову модель мовної поведінки. А потім розвивати її по лінії психо-емоційної внутрішньої скерованості в озвученій формі. Пропонований науково-творчий метод опрацювання діалектної вимови містить варіативність у розширенні арсеналу словесної майстерності акторів-студентів та діючих артистів. Різновид роботи над озвученням неунормовано-літературних текстів окреслюється надзавданням, наскрізною дією, творчо-художньою метою навчальної практики.

Здійснений із фонетичної точки зору аналіз мовленнєвої характеристики головної героїні вистави «Буна», засвідчує актуальність і перспективність уведення спеціального курсу, що містить основи регіонально-мовленнєвої специфіки висловлювання.

Практично вивірений науково-творчий метод роботи над регіонально-мовленнєвим висловлюванням має стати стимулом для розвитку новоствореної технологічної моделі оволодіння українською сценічною мовою.

Джерела та література

- Алфёрова, Л. (2006). *Проблема говорів в сценічеській речі*: дисс. ... канд. Искусствоведения: 17. 00. 01 «Театральное искусство». СПб. гос. академия театрального искусства. Санкт-Петербург.
- Кобзар, Т. В. *Сценічна мова: техніка мовлення*. Черкаси: вид-во Ю. А. Чабаненко, 2013. С. 98–99.
- Култаева, Л. (2002). Диалекты как средство создания художественного образа. *Искусство и искусствование: теория*

и опыт (Сценическая педагогика): Сборник. Кемерово. Вып. 1. С. 107–111.

References

- Alferova, L. (2006). Problema govorov v stsenicheskoy rechi [The problem of dialects in scenic speech: diss.] ... Cand. Art Studies: 17. 00. 01 «Theatrical Art». St. Petersburg. state Academy of Theater Arts. St. Petersburg. [in Russian]
- Kobzar, T. V. (2013). Stsenichna mova: tekhnika movlennia [Stage language. Speech technique]. Cherkasy: vyd-vo Yu. Chabanenko, pp. 98–99. [in Ukrainian]
- Kultaeva, L. (2002). Dialektyi kak sredstvo sozdaniya hudozhestvennogo obraza [Dialects as a means of creating an artistic image]. *Art and art history: theory and experience (Stage pedagogy): Collection*. Kemerovo. (Issue. 1), pp. 107–111. [in Russian]

Karyna Sukhorukova

Using Regional Speech Expressions in Training Practice

Abstract. The article examines use of regional-speech expressions in training practice for future actors of dramatic theatre. There is pointed out the expediency of mastering literary pronunciation as a factor in transformational changes in the oral Ukrainian stage language. It is formulated the definition of «Regional speech expressions» in a word context on the stage and it is proposed a scientific and creative method for mastering pronunciation with a dialectal vocabulary. It was made a review analysis of the linguistic image of the play «Buna» as well as a detailed analysis of the phonological portrait on the example of the lead actress.

Key words: training practice, future actors, pronunciation, regional-speech specifics, language portrait.

БІБЛІОГРАФІЯ





Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: зб. архів. док.: в 2-х т. / передм., упоряд., комент., прим. Р. В. Росляка; вступ. ст. С. В. Тримбача, Р. В. Росляка; М-во культури та інформ. політики України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: Вид-во Ліра-К, 2021. Т. 1. 1919–1940 рр. 750 с.; Т. 2. 1941–1989 рр. 623 с.

Коли ми звертаємось до історії кіномистецтва, то репрезентантом української ідентичності тут постає Олександр Петрович Довженко, чия постать і творчий доробок досі знаходяться у фокусі уваги дослідників.

Актуальність появи двотомника «Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: збірник архівних документів» Романа Росляка, який виступив у кількох науково-дослідницьких іпостасях (як упорядник, коментатор, автор приміток та передмови), беззаперечна. Адже досі в архівах знаходились «неопрацьовані» документи, часто дослідники не враховували певного контексту, допускались прикрих помилок та некоректностей. І тому публікація автентичних архівних документів стала вагомим кроком на шляху подолання цих лакун і недоліків.

Джерелознавство історії кіномистецтва, як наукова дисципліна, на жаль, в Україні перебуває у кризовому стані. Між тим, вітчизняне та й світове кінознавство потребує фундації цієї наукової дисципліни як базової як для фахової вищої освіти, так і для науки. Без оприлюднення джерел, дотичних до історії мистецтва (кіномистецтва зокрема), неможливо сформувані об'єктивне уявлення про справжню історію і роль видатних постатей у ній. Складність роботи науковців з архівними доку-

ментами полягає також у тому, що процес їх розсекречування відбувається поступово. Інколи дослідники роками чекають, аби отримати відкритий доступ до певного масиву документів. Ось чому публікація та наукові коментарі до колосального масиву архівних документів спецслужб стосовно такої знакової постаті як О. П. Довженко подія фактично революційна.

Зазначеній публікації передувала величезна археографічна підготовка, яка включала у себе певну атрибуцію документа, формування наскрізної нумерації та розташування у хронологічному порядку. У рамках відповідного документа пронумеровані й додатки, які містять не менш значущу інформацію, аніж і сам документ. Обидва томи супроводжуються солідним (за міжнародними стандартами) науково-довідковим апаратом, який складається з передмови, приміток, коментарів, іменного покажчика переліку опублікованих документів і списку скорочень. Для дослідників історії кіномистецтва, історії України—це справжній скарб, який містить документальну основу дослідження соціокультурних та мистецьких процесів у нашій країні під різною науково-дослідницькою оптикою. Вітчизняне кінознавство отримало масив джерел, осмислення яких може тривати роками.

Втім, навіть побіжний погляд на опублікований масив документів дає змогу виявити певні тенденції, які можуть проявитись у процесі прискіпливого вивчення наданих документів.

По-перше: можливість спростування історичних фейків, які, на жаль, вже укорінились у вітчизняній історіографії.

По-друге: опублікований масив документів надає можливість увести їх до наукового обігу і виявити невідомі епізоди, які стосуються різних рівнів історико-мистецьких досліджень. Ліквідація таких лакун забезпечує поліфонію погляду на історію мистецтва.

По-третє: публікація наданих документів також дозволяє досягнути масштаби втягнення національної інтелігенції у тенета тодішніх спецслужб, адже донесення багатьох представників культурно-мистецької еліти під «кодовими» іменами свідчать про те, що директивними листами та розпорядженнями радянських спецслужб послуговувалась велика кількість митців.

По-четверте: оприлюднення архівних документів і матеріалів спецслужб дає змогу оцінити ступінь тиску на українське суспільства та культурно-мистецьку еліту репресивного апарату тоталітарної радянської держави. Таким репресивним впливом був просякнутий і процес тодішнього кіновиробництва: від написання сценарію до випуску та демонстрації екранної продукції. Репресивний «моніторинг» настроїв, вплив на реперту-

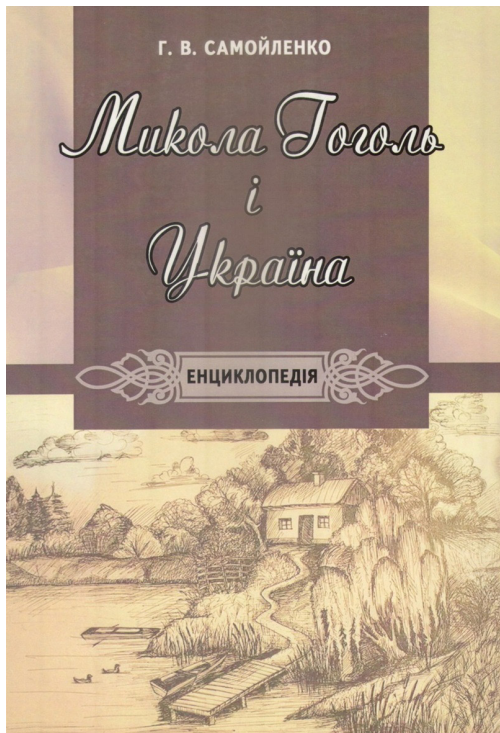
арну та виробничу політику, обмеження творчої свободи митців (і Довженка насамперед), багато інших кроків посилення репресивного впливу тоталітарної «державної машини» сьогодні вже підтверджуються опублікованими в збірнику документами.

По-п'яте, публікація масиву документів спецслужб дає можливість дізнатися про обставини «загадкових смертей» багатьох військових, політичних, культурних діячів у різні періоди історії. Міфологізація тоталітарною державою зникнення з історичної арени багатьох відомих і невідомих постатей продовжувалась упродовж десятиліть, і часто навіть нащадки цих людей не могли дізнатись істинних обставин їх загибелі.

Приховані можливості, які відкриває ця публікація, не є остаточними. Адже перспективи використання та наукового осмислення цих матеріалів величезна. Цікаво, що фактично цей матеріал простягається до 1989 року. Тобто суспільство і науковці мають можливість дослідити соціокультурну динаміку впливу тоталітарної держави не лише на мистецтво і культуру, а й на суспільство взагалі.

Підсумовуючи, хочу висловити особливу подяку Роману Володимировичу Росляку, чий внесок у вітчизняне кінознавство є неоціненним. Сподіваюся, що поширення накладу зазначеного двотомника в інформаційному просторі України стане стимулом для зміцнення наукової школи вітчизняного кінознавства.

Зоя АЛФЬОРОВА



Самойленко Г. В. Микола Гоголь і Україна: енциклопедія. Ніжин: НДУ ім. М. В. Гоголя. 2020. 696 с.

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ГРИГОРІЯ САМОЙЛЕНКА «МИКОЛА ГОГОЛЬ І УКРАЇНА»: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ

Нещодавно вийшла друком фундаментальна праця відомого українського гоголезнавця, доктора філологічних наук, професора Григорія Васильовича Самойленка «Микола Гоголь і Україна: енциклопедія», відразу ставши раритетом (наклад 100 примірників).

Енциклопедія, що налічує понад 900 статей, постає як масштабне дослідження, в якому два центри, два фокуси, виведені в назву, взаємодіють у найрізноманітніших площинах, зокрема: Гоголь в Україні, Гоголь як українець, Україна як батьківщина/любов/натхнення Гоголя, Україна очима Гоголя, Гоголь очима України й українців та ін. Окреме яскраве місце в цій мозаїці посідають дослідницькі площини «Гоголь і українське мистецтво», «Гоголь у мистецтві України».

Наукові вектори «Гоголь і мистецтво», «Гоголь у мистецтві» вже здобули певне висвітлення в літературі, проте в цих працях автори досліджують втілення гоголівської тематики переважно в якомусь одному виді мистецтва. Натомість жанр енциклопедії потенційно передбачає широке охоплення,

панорамний погляд на певне питання, тому мені як мистецтвознавцеві було цікаво відстежити у праці саме цей аспект – Гоголь як тема, об'єкт і предмет в українському мистецтві.

Відразу зазначу, що автор здійснив небачене за обсягом пошукове дослідження: зібраний фактологічний матеріал слугуватиме вагомим базисом для майбутніх мистецтвознавчих пошуків гоголівської тематики.

Насамперед автор віддає шану українським мистецтвознавцям (театрознавцям, кінознавцям), які вже долучилися до вивчення теми «Гоголь у мистецтві» – статті енциклопедії знайомлять нас із цими вченими та їхніми працями.

Щодо втілення гоголівської теми в окремих видах мистецтва, хочу наголосити, що по кожному мистецтву це десятки, а то й сотні імен, саме тому вважаю доцільним не переказувати вслід за автором прізвища митців, а здійснити змістовний огляд різних мистецьких векторів гоголівського ареалу.

У сфері музики енциклопедія пропонує розгорнутий перелік персоналій. Це, насамперед, ком-

позитори, що написали твори за сюжетами Гоголя (опери, оперети, водевілі, балети, інструментальні й вокально-хорові твори). Це величезна плеяда академічних співаків з часів Гоголя до сучасності, котрі виконували партії в операх та оперетах, створених на сюжети письменника. Окремо читаємо про оперних режисерів і диригентів музичних театрів, які керували виконанням відповідних творів. Відзначені і сценографи, котрі оформлювали оперні вистави.

Узагальнююча стаття «Музичні твори на сюжети М. Гоголя українських композиторів» (с. 417–418) презентує різножанрові твори в хронологічній послідовності їх створення (від 1876-го до 2008-го року), налічуючи майже двадцять позицій.

Не менш плідним постає і мистецтво театру. Безперечно, це драматурги, що інсценізували прозу Гоголя для театральних постановок та створювали п'єси за гоголівськими мотивами. Презентовано надзвичайно розлогу персоналію акторів, які зіграли у виставах за п'єсами Гоголя, причому це актори не лише столичних, а й обласних і районних театрів України. Приділено увагу режисерам і художникам драматичного та лялькового театру.

Достатньо об'ємна стаття «Гімназійний аматорський театр у Ніжині» (с. 132–139) постає не як енциклопедична (фактологічна), а як повноцінна наукова стаття. Автор дуже вдало передає дух епохи, змальовує постать гімназиста Гоголя, що опікується студентським театром, підшукує і виписує репертуар, виконує обов'язки режисера, актора, декоратора, бутафора. Ми дізнаємося не лише про менеджерські здібності майбутнього письменника, а й про його плідну і щасливу акторську долю в гімназійні роки.

Продовжуючи лінію сценічних мистецтв, Г. Самойленко не оминає і мистецтва балету, хореографії. Композитори, художники-постановники, балетмейстери та танцівники-солісти – заявлені всі основні творчі сили, задіяні в постановці балетів за творами Гоголя. Охоплені навіть суміжні сфери, зокрема хореографічні постановки на гоголівські сюжети в балеті на льоду.

Звісно, не могло не відгукнутися на гоголівську тематику і кіно. Автор здійснює ретельний добір українських кінематографістів, чий стрічки створені за гоголівськими сюжетами: сценаристи, режисери і оператори ігрового та неігрового кіно, актори, художники-постановники (зокрема і художники по гриму), художники-аніматори.

«Кінематографічна українська гоголіана» (с. 281–290) – вагома наукова стаття, де простежується історичний шлях гоголівської теми в україн-

ському кіно. Згадано (а подекуди проаналізовано) близько двох десятків творів великого і малого екранів, зокрема й документальних телефільмів. №№ №

Микола Гоголь в образотворчому мистецтві – здається, неосяжна тема, проте автор на сторінках енциклопедії ґрунтовно й всебічно розкриває її. В галузі живопису представлені художники (і їхні твори), що малювали Гоголя, його оточення, його сюжети та персонажів – з XIX століття і до сьогодні. Дізнаємося і про художників-оформлювачів заповідників та музеїв, пов'язаних з іменем Гоголя. Представлені зразки монументального живопису, зокрема й стінопису із сюжетикою гоголівських творів.

Стаття «Малюнки Гоголя» (с. 380–383) презентує одну з граней таланту Миколи Васильовича, який цікавився малюванням у різних техніках і жанрах.

Широко презентовані гравюра і графіка, застосовані переважно у книжковій ілюстрації: зазначені імена художників-графіків, що оформлювали ілюстрації до видань творів Гоголя та клавирі опер за його сюжетами.

Представлені митці, що у різних жанрах скульптури (станкової, монументальної, декоративної) втілювали образи Гоголя і гоголівських персонажів. Стаття «Пам'ятники М. Гоголю в Україні» (с. 453–467) постає як унікальна збірка скульптурної гоголіани, охоплюючи майже двадцять міст і містечок та презентуючи понад двадцять пам'ятників М. Гоголю.

У галузі декоративного мистецтва ми дізнаємося про різьбярів по дереву (портрети Гоголя), художнє ткацтво (гобелени для експозиції музею-садиби Гоголя), гончарство (вироби з рельєфними портретами Гоголя), кераміку (зображення персонажів гоголівських творів). У статті «Народна творчість і Гоголь» (с. 420–422), де відтворений колоритний контекст захоплення письменника фольклором, представлені деякі вироби майстрів декоративного мистецтва: вишиті портрети Гоголя, керамічні фігурки гоголівських персонажів.

Ми зустрічаємо в енциклопедії навіть імена митців художньої фотографії, чия творчість у певний спосіб торкалася життя і спадщини Гоголя.

До окремого різновиду мистецтва автор відносить гоголівську філателію (с. 594–596) – поштові марки, конверти, відбитки ювелірних пам'ятних штемпелів тощо. Цікава і пізнавальна стаття супроводжується відповідними мініатюрними зображеннями, які безперечно мають ознаки художньої візуальності.

У статті «Гоголівські ювілеї у Ніжині» (с. 165–174) згадуються фестивалі та театральні прем'єри гоголівських вистав, міжнародний фестиваль «ГогольFest», художні та документальні стрічки, зняті за мотивами біографії та творів Гоголя.

У статті «Музей Гоголя в Ніжині» (с. 413–417), серед іншого, значну увагу приділено мистецьким експонатам, зокрема це: портрети Гоголя, його батьків та друзів, малюнки Гоголя, картини із зображенням Гоголя-гімназиста в акторській іпостасі, скульптурні роботи, твори народних майстрів, фарфорові статуетки та ін.

Насамкінець хочу відзначити, що в усіх статтях енциклопедії, присвячених конкретним творам

Гоголя, згадуються композитори, художники, театральні й кінорежисери та інші митці, котрі використали той чи інший твір як основу для своїх мистецьких пошуків, проєктів, інтерпретацій.

Книга Григорія Самойленка «Микола Гоголь і Україна» постає не просто як абетковий перелік прізвищ, міст, музеїв, творів – створено історико-географічний, культурологічний та духовний контекст українського часопростору, в якому існує Гоголь як гімназист, письменник, пам'ятник, натхненник, легенда, національний спадок. А мистецька компонента цього часопростору, доводить енциклопедія, не просто надзвичайно важлива – вона є квінтесенцією життєтворчості Миколи Гоголя.

Катерина СТАНІСЛАВСЬКА



Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.

Авторський кінематограф, як специфічна складова сучасного культурного простору, є об'єктом уваги в дослідженнях широкого кола науковців. Однією з причин жвавого інтересу до авторського кіно є показова тенденція в сучасній художній творчості, і зокрема в кіномистецтві, до максимальної самореалізації митця через посилення суб'єктивного авторського начала. Адже визнання суспільством авторської особистості як самоорганізованої та самодостатньої цінності, здатної народжувати й, не приховуючи власного «Я», продукувати в творі, позначеному природою харизми, значимі ідеї, ідеали, образи в контексті оригінальної кінематографічної світомоделі, як ніколи на часі.

При цьому авторське кіно, як і сам термін «автор», має чимало часом суперечливих визначень, тривалий час перебуває в полі наукових розвідок й, викликаючи полеміку дослідників, вимагає пошуку нетрадиційних підходів до його вивчення, що, власне, і визначає актуальність монографії Галини Погребняк «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття», яка є чи не першою вдалою спробою комплексного дослідження авторського кіно, що розглядається на рівні окремої, а не побіжної проблеми. Слід відзначити, що, розвиваючи науково-творчу

концепцію авторського кінематографа, яка донині залишається малодослідженою, Галина Погребняк прагне представити й проаналізувати широке розмаїття думок і альтернативних трактувань цього елітарного мистецького явища. Тоді як поліфонія різних підходів до вивчення авторського кіно призводить до активного діалогу з читачем.

Водночас показово, що в цій монографії дослідниця розвиває актуальну галузь наукового знання – мистецтво епохи постмодерну і постпостмодерну – і піднімає актуальну нині проблему осмислення кінематографічної діяльності та особистості режисерів, фільми яких не лише відображали б неповторну авторську індивідуальність постановників, а й демонстрували б глибоке розуміння сутності суспільних явищ і процесів. При цьому актуальність праці обумовлюється численними факторами: по-перше, сучасна художня культура характеризується інтенсивним освоєнням авторського кінематографа, який справляє потужний вплив на формування духовних ідеалів суспільства; по-друге, в сучасному суспільстві активізований інтерес до авторського кінематографа, що підтверджується великою кількістю фестивалів, інших міжнародних медійних заходів, спеціалізованих конференцій і заходів; по-третє, в кожній розвиненій країні такий вид творчості як авторське

кіно є надзвичайно ефективним засобом міжкультурного діалогу та міжнародного співробітництва; по-четверте, перед сучасним мистецтвознавством гостро стоїть питання осмислення умов формування і розвитку моделей свободи авторського самовираження, які б стимулювали реалізацію яскравих індивідуальностей; по-п'яте, – це необхідність вивчення ознак авторства, які проявляються в кінематографі будь-якої країни, а також взаємовпливу різних авторських моделей у просторі художнього кінематографічного твору. Таким чином, монографічне дослідження Галини Погребняк «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» має безперечно актуальність у всіх перелічених аспектах і є вагомим внеском у сучасне мистецтвознавство.

Важливо, що авторка, спираючись на досягнення традиційного і новітнього наукового знання, пропонує власне фундаментальне дослідження, що, вирізняючись авторським оригінальним стилем викладу досліджуваного матеріалу, має очевидну наукову та практичну цінність.

Разом з тим монографія Галини Погребняк привертає новизною задуму (в ній представлено проблему світоглядних моделей в авторському кіно, визначено базові моделі авторства в кіномистецтві, а також розкрито здатність режисерів авторського кінематографа акумулювати і продукувати національні культурні цінності в кінотворах, позначених рисами авторської індивідуальності) та оригінальністю його втілення.

Лише схвалення заслуговує той факт, що в даній праці на основі аналізу значного фактологічного матеріалу із застосуванням сучасної методики мистецтвознавчого аналізу дослідницею вирішено низку важливих наукових завдань, до яких належать: комплексний підхід до вивчення специфіки виразних засобів репрезентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства; введення до наукового обігу поняття «українська модель авторського кіно», розбудови та визначення його змісту як відображення аудіовізуальними засобами національного світогляду та національної філософії в контексті світового історичного процесу; виявлення колективного характеру кінематографічного авторства; визначення творчовиробничих, соціально-політичних, економічних аспектів входження українського авторського кіно в простір міжнародних кіноринків, а також процесу формування і розвитку інституту продюсерства в Україні як важливої складової сучасного кінопро-

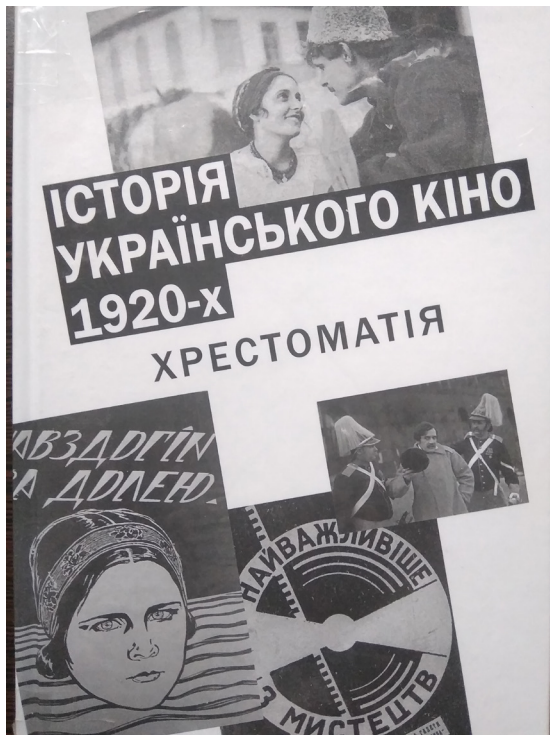
цесу; переконливе обґрунтування пріоритетності відображення національної ідеї в моделях авторського кіно як засобу ідентифікації національного кінематографа в сучасному міжкультурному середовищі та його інтеграції в світовий міжкультурний культурний простір.

Галині Погребняк вдалося з успіхом багатогранно охарактеризувати феномен і авторського кінематографа, і власне самого кінематографічного авторства в специфіці кіномистецтва і міжвидових зв'язків; розкрити проблему авторства в кіно в системі виробничої діяльності творчого колективу, в аспекті самовираження і комерційного підходу, в парадигмі нації та епохи і в контексті автобіографічної теми. Крім того, на сторінках праці дослідниця переконливо довела, що авторське кіно являє собою унікальне явище, одним з важливих складових якого є його автобіографічність, як прояв духовного стану автора і феномен, на який впливає соціальне, політичне і культурне життя країни.

Імпонують глибокі висновки й справді цікаві переконливі результати дослідження, їх достовірність і обґрунтованість, що забезпечені глибоким ступенем опрацювання заявлених дослідницею теоретичних і емпіричних джерел, ретельним теоретичним аналізом величезного фактологічного зрізу авторських кінематографічних моделей, а також логічністю і переконливістю застосованих авторкою аналітичних методик. До того ж монографія відрізняється органічним оптимальним співвідношенням досліджуваного матеріалу, заявленої проблематики і адекватних їхньому характеру і властивостям теоретичних підходів. У цьому аспекті слід особливо наголосити характер методології, що дав авторці можливість отримати результати, що виявляють переваги і перспективи виробництва та прокату українських авторських фільмів у контексті міжнародного співробітництва, що поглиблюють мистецтвознавчі уявлення про образотворчу культуру авторського фільму як прояву світоглядних чинників творчості режисера-учасника.

У підсумку слід зазначити, що фундаментальна й по-справжньому цікава монографія Галини Погребняк «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття», хоча і не вичерпує цілком заявленої теми, має творчо-пошуковий характер, представляє значний науковий інтерес і є своєчасним вагомим дослідницьким кроком у напрямі вивчення особливостей авторського кінематографа.

Роман РОСЛЯК



Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія. Кінематографічні студії. Вип. дев'ятий / Упоряд., автор коментарів Лариса Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», ВД «Освіта України», 2019. 292 с.

У 2019 році побачила світ книга «Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія». Це видання вміщує в собі тексти історії українського кінематографа одного з найцікавіших періодів його розвитку. Упорядниця Лариса Брюховецька надзвичайно ретельно підійшла до відбору матеріалу, і в результаті роботи окремі статті склалися в яскравий пазл багатогранної історії українського кінематографа. Шалений вир життя, бурхливі творчі пошуки, яскраві імена. Статті абсолютно різних авторів несподівано об'єднуються у щось єдине. З'являється чи то повість, чи то роман, зі своїм сюжетом, перипетіями, героями і антигероями, конфліктами, гараздами і негараздами. Тільки світ цей зовсім не вигаданий, а реальний, такий, що повнокровно існував колись, та був частиною потужного культурного процесу.

Хрестоматія залишає враження цілісної фактажної оповіді. Хоча ці факти часом дещо по-різному викладені й представляють собою погляди абсолютно різних людей. Та є все ж дещо спільне між авторами. Вони усі залюблені у свою справу, кожен на своєму місці задіяні в будівництві українського кінематографа. Тут статті представників різних галузей. Режисер, організатор кіновиробництва, письменник... – їх безліч, знаних і не надто, тих, хто переймався і вболівав справою українсько-

го кіно. Саме через їхні думки, спогади, вислови потроху проступає історія українського кінематографа найважливішого періоду його розвитку. Як відомо, саме за діяльності ВУФКУ український кінематограф пережив складний шлях становлення та свій блискучий розквіт.

Хрестоматія стала логічним продовженням попередньої книги Лариси Брюховецької «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції», що побачила світ у 2018 році. Актуальність обох видань не викликає сумніву. Вони являють собою перші системні кроки на шляху вивчення розвитку українського кінематографа 1920-х років, зокрема, діяльності ВУФКУ.

Важливо, що обидві книги максимально сконцентровані на постатях українського кіно. Тут відбувається звернення не лише до знаних митців, авторка віддає належну данину різним учасникам кінематографічного процесу, відкриваючи і наголошуючи внесок кожного в розвиток і становлення українського кінематографа. З матеріалів, представлених у книгах, видно значну роль кожної особи, кожного митця і робітника кіногалузі, згаданих на сторінках видань. Зі сторінок книг постають давно забуті постаті, лунають блискучі, та через історичні перипетії, на жаль, забуті ідеї й теорії. Справді, зруйноване на злеті, потужне

й інтенсивне інтелектуальне та мистецьке життя вирувало в українському кінематографі 1920-х...

Також, зважаючи на відомі історичні обставини, обидві книги опосередковано виконують іще й поважну місію вшанування пам'яті репресованих і знищених майстрів українського кінематографа 1920-х років. Фактично ці книги, крім мистецтвознавчого та загальнокультурного аспекту, зачіпають іншу, надзвичайно важливу тему. Вони значно розширюють і конкретизують перелік персоналій від кінематографа, тих, кому судилося скласти славу «розстріляного Відродження». Як виявляється, і в кінематографі таких особистостей також було занадто багато.

Книга ніби поділена на частини. У найбільшій, першій, зібрані свідчення українських кінематографістів з приводу найважливіших подій, фактів, обставин українського кіно періоду діяльності ВУФКУ. Одним з основних джерел матеріалу став щомісячний український часопис про кінематограф «Кіно», заснований ВУФКУ, що виходив з 1925-го по 1933 рік. Крім того, для повноти висвітлення подій, упорядниці звертається до великого масиву різнопланового матеріалу: це видання про видатних українських (і не тільки українських) кінематографістів і митців; спогади ветеранів українського кіно; збірки, присвячені окремим фільмам; і, звичайно, статті, друковані в інших часописах та виданнях того часу («Життя й революція», «Критика», «Нова Генерація», «Культробітник» та ін.); залучені до переліку матеріалів і посідають важливе місце зі своїми фактами «Протоколи Правління Всеукраїнського фотокіноуправління (1922–1930)», оприлюднені за рік до видання Хрестоматії, в 2018 році, Романом Росляком. Упорядниці зауважує з приводу звернення до першоджерел: «Виникло враження, що доторкнулась до чогось якісно іншого, ніж тексти про кіно, видані в часи СРСР. Вільне дихання, гостра полеміка, іронія, почуття гумору, завзяття і віра у власні сили, вболівання за українську культуру і за кіно як вагомий чинник українізації російськомовних міст України – це характерні риси тогочасних рефлексій» (с. 6).

Центральними темами цієї частини стали теми розбудови і становлення українського кінематографа по всіх можливих векторах. Автори у своїх статтях звертаються також до нагальних практичних проблем галузі та намагаються віднайти конкретні шляхи їх вирішення. Такими проблемами на 1920-ті роки, зокрема, були сценарна криза, проблема технічних і творчих кадрів, питання розширення прокату і експорту фільмів, напружені взає-

мини між ВУФКУ і «Совкіно» тощо. Статті відрізняються гостротою, чіткою постановкою проблем, відвертим викриттям фактів з їх обґрунтуванням і, як було сказано вище, пошуками шляхів вирішення нагальних проблем.

У багатьох статтях постає тема формування українського національного кінематографа. Можна сказати, що окремі аспекти цієї теми, на яких наголошували кінематографісти 1920-х років, та окремі проблеми галузі, хоч як це дивно звучить, по 100-літній історії існування українського кінематографа, і досі залишаються актуальними.

Євген Черняк у розлогіій статті «Шляхи української радянської кінематографії» (тут за автором статті у посиланнях і ми говоритимемо про «кінематографію», вживаючи жіночий рід) з болем звертає увагу, що перші фільми української кінематографії наслідували сформований дореволюційний «малоруський» зразок, де «...усе до дрібниць так звульгаризовано, що, здається коли б хотів хтось свідомо зробити сатиру на Україну, на її побут і культуру, – він навряд чи краще вправився б із своїм завданням» (с. 130). Лише в 1924 році, році зламу, за словами автора, українська кінематографія отримала можливість перейти до справжніх українських тем. Проте брак «українських культурних сил» змусив ВУФКУ запросити кінематографістів з Москви. На запрошення відгукувалися часто не кращі майстри. Тільки «“Звенигорою” починається новий етап в історії української радянської кінематографії. Вона була бомбою, яка вражала однаково сильно і українського й неукраїнського міщанина. Першого тому, що, була насичена глибоким класовим змістом, другого – тому що вона була могильником для просвітництва й “малоросійщини”» (с. 136).

Борис Антоненко-Давидович у своїй статті «Дым отечества...» (важливо, що назва статті принципово російською мовою) звертає увагу іще на одну проблему формування й існування українського національного кінематографа 1920-х років. На прикладі фільму «Злива» Івана Кавалерідзе він аналізує екранний виклад матеріалу у зіставленні з історією. Автор звинувачує І. Кавалерідзе у доволі вільній інтерпретації історичних фактів. Окремі епізоди у режисерському викладі позбавлені історичної правдивості, якщо не сказати більше: дають хибне уявлення про історичні події. Надзвичайно важливі факти з точки зору загальної історії України взагалі залишилися не висвітленими. Таку недбалість автор жорстко визначає буквально «хохлацькою неохайністю до своєї культури» (с. 158).

Є. Черняк, крім усього сказаного ним вище, зауважує також на серйозній ваді української кінематографії. Вона за весь час свого існування не виховала молодих сил, а для більшості режисерів, які працюють на виробництві, «українська радянська кінематографія є просто трамплін для стрибка у “вищий розряд” – у кінематографію руську...» (с. 146). Про такий «трамплін», зрештою, згадують й інші автори, зокрема, той самий Б. Антоненко-Давидович (с. 160). Щодо виховання молодих творчих сил, то Є. Черняк слушно зауважує: «...історія української радянської кінематографії починається тільки тоді, коли до нашої кіно-справи приходять певне число робітників, обізнаних з українською культурою: уже це свідчить досить яскраво проти організації готування кіно-робітників у “союзному масштабі”» (с. 144). Відтак автор різко заперечує навчання українських кінематографістів в єдиному союзному кінематографічному освітньому закладі, натомість виступаючи за виховання творчих кадрів в Україні.

Б. Антоненко-Давидович, у свою чергу, переймався питанням національних кадрів та їх здатності до творення українського фільму. Він зазначав, що «окрім кількох творчих одиниць, що справді творять українську радянську кінематографію, у нас нема працівників, що були б щільно зв'язані із загальним українським культурним процесом, їм не снились якісь шукання в царині українського кіно-стилю... Кілька титрів перекладених на українську мову для них цілком вичерпують питання з національним моментом в кінематографії» (с. 160).

«Ми знаємо, що людина іншої культури, що не знає і не визнає культури української, не може творити культуру українську в галузі кіна» (с. 77), – писав, зокрема, Юрій Яновський у своєму нарисі «Режисер Олександр Довженко». І, вбачаючи в постаті режисера якраз провідника української культури, пророкував наприкінці: «...не раніш, як через 20 років, ми матимемо велику українську культуру і зуби, щоб її захищати» (с. 82). Ці рядки були опубліковані в 1928 році у журналі «Життя і революція» (в контексті статті вельми символічна назва журналу її публікації). Та, на жаль, як для діячів українського кіно, так і загалом для діячів української культури, цих 20 років уже не було...

Тема українського національного кінематографа – лише одна з багатьох тем, що була різнобічно, з біллю і глибоким розумінням, висвітлена і осмислена багатьма авторами у статтях 1920-х років. У хрестоматії, звичайно, фігурує не тільки цей аспект, та, тим не менш, саме він є основою на

шляху побудови українського кінематографа. І, так чи інакше, фактично усі автори зачіпають певний її контекст у своїх статтях.

Окремим розділом означена тема «кінематографічного експорту України». У цьому розділі засвідчено ту копітку діяльність, що провадилася як представниками ВУФКУ, так і окремими особами (приміром, Євгеном Деславом у Франції), можна так сказати, з власної ініціативи, у сфері просування і популяризації українського кінематографа за кордоном. Ця справа була нелегкою, потребувала часу, енергії, сил та зв'язків задля здійснення кожного кроку.

В цій частині розміщені зарубіжні відгуки на фільми ВУФКУ різних авторів, які друкувалися в журналі «Кіно» різних років, а також відгук про фільм «Арсенал» Анрі Барбюса.

Як свідчать численні матеріали, справу просування українського кіно за кордоном значно б полегшило визнання національного українського кінематографа і відрізнення його від російського радянського кінематографа. Та в багатьох випадках фільми виробництва ВУФКУ визначалися як російські радянські фільми. Часом зазначалося, що фільми створені не ВУФКУ, а «Совкіно», що було особливо принизливо для ВУФКУ, через напружені відносини з «Совкіно».

Наприкінці книги, умовною третьою частиною, вперше в Україні оприлюднені матеріали з французької преси того саме періоду, зібрані, впорядковані і перекладені Любомиром Госейком. Отже, в останньому розділі, фігурують статті французьких авторів, кінознавців і журналістів, сучасників тих подій, сучасників існування ВУФКУ і перших кроків з просування на міжнародному ринку перших українських фільмів виробництва ВУФКУ. Впадає в очі, що французькі автори фактично усі дожили до другої половини ХХ століття, а декому навіть поталанило побачити і століття ХХІ. Фактично усі вони відбулися як кінознавці, науковці чи журналісти, успішно працювали у своїх галузях, стали видатними фахівцями, значними постатями в культурному житті своєї батьківщини. Українські ж автори, тексти яких вміщує хрестоматія, фактично усі на початку наступного десятиліття були знищені.

Статті французьких авторів дають переважно високу оцінку фільмам ВУФКУ і відзначають їх майстерність. Переважають порівняння з кінематографічними творами інших, знаних за кордоном, майстрів російського радянського кіно (С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним тощо) та західних кінематографістів, приміром, німецьких. Слід відзначити,

що порівняння ці свідчать на користь українських стрічок. Щоправда, у статтях автори нарікають, що широкий глядач не може бачити такі фільми, і навіть самі критики відчувають брак своїх можливостей, адже такі стрічки демонструються на спеціальних сеансах, відповідно для обмеженого кола глядачів.

Завершує огляд французької преси 1920-х років Любомир Госейко. Він дає глибокий зріз складної ситуації з умовами і можливостями просування українських фільмів у Франції. Складність полягала передусім у приналежності України до переліку територій, що їх об'єднував СРСР. Кінематографічна (і не тільки кінематографічна) продукція останнього підпадала під своєрідний бойкот з боку провідних європейських країн. Українські фільми у Франції потерпали від прямих наслідків цензури на радянські картини. «Навіть коли іноземні кінопрокатники визнавали художню цінність того чи іншого радянського фільму, вони все ж не наважувалися його придбати, настільки його сюжет контрастував із формою і змістом тих творів, які вони зазвичай поширювали» (с. 281). Відтак популяризація стрічок ВУФКУ за кордоном насправді вимагала неабияких зусиль.

Окремою темою Л. Госейко піднімає питання про міфотворчість французьких і загалом західних авторів щодо ключових постатей українсько-

го кіно, скажімо, постаті Олександра Довженко. Таке явище породжував передусім брак інформації. «Накопичення помилок з приводу неточних перекладів, лжеінтерпретацій, визбраних журналістами із чуток, вряди-годи й не цілісно сформульованих Довженком розповідей про себе самого, призведуть пізніше до міфотворення світового майстра в біофільмографічних і аналітичних статтях у французькій кінопресі, до сьогодні включно» (с. 287). Про більшість же українських режисерів ВУФКУ інформації у пресі надзвичайно мало або вона взагалі відсутня.

Однак навіть тих кроків, які були зроблені з просування українського кіно у Франції, виявилось достатньо, аби публіцист Едмон Епардо у вересневому номері журналу «Сінема» за 1930 рік у статті «Кіно в Україні» написав: «Україна, з якої вийшли Довженко, Стабовий і Григорій Рошаль, з кінематографічної точки зору є вогнищем мистецтва, яке нам не личить ігнорувати» (с. 289).

Таким чином, «Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія», упорядкована Л. Брюховецькою, являє собою надзвичайно важливе видання у переліку кінознавчої, мистецтвознавчої та культурологічної літератури. Книга стає новим кроком у відкритті фактів, імен та подій історії українського кінематографа й історії України 1920-х років.

Лариса НАУМОВА

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Алфьорова Зоя Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Бубнова Вікторія Вікторівна – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Голіченко Юрій Миколайович – старший викладач, художній керівник курсу. Аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Журавльова Тетяна Василівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Кушинська Світлана Василівна – кандидат історичних наук, доцент, професор кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна – член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Оніщенко Олена Ігорівна – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Палієнко Марина Геннадіївна – доктор історичних наук, професор, завідувачка кафедри архівознавства та спеціальних галузей історичної науки історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Плецан Христина Василівна – доцент, кандидат наук з державного управління, доцент Навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв.

Погребняк Галина Петрівна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Станіславська Катерина Ігорівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Срібняк Ігор Володимирович – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої історії історико-філософського факультету Київського університету імені Бориса Грінченка.

Сухорукова Карина Сергіївна – аспірантка кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Тернова Марина Володимирівна – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Холодинська Світлана Миколаївна – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри філософських наук та історії України Державного вищого навчального закладу «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь.

Чхатарашвілі-Петраш Інга Теймуразівна – заступник директора з освітньої роботи Інституту екранних мистецтв, старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Ян Цзюнь – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2021 р. Вип. 29. 146 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами АРА-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз останніх досліджень та публікацій** на цю тему, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; **виклад основного матеріалу** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; **висновки** з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку.

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською та англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури та інформаційної політики України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Випуск 29

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 13.12.2021 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 16,97.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4726 від 29.05.2014 р.
Тел. (095) 699-25-20.
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

ВД «Освіта України»®
Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці
з випуску видань, що стосуються питань управління,
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу
у вищих навчальних закладах.
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.