

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 32*

Засновник – 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 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.:  
Сагун Аїта (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 32. 186 с.  
ISSN 1997–4264

Матеріали 32 числа «Наукового вісника» КНУТКиТ відображають ставлення їх авторів до подій 2022–2023 рр. в Україні та світі, розуміння ситуації й проблем та місця в цих умовах мистецьких закладів і мистецтва загалом. Багатьох хвилюють актуальні проблеми організаційно-творчої діяльності, тенденції й зміни в діяльності театрів України, шляхи їх фінансування, розвитку та впливу на глядачів у воєнний час. У царині кіномистецтва авторів цікавлять форми інтеграції сценічних та екранних мистецтв в сучасному соціокультурному середовищі, процеси національної ідентифікації в українському кіно початку XXI ст., діяльність цирків як форпосту національного спротиву тощо. Тема війни не оминула і розділ «Бібліографія», де подано рецензії на нові видання, що розповідають про акторів – волонтерів, благодійників, воїнів – та про українське національне кіно з європейським світоглядом.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(Протокол № 5 від 30.05.2023 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), CrossReff.*

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

### *Голова редакційної колегії*

**Сакун Аїта**, доктор філософських наук, доцент, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

### *Члени редакційної колегії:*

**Алфьорова Зоя**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна).

**Ангелова Ангеліна**, доктор філософських наук, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Безгін Олексій**, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Братерська-Дронь Марина**, академік УАН, заслужений працівник культури України, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Владимирова Наталія**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Виткалов Сергій**, доктор культурології, професор, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна).

**Гуменюк Тетяна**, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

**Копаня Каміль**, PhD, професор, Театральна академія імені А. Зельверовича (Польща).

**Кравчук Петро**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Миленька Галина**, доктор мистецтвознавства, професор (заступник голови редколегії), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Мусієнко Оксана**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Небесьо Богдан**, PhD, професор, Державний науково-дослідний університет Брока (Канада).

**Нікчевіч Саня**, доктор мистецтвознавства, професор, Академія мистецтв і культури (Хорватія).

**Оніщенко Олена**, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Осадча Світлана**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса (Україна).

**Погребняк Галина**, доктор мистецтвознавства, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

**Ржевська Майя**, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Росляк Роман**, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Самойленко Олександра**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса (Україна).

**Скуратівський Вадим**, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Станіславська Катерина**, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Фіалко Валерій**, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Хетагурі Леван**, доктор мистецтвознавства, професор, Державний університет Ілілі (Грузія).

**Чеботаренко Ольга**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Криворізький державний педагогічний університет (Україна).

**Шайгозова Жанерке**, кандидат педагогічних наук, професор, Національний педагогічний університет імені Абая (Казахстан).

**Шмідт Віола**, PhD, професор, Академія драматичного мистецтва імені Ернста Буша (Німеччина).

**Штепенко Олександра**, доктор філологічних наук, доцент, Херсонський державний університет (Україна).

**Ян Ірина** – доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

## EDITORIAL BOARD

### *Chairman of the Editorial Board:*

**Sakun Aita**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine).

### *Members of the editorial board:*

**Alferova Zoia**, Doctor of Arts, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine).

**Anhelova Anhelina**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Bezgin Oleksii**, Honored Art Worker of Ukraine, Academician. National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy in the field of art history, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Braterska-Dron Marina**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Academician of the Ukrainian Academy of Sciences, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Vladimirova Natalia**, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Vytkalov Sergii**, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rivne State University for the Humanities (Ukraine).

**Gumenyuk Tatiana**, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

**Kopania Kamil**, PhD, Professor, The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (Poland).

**Kravchuk Petro**, Honored Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Mylenka Halyna**, Doctor of Arts, Professor (Deputy Chairman of the Editorial Board), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Mussienko Oksana**, Honored Art Worker of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Candidate of Art History, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Heavenly Bogdan**, PhD, Professor, Brock University (Canada).

**Nikhcevic Sanya**, Doctor of Arts, Professor, Academy of Arts, University of Osijek (Croatia).

**Onishchenko Olena**, Honored Worker of Science and Technology of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Osadcha Svitlana**, Doctor of Arts, Professor, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova (Ukraine).

**Pogrebnyak Halyna**, Doctor of Arts, Associate Professor, National Academy of Management of Culture and Arts (Ukraine).

**Rzhevskaya Maya**, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Rosliak Roman**, Candidate of Art History, Associate Professor (Executive Secretary), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Samoilenko Alexandra**, Doctor of Arts, Professor, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova (Ukraine).

**Skurativskiy Vadym**, Honored Art Worker of Ukraine, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Stanislavska Kateryna**, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Fialko Valerii**, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Khetaguri Levan**, Doctor of Arts, Professor, Elijah State University (Georgia).

**Chebotarenko Olga**, Candidate of Art History, Associate Professor, Kryvyi Rih State Pedagogical University (Ukraine).

**Shaigozova Zhanerke**, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Abai Kazakh National Pedagogical University (Kazakhstan).

**Schmidt Viola**, PhD, Professor, Ernst Busch Academy of Dramatic Arts (Germany).

**Shtepenko Alexandra**, Doctor of Philology, Associate Professor, Kherson State University (Ukraine).

**Yan Iryna**, Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

## ЗМІСТ

### СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Олександр Пахарчук, Валерій Полонський**  
Актуальні питання організаційно-творчої діяльності театрів України у період воєнного стану . . . . . 10
- Марина Гринишина**  
Новітня музикологія театру Леся Курбаса 1910–1930-х років . . . . . 18
- Богдан Струтинський**  
Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції . . . . . 30
- Леся Овчієва**  
Сценічне втілення п'єс раннього модернізму на сцені Першого стаціонарного театру Миколи Садовського у Києві на початку ХХ століття . . . . . 36
- Тетяна Сільченко**  
Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі . . . . . 43
- Дар'я Шестакова**  
Концепт тілесності у театрі французького класицизму . . . . . 50
- Олена Абрамович, Костянтин Ліпатов**  
Сценічне та екранне мистецтва: форми інтеграції в сучасному соціокультурному середовищі . . . . . 56
- Дар'я Задорожня**  
Моносистемність та полісистемність вистав сучасного театру ляльок України (на прикладі сценографії Віри Задорожньої) . . . . . 63
- Віталій Слуцький**  
Український театр і війни. Історія та сьогодення . . 70

### АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

- Оксана Мусяєнко**  
Кінематограф за Метцем: «Цей сумний об'єкт бажань» . . . . . 76
- Георгій Черков**  
«Одинадцятий» Дзиги Вертова та «Іван» Олександра Довженка. Авторське осмислення індустріальної доби в кіноестетиці 1920–1930-х рр. . . . . 88
- Тетяна Журавльова**  
Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації . . . . . 93

## CONTENT

### STAGE ART

- Oleksandr Pakharchuk, Valerii Polonskyi**  
Current issues of the organizational and creative activities of theaters of Ukraine in the period martial law . . . . . 10
- Maryna Grynshyna**  
The latest musicology of the Les Kurbas Theater of the 1910s–1930s . . . . . 18
- Bohdan Strutynskyi**  
Ukrainian theater during the russian-ukrainian war: changes, problems, trends . . . . . 30
- Lesia Ovchiieva**  
A stage adaptation of early modernist playson the stage of Mykola Sadovskyi's First stationary theater in Kyiv at the beginning of the 20th century . . . . . 36
- Tetiana Silchenko**  
Artistic expression, imagination and fantasy as target settings of hand plastic development in the education process . . . . . 43
- Daria Shestakova**  
The concept of corporeality in the theater of French classicism . . . . . 50
- Olena Abramovich, Kostiantyn Lipatov**  
Stage and screen art: forms of integration in the modern socio-cultural environment . . . . . 56
- Daria Zadorozhnia**  
Monosystemic and polysystemic performances of the modern puppet theater of Ukraine . . . . . 63
- Vitalii Slutskii**  
Ukrainian theater and wars. The history and present . . 70

### AUDIOVISUAL ART

- Oksana Moussienko**  
Cinematographer according to Metz: «This is sad object of desires» . . . . . 76
- Georgii Cherkov**  
Dziga Vertov's «The Eleventh» and Oleksandr Dovzhenko's «Ivan». Individual author's comprehension of the industrial age in cinema aesthetics of the 1920s-1930s . . . . . 88
- Tetiana Zhuravliova**  
Ukrainian screen art of the XXI century beginning in the process of national identification . . . . . 93

<b>Павло Сушко</b>	
Особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва: світовий досвід для України . . . . .	101
<b>Галина Погребняк</b>	
Цирк як форпост національного спротиву. Авторський режисерський погляд . . . . .	108
<b>Катерина Станіславська</b>	
Мистецьке, художнє, візуальне, видовишне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. . . . .	118
<b>Цзівень Чжан</b>	
Феномен фільмів бойових мистецтв у китайському кінематографі. Традиції, стилістика, провідні митці	124
<b>Георгій Курбанов</b>	
Особливості розвитку жанру кіберпанк в японському кіно та інших видах мистецтва . . . . .	133
<b>Альона Стулій</b>	
Тенденції творчих та технологічних мультимедійних рішень в українських документальних фільмах 2010-2020-х років . . . . .	139

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Олена Оніщенко</b>	
«Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель . . . . .	146
<b>Людмила Тросельникова</b>	
«Політес Просвітництва» Філіпа Рено і французький культурно-просвітницький ландшафт: культурологічний «ескіз» . . . . .	154
<b>Марина Тернова</b>	
Робін Джордж Колінгвуд як інтерпретатор «Істориків Ренесансу» . . . . .	164
<b>Алла Литвиненко</b>	
Еволюція жанру автобіографії у європейській культурі . . . . .	171

## БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Валентина Грицук</b>	
Брюховецька Л., Котенок В., Канівець А. Актори в битві за Україну: воїни, волонтери, благодійники . . . . .	178
<b>Сергій Марченко</b>	
Лариса Брюховецька. Національне кіно з європейським світоглядом . . . . .	180
<b>Про авторів</b> . . . . .	183

<b>Pavlo Sushko</b>	
Features of the training of producers audiovisual arts and production: global experience for Ukraine . . . . .	101
<b>Halyna Pogrebniak</b>	
Circus as an outpost of national resistance. Author's director's view . . . . .	108
<b>Kateryna Stanislavska</b>	
Artistic, art, visual, spectacular: on the question of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture . . . . .	118
<b>Tsziven Chzhan</b>	
The phenomenon of martial arts films in Chinese cinema. Traditions, style, leading artists . . . . .	124
<b>Georgii Kurbanov</b>	
Features of the development of the cyberpunk genre in Japanese cinema and other types of art . . . . .	133
<b>Aliona Stulii</b>	
Trends of creative and technological multimedia solutions in Ukrainian documentary films of 2010-2020 years . . . . .	139

## CULTUROLOGY

<b>Helena Onishchenko</b>	
«Postirony» as a structural element of the comic: metamodernist model . . . . .	146
<b>Liudmyla Trouelnikova</b>	
«Polites of Education» by Philip Renault in the French cultural and educational landscape: cultural «sketch» . . . . .	154
<b>Maryna Ternova</b>	
Robin George Collingwood as an interpreter of the renaissance historians . . . . .	164
<b>Alla Lytvynenko</b>	
Evolution of the autobiography genre in the European culture . . . . .	171

## BIBLIOGRAPHY

<b>Valentina Hrytsuk</b>	
L. Bryukhovetska, V. Kotenok, A. Kanivets. Actors in the battle for Ukraine: soldiers, volunteers, benefactors . . . . .	178
<b>Serhii Marchenko</b>	
Larysa Bryukhovetska. National cinema with a European outlook . . . . .	180
<b>About authors</b> . . . . .	183



# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



УДК 792(477):355.48(470:477)»2022/2023»](045)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6134-8508>  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0986-7326>  
DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281315

**Пахарчук Олександр Сергійович**,  
заслужений артист України, викладач кафедри  
організації театральної справи імені І.Д. Безгіна,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Полонський Валерій Геннадійович**,  
аспірант I курсу кафедри організації театральної справи  
імені І.Д. Безгіна. Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Oleksandr Pakharchuk**,  
Honored Artist of Ukraine, lecturer of the Department of  
Organization of Theatricals named after I.D. Bezgin. Kyiv  
National I.K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and  
Television University. Kyiv, Ukraine

**Valerii Polonskyi**,  
Postgraduated student of the Department of Organization of  
Theatricals named after I.D. Bezgin. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television  
University. Kyiv, Ukraine

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ У ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ

**Анотація.** У статті артикульовано, що з 24 лютого 2022 року – від початку російського вторгнення та «гарячої фази» війни – українське театральне мистецтво стає потужним чинником патріотичного виховання, одним з важливих важелів осмислення подій і жахів т.зв. «спецоперації».

У статті показано динаміку зміни настроїв діячів театру від тимчасового розпаду на початку війни – до поступової активізації патріотичного руху, що спричинило опанування просвітницьких форм мистецтва, таких як перформанс, відеоблоги на YouTube-платформі та соціальних мереж уже на початку травня 2022.

**Ключові слова:** патріотизм, вчинок, обов'язок, відповідальність, волонтерство, геноцид, сцена-укриття, відеовізуальна творчість, відеопроєкт, перформанс, міні-вистава, документальний театр, прем'єра.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Актуальність статті ґрунтується на факті активного мистецького спротиву на дії країни-агресора, що посів потужне місце у контексті загальногромадського руху, й осмислення реакції митців, які є провідниками української культури та ідеї патріотизму, на геноцид українського народу. Це спричинило необхідність проаналізувати, як змінювалася діяльність театрів від волонтерських

хабів на початку воєнного стану до відновлення творчої діяльності вже через кілька місяців після початку агресії. До того ж постала необхідність дослідити зміни, які на тлі російсько-української війни відбулись у театральному репертуарі та зумовили опертя українського театру на новітню вітчизняну драматургію. При цьому ми усвідомлюємо, що аналіз піднятої у статті проблеми стимулюватиме фахівців у галузі філософії, культури

рології, театрознавства до активної дослідницької діяльності.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Осмилення теоретичних розвідок і публіцистичних статей, в яких порушується поставлена проблема, дає підстави відзначити таке: фахівці різних галузей гуманітарного знання ще мусять переосмислити парадигмальні зміни, що сталися в українському мистецтві, взагалі в українському театрі, зокрема з початку «гарячої фази» російсько-української війни, тож здійснення відповідних наукових досліджень, вочевидь, ще попереду. Сьогодні джерельна база не надто значна й окреслена лише публікаціями в мистецьких журналах, соціальних мережах, блогах окремих діячів культури та мистецтва, інтернет-ресурсах та інтерв'ю в ЗМІ.

#### **Мета статті:**

- на підґрунті дописів у соціальних мережах, інтерв'ю в ЗМІ та матеріалів з інтернет-ресурсів простежити волонтерську, громадську та творчо-мистецьку діяльність представників театрального мистецтва й театральних закладів від початку «гарячої» фази російсько-української війни та впродовж першого року воєнного стану в Україні;

- виявити, які зміни відбулися в діяльності театрів на тлі масової евакуації населення із зони бойових дій, введення комендантської години в Україні та ризику ракетних обстрілів з боку країни-агресора;

- розглянути трансформаційні процеси в репертуарі театрів щодо художнього переосмилення історичних подій, що їх сьогодні проживає Українська держава;

- висвітлити особливості діяльності театрів на тлі світового інтересу до України взагалі та українського театрального мистецтва зокрема.

- осмислити процеси, що відбуваються в театральному мистецтві України, спираючись на основоположні чинники моральної свідомості.

**Виклад основного матеріалу.** 24 лютого 2022 року російська федерація (далі рф) розпочала «гарячу» агресивну фазу війни проти України. Масовані атаки ракетами, авіацією, артилерією, вторгнення окупаційних військ зі сходу, півночі та півдня країни спричинили в нашій країні стан розпачу, жаху та нерозуміння через неспровоковану агресію з боку рф. Такий стан перших часів війни спостерігався не лише поміж цивільного населення, а й у роботі підприємств, закладів освіти та закладів мистецтва і культури України. Вже зранку Президент України та Верховна Рада України ввели воєнний стан на території всієї країни, а відтак – театри почали скасовувати вистави,

хоч деякі з них на свій ризик все ж намагалися продовжити роботу.

Цей факт зумовлює необхідність мобілізації тих теоретико-практичних напрацювань української гуманістики, які здатні виступити потужним мотиваційним підґрунтям морально-психологічного стану захисників вітчизни. Передусім, ідеться про почуття **патріотизму**. Як зазначає В. Скуратівський, «патріотизм – це любов до батьківщини, відповідальність за її долю і готовність служити інтересам, а в разі потреби самовіддано боронити здобуття свого народу...» (Скуратівський, 2002, с. 471).

Як відомо, загальна спрямованість інтерпретації проблеми патріотизму деталізується у гордості за досягнення своєї країни на теренах науки, мистецтва, спорту, поваги до історичного минулого. Наразі зазначимо, що поняття «історична пам'ять» показовим чином актуалізується у публікаціях останнього періоду, що зумовлюється необхідністю збереження надбань пам'яток матеріальної та духовної культури. Феномен патріотизму актуалізує питання моральної діяльності і, зокрема, таку її складову, як **вчинок**, а також звернення до таких засадних категорій моральної свідомості, як обов'язок та відповідальність.

У контексті означеного особливої ваги набуває опис перших моментів тих подій Сергієм Вінниченком у його відомому блозі «Театральна риболовля» – в щоденнику «24 миттєвості війни»:

Одне за одним повідомлення про скасування вистав. Спроба мистецьки протистояти почутому – одеський «Театр на Чайній» заявив про готовність попри все зіграти вечірню виставу – зіштовхнувся із реальністю. О 9-й заявили, а вже о 10 все ж таки повідомили про відміну. Хоча випадків про дзвінки й повідомлення, в яких перепитували, чи точно-точно виставу відмінили, бо у них квиточок придбаний, – тривав ще протягом доброго тижня по всій країні (Вінниченко, 24 миттєвості війни, ч.1, EP).

У перші дні вторгнення в театральному просторі з'являються патріотичні ініціативи співробітників до переобладнання приміщень театрів під укриття для населення та волонтерської діяльності для допомоги ЗСУ і підрозділів територіальної оборони. Так, у західних областях України приміщення театрів стали центрами волонтерської допомоги та хостелами для біженців із зони бойових дій. Наприклад у Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки після 24 лютого було організовано сім напрямів волонтерської діяльності: шелтер для внутрішньо пере-

міщених осіб, кураторська робота з внутрішньо переміщеними особами, безкоштовні автобусні перевезення через польський кордон, гуманітарна допомога, приготування їжі та її роздача на залізничному вокзалі, фандрейзинг, залучення швейних майстерень театру до пошиття спеціальних виробів для військових. А також відвідування військових шпиталів (*Вікіпедія*, Театр... ЕР). Свій внесок у виготовленні спеціального одягу для військових внесли такі театри, як Миколаївський художній драматичний театр, Рівненський академічний музично-драматичний театр, Чернігівський музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, Черкаський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. У волонтерському центрі Львівського національного драматичного театру ім. Марії Заньковецької маскувальну сітку сплели з декорації вистави «Ісус, син Бога живого». Потужний волонтерський рух розпочали активісти Харківського державного театру ляльок ім. Афанасьєва під назвою «Л.ОБ» (Лялькова оборона). Сумною подією закінчилася спроба прихистити громадян у підвалах Донецького академічного обласного драматичного театру в Маріуполі.

Театри Львова, Ужгорода, Івано-Франківська, Чернівців, Берегового стали базою для евакуйованих театрів зі сходу та півдня України.

З першого дня вторгнення через ЗМІ, соціальні мережі, Інтернет митці почали поширювати звернення до колег зі всього світу з метою осуду загарбницької війни РФ та спроб зупинити агресію. Так, 24 лютого голова Національної спілки театральних діячів України Богдан Струтинський та керівник київського відділення НСТДУ Олексій Кужельний через сторінки Facebook закликали друзів і колег зі всього світу з проханням донести правду про події, що відбуваються в нашій державі: «Фашистська Росія напала на мирну Україну і хоче знищити нашу незалежність... Ми, українці, звертаємося до вас говорити правду світові, своїм урядам, виступати на ефірах і закликати всіх до підтримки України!! Це – загроза для всього цивілізованого світу, це загроза чи бути Європі, чи ні?» (Струтинський, ЕР).

Морально-психологічний зміст звернення Струтинського–Кужельного видається суголосним позиції видатного німецького письменника Томаса Манна, опрацьованої в монографії О. Оніщенко «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (2011): «... дух і політика неподільні... Повністю <...> помилковим <...> було б гадати, ніби можна бути аполітичною людиною культу-

ри, <...> культура опиняється у великій небезпеці, якщо їй не вистачає інстинкту і політичної волі...» (Оніщенко, 2011, с. 101).

Слід наголосити, що багато акторів, режисерів, інших театральних діячів пішли добровольцями до лав ЗСУ: ексміністр культури України Євген Нищук, Олександр Печериця, Олексій Кравчук, режисер Ігор Задніпрський, Андрій Сніцарчук, Олексій Потьомкін, Павло Алдошин, Ніко Лапунов, Володимир Ращук, актори Чернівецького академічного обласного музично-драматичного театру ім. Ольги Кобилянської Олексій Надкерничний та Григорій Руденко-Краєвський. У територіальній обороні Києва — директор і режисер театру «Дзеркало» Володимир Петранюк, драматург Максим Курочкін, режисерка й актриса Антоніна Романова, актори Андрій Поліщук, Олексій Тритенко, Дмитро Лінартович, балерина Національної опери України Олеся Воротнюк, актори Харківського театру ляльок Тетяна Гумасянц та Олексій Петриченко, актор Олександр Міщук та звукорежисер Святослав Галась. Волонтерством разом з багатьма співвітчизниками зайнялися й актори Ада Роговцева, Сергій Павлюк, Анастасія Пустовіт, Роман Ясіновський, Марина Кошкіна, Максим Стерлік, Анастасія Кузик та багато інших (*Вікіпедія*, Театр... ЕР).

Наведений перелік імен наших колег, поза сумнівом, слід інтерпретувати як **«першоелемент моральної діяльності» – вчинок**. Саме так на загальному рівні визначає його сутність відомий український етик В. Малахов і наголошує, що «вчинок можна визначити як практичний акт утвердження певних моральних цінностей» (Малахов, 1996, с. 231).

Аналізуючи змістовне наповнення феномена вчинку, В. Малахов принципово акцентує: «... справжній моральний вчинок за своєю сутністю є досить вагомим зрушенням у всій структурі людського буття, взятого в єдності його духовних, моральних і безпосередньо живих аспектів. **Особа, що зважується на вчинок, неминуче йде на певний ризик – <...> нерідко на фізично-життєвий <...>, інколи – на свідому самопожертву** (виділено нами)» (Малахов, 1996, с. 233). Ризиком, що трансформувався у площину самопожертви, вочевидь, став учинок тих діячів культури та театральних митців, які загинули під час бойових дій та обстрілів. Українська культура втратила акторів Пашу Лі, Оксану Швець, Олександра Шаповала, Володимира Ковбеля, Олега Бобало, Вадима Хлуп'янця, Олександра Снігуровського, Марію Демочко, Артема Дацишина, Єлизавету Очкур, Софію Амельчикову (*Вікіпедія*, Театр... ЕР).

З першого дня нападу війська РФ почали знищувати заклади української культури, що є показовим прикладом геноциду. Так, у Харкові під час авіаційного та ракетного обстрілів по центру міста було пошкоджено Харківський державний театр опери та балету ім. Миколи Лисенка, приміщення Харківського театру ляльок ім. Афанасьева, приміщення філармонії (так званий старий оперний театр), головний корпус Харківського університету мистецтв, розтрощено вшент музей Г.С. Сковороди, приміщення Будинку культури Південної залізниці, в якому базувалися декілька самодіяльних театрів. Серйозних пошкоджень зазнало приміщення театру в Сєвєродонецьку. Неможливо не сказати про приміщення театру в Маріуполі. 16 березня війська РФ навмисно скерували повітряний удар по театру, що став укриттям для мешканців міста, житло яких було раніше понівечене військом агресора. Перед приміщенням театру великими літерами було викарбовано слово «Діти», але це не зупинило дії загарбників. Під час навмисного повітряного удару приміщення театру перетворилося на руїни, поховавши під ними понад 1200 мешканців міста.

Уже з кінця лютого починається ціла низка змін у назвах театрів, колективи яких були обурені діями РФ: «Повна панорама театрального «російськопаду» в театральній Україні виглядає так:

24 лютого – Миколаївський академічний художній драматичний театр;

28 лютого – Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки;

1 березня – Харківський театр ім. Олександра Пушкіна;

2 березня – Одеський драматичний театр». (Вінниченко, 24 миттєвості війни, ч. 1, ЕР).

27 лютого НСТДУ звернулася до театральної спільноти з закликом про важливість української мови в подальшій роботі театрів: «Мова – це також наша зброя. Мова – це національна політика. І, як ми всі побачили, поза політикою лишитися ніхто не може <...> Офіційно Наша позиція: коли ми переможемо, а це, впевнені, буде вже скоро, коли наші театри повернуться до роботи – жоден театр не має жодного права показувати вистави мовою країни, яка хоче нас знищити» (Котенок, ЕР).

Це звернення та патріотична позиція театральних діячів спричинили поштовх до вилучення з репертуарів театрів російськомовних вистав, вистав російських драматургів та початок перекладу російськомовних текстів вітчизняних драматургів українською.

Наразі дії українських митців показовим чином віддзеркалюють сутність основоположних ка-

тегорій моральної свідомості, обґрунтовуючи які, В. Малахов наголошує: «про моральний обов'язок, відповідальність, справедливість говоримо, маючи на увазі існування певної реальності» (Малахов, 1996, с. 147). Саме страшна сутність цієї реальності примушує діячів української культури і театру «відчувати свою суб'єктивну прилеглисть» до подій, які розгортаються на наших очах і усвідомлювати, що перемога неможлива «без власних наших цілеспрямованих зусиль» (Малахов, 1996, с. 149).

3 березня 2022 року розпочинається репетиційний процес та відновлення роботи театрів у західних областях України. Наприклад, у Івано-Франківському театрі ім. Івана Франка почали показувати виставу «Енеїда» режисера Ростислава Держипільського, «Солодка Даруся» Марії Матіос, «На західному фронті без змін» Е.-М. Ремарка, «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича, «Ромео і Джульєтта» та «Гамлет» В. Шекспіра в підвальному приміщенні, де розташована експериментальна сцена. Ці вистави актори театру показували для біженців, яких розмістили в будівлі театру. Цей приклад підштовхнув до відновлення роботи у Львівському обласному театрі ляльок, Київській опері, Волинському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка, де були малі сцени в укриттях (Котенок, ЕР).

Але не тільки театри західних областей України розпочали свою роботу. Цей період у діяльності театрів характеризується такими видами театральної творчості, як перфоманс. Актори Харківського театру ляльок ім. Афанасьева робили перфоманси та давали міні-вистави для дітей на всіх станціях метрополітену міста Харкова, який перетворився на гігантське укриття для більш ніж 150 000 мешканців міста. Виконувалися музичні твори на руїнах будівель Харкова: біля частково зруйнованої будівлі Харківського університету мистецтв грав віолончеліст Денис Карачевцев, аби привернути увагу світового співтовариства до варварського знищення РФ пам'яток культури України та збору коштів для допомоги ЗСУ. Відбувалося перфомативне мистецтво С. Вакарчука в зонах бойових дій та на руїнах будівель у різних містах України (Лячко, ЕР). Львівський оперний театр провів перфомансну акцію, вшановуючи пам'ять жертв російської агресії та загиблих бійців ЗСУ й територіальної оборони. Акція відбулася у порожній глядацькій залі, де на кріслах лежали квитки на виставу та квіти, що їх вони могли би подарувати артистам театру (Вінниченко, 24 миттєвості війни, ч. 3, ЕР).

Ця вражаюча акція, на нашу думку, вийшла на принципово новий рівень діалогу у царині театру,

сутність якого ще мусять осмислити не лише мистецтвознавці, а й психологи та етики.

Особливе місце у сучасному театральному просторі посіли міні-вистави, головна риса яких – мінімалізм у декораціях (спектаклі на сценічних майданчиках в укриттях), відеовізуальна творчість у соціальних мережах та в мережі YouTube – («Поезія незламних» акторів Київського національного академічного театру ім. Івана Франка, де митці читають новітню українську поезію; відеопроєкт «Все буде Україна» Мукачівського драматичного театру; казки та вірші для дітей Одеського театру юного глядача ім. Олеші; студентський *telegram* – проєкт для дітей «Павлуша і Ява» студентів КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого, та інші проєкти) (Вікіпедія, Театр... ЕР).

Сформувалися також об'єднання акторів у мобільні бригади для показу спектаклів і концертів для населення в таких містах України, як Черкаси, Суми, Миколаїв, Львів, Ужгород, Київ, Луцьк, Вінниця.

Проводиться акторське читання драматургічних творів, скажімо, «Погані дороги» Наталки Ворожбит та «Україна. Війна. Тексти», до яких в онлайн-форматі долучилися зарубіжні режисери – читання тексту Шмітта «Намалюй мені літак». Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса з перших днів війни запустив проєкт «ДрамПост» – сценічне та онлайн-читання п'єс.

Міністерство культури та інформаційної політики України видало розпорядження щодо відновлення роботи закладів культури — оперних та драмтеатрів, концертних залів — починаючи з 1 квітня, з урахуванням поточної ситуації та за наявності укриття (*Урядовий Вісник*).

Це стимулювало початок активної діяльності театральних колективів. Осередком для відновлення роботи стає Львів. Починають працювати театр ім. Леся Курбаса, Національний драматичний театр ім. М. Заньковецької, театр «Воскресіння», Львівський театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки. З квітня почали також працювати театри ляльок в Івано-Франківську, Рівному, Хмельницькому, Ужгороді, драматичні театри на Закарпатті, в Чернівцях та Івано-Франківську. Наказ МКІП на відновлення роботи дав змогу почати творчу діяльність театрам, які змогли евакуюватися зі сходу та півдня України. Майданчиком для роботи Донецького обласного академічного драматичного театру стає сцена Закарпатського музично-драматичного театру ім. братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв в Ужгороді.

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка дає вистави у Вінниці.

У цей же час у Львові стається яскрава подія – актори та митці з Харкова, Києва, Сум, Чернігова та Донбасу створюють новий театр «Варта» з головним режисером Артемом Вусиком з Харкова.

У квітні починають працювати театри Києва. Це стало можливим, завдяки героїчним діям Збройних Сил України, які змогли відігнати окупаційні війська до кордонів з Білоруссю та РФ на півночі України. Відновили свою діяльність Київський Національний драматичний театр ім. Лесі Українки на камерній сцені, а згодом і Київський національний український драматичний театр ім. Івана Франка. Обидва театри почали працювати на камерній сцені театру ім. Лесі Українки. Відновився показ вистав Київського театру «ProEnglish Theatre». У травні відновлюють свою діяльність Київський національний академічний Молодий театр, Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка, Київський академічний театр «Колесо», Київський академічний драматичний театр на Подолі. Глядачі, хоч і з острахом, але починають відвідувати вистави. На запитання в інтерв'ю журналістки Ольги Усачової про відвідуваність київських театрів під час воєнного стану відповіла співробітниця театру на Подолі – керівниця літературно-драматургічної частини Оксана Кирбіш:

До нас продовжують ходити наші постійні глядачі, і це класно, бо ти відчуваєш їхню підтримку в такі складні часи. Квіти стали частіше дарувати, що теж неабияк допомагає артистам триматись і продовжувати свою роботу... Квитки продаються, але не всі та й не так добре, як хотілось би. Не можу зараз назвати відсотки, бо ми продовжуємо відігравати вистави, які скасували в лютому та березні. Лише скажу, що багато людей не доходить, і часто граємо на напівпорожню залу.

На те саме запитання відповів і режисер-постановник Київського національного театру ім. Івана Франка Іван Уривський:

Люди при всіх складнощах сьогоднішніх умов все-таки знаходять мотивацію та бажання відвідувати театр, і тут немає загального портрета, тому що для кожного театр – це щось особисте, завжди складно проаналізувати емоційний стан глядача, але зараз, якщо заповнюється зала, то театр потрібен, як музика, кіно, живопис. Та все ж таки відвідуваність знизилася, і це логічно. Порахувати складно, оскільки ми граємо не на своїй сцені, плюс вистави починаються о 15–16 годині, й багато людей не встигає після роботи.

Керівник літературно-драматургічної частини Національного театру ім. Лесі Українки Борис Куріцин: «Зараз кількість глядачів скориговано з можливістю швидкого виходу з приміщення театру до укриття на станції метро “Театральна”» (Усачова, EP).

Чернігівський обласний театр ім. Т.Г. Шевченка дає вистави для глядачів з перервами під час повітряних тривог завдяки створеному та облаштованому бомбосховищу. А якщо тривога продовжується понад годину, пропонують перегляд вистав в інший день (*Офіційний сайт* Чернігівського облдрамтеатру ім. Т.Г. Шевченка).

Тож ми бачимо, що за пів року війни рф проти України театри пройшли великий шлях від розпачу та жаху перших тижнів вторгнення до потужної мистецької діяльності вже на початку літа. А вже з другої половини року майже всі театри та театральні колективи змогли розпочати новий театральний сезон.

Таким чином, є всі підстави говорити про **відповідальність діячів українського театру**, які розуміючи свій **обов'язок**, служать театральному мистецтву України та його глядачам. Реалізувати це їм дає змогу один вельми показовий момент, а саме – «категорія відповідальності тісно пов'язана з уявленням про **свободу людини** (виділено нами)» (Малахов, 1996, с. 152). Саме страшні реалії нашого сьогодення особливо актуалізували проблему свободи, оскільки «не маючи свободи, людська особистість не була спроможна відповідати за свої вчинки» (Малахов, 1996, с. 152-153).

Упродовж 2022 року українські театри змогли не лише продовжити покази вже готових вистав, а й підготувати 200 прем'єр (Грабченко-а, EP), що, поза сумнівом, дає можливість говорити і про мистецький, громадський та моральний Вчинок українського театру.

Характерною рисою багатьох прем'єрних вистав стала їх документальність – спроба осмислити та, за допомогою художніх засобів, передати весь жах війни й воєнних злочинів окупантів, всю ступінь трагедії, яка коїться сьогодні в Україні. Театри самі почали компонувати дописи в соціальних мережах, спогади безпосередніх учасників бойових дій, інтерв'ю переселенців, журналістські статті у ЗМІ. Досвідом документального театру почали користуватись навіть великі театральні колективи, які раніше не використовували мінімалістські форми у своїх виставах. Яскравими прикладами стали вистави в Театрі на Печерську «Я, війна та пластикова граната» і «Всупереч».

У цьому ж контексті слід розглянути прем'єру Харківського театру ляльок ім. Афанасьєва «Я норм»,

де переосмислюється весь жах подій у Бучі очима підлітків. Розвиваючи документальність і стилістику, Миколаївський художній драматичний театр зробив виставу «Котячі історії». Частина акторського колективу з Маріуполя поставила в Ужгороді виставу «Маріупольська драма». На сцені Київського національного драматичного театру ім. Лесі Українки йде прем'єра «Лишатися (не) можна...». Новий театр-переселенець «Варта» втілює у життя документальну драму «Вона Війна», а Чернігівський молодіжний театр створив виставу про виживання «Тиловий Що?Денник» (*Вікіпедія*, Театр... EP).

Великі репертуарні театри переосмислюють відповідно до реалій класичну драматургію. Театр на Подолі відзначився прем'єрою вистави «Цар Едіп» та продовжує показ вистави «1984». Київський театр ім. Івана Франка «вибухнув» двома потужними прем'єрами: «Калігула» за Альбером Камю та «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» Бертольда Брехта де розглядається та препарується природа зла. В театрі ім. Лесі Українки відбулась прем'єра вистави «Безіменна зірка».

Тож з якими планами на майбутнє входять театри в другий рік війни? В інтерв'ю Радіо Культура головний режисер Київського Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка Дмитро Богомазов відповів: «Театр не має бути про те ж саме, про що й телевізор. Функція театру зараз скоріше розрадча. Глядач саме цього і потребує.» (Грабченко-б, EP). На думку режисера глядач потребує більше позитиву та комедії щоб відійти від жаху сьогодення.

На тлі війни закордоном різко зростає інтерес до українського, та зокрема до театального мистецтва. Українські режисери ставлять вистави в театрах прибалтійських країн, Німеччини, Португалії, Великій Британії. Так, режисерка Харківського драматичного театру ім. Пушкіна Ольга Турутя-Просолова працює над проектом в Португалії, Стас Жирков ставить виставу у Німеччині, Юрій Радіонов представив прем'єру моновистави «Земля Укрів» в Манчестері. Проходять читки українських п'єс Людмили Тимошенко та Марини Смілянець на ресурсах Латвійської продюсерської компанії KATLZ (*Вікіпедія*, Театр часів Російсько-української війни).

Театральні колективи починають гастрольну діяльність в багатьох країнах Європи та світу.

Артисти Харківського національного академічного театру опери та балету гастролують по країнах Балтії та Польщі, тривають гастролі Львівського національного академічного театру

опери та балету ім. С.Крушельницької, Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки гастролює у Франції. Актори та музиканти театру «Dakh» гастролюють країнами Західної Європи, збираючи кошти для потреб ЗСУ.

Театри Харкова, Києва, Львова дають вистави на майданчиках багатьох театральних фестивалів. Харківський український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка стає лауреатом фестивалю у Багдаді (Вінниченко, 24 миттєвості, 3 ч., ЕР). В Польщі на фестивалі Skovoroda Fest бере участь львівський «Театр у кошику» з моновиставою «Річард після Річарда» (Вікіпедія, Театр часів..., ЕР).

Львівський національний драматичний театр ім. Лесі Українки відвідує театральний фестиваль у Лодзі (Польща), містах Франції та Кельну (Німеччина) з виставою «Imperium delendum est» (Вікіпедія, Театр часів..., ЕР).

Великим проривом стає театральний фестиваль в Авіньоні, Франція, де подією року названа програма «Ukrainian Pavilion». У рамках фестивалю відбулися покази вистав «Rad Room», постдокументальний театральний проект «Н-ефект» Рози Сакрісян і Йоанни Віховської, опера «Чорнобильдорф» Романа Григоріва та Іллі Разумейка, документальні проекти «МИ» Сашка Брама та «Крим. 5 ранку», вистава «людина?...», «Imperium delendum est» Дмитра Захоженка та на закінченні фестивалю виступ проекту «Dakh Daughters». (Вікіпедія, Театр часів..., ЕР; Веселовська, ЕР).

**Висновки.** Підсумовуючи матеріал викладений у статті, можна стверджувати, що попри спробу РФ створити культурний геноцид через масове знищення культурних та мистецьких закладів, вбивство та геноцид Українського народу, Українське мистецтво змогло не тільки вистояти, а й відновити свою діяльність. За короткий час митці пройшли шлях від розпачу та жаху війни до патріотичної волонтерської діяльності, та згодом – відновили й діяльність за фахом. Театри, як мистецькі заклади, пройшли шлях від шелтерів та хабів для біженців із зон бойових дій до активізації творчої діяльності в нових історичних умовах. Велика кількість прем'єр, відновлення гастрольної діяльності як за кордоном, так й містами України не тільки підкреслюють зацікавленість глядачів до українського театру, але й дають надію на те, що театральне мистецтво розвиватиметься незважаючи на трагедію в Україні. Оскільки, як стверджував ідеолог Мистецького Українського Руху Улас Самчук – «Справжній патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом».

## Джерела та література

- Веселовська, Ганна. Український театр у часі війни. *Газета «Тиждень»*. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>
- Вікіпедія. *Театр часів російсько-української війни*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр\\_часів\\_російсько-української\\_війни](https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_часів_російсько-української_війни)
- Вінниченко, Сергій. Проект «Театральна риболовля». *24 миттєвості війни, 1 частина*. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/myttyevosti-viyny/>
- Вінниченко, Сергій. Проект «Театральна риболовля». *24 миттєвості війни, 3 частина*. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/myttyevosti-viyny-3/>
- Грабченко, Наталія(а). *Інтерв'ю з Ольгою Стельмашевською*. Радіо Культура. Час інтерв'ю 23.12.2022 р. 1050. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=100351>
- Грабченко, Наталія(б). *Інтерв'ю з режисером Дмитром Богомазовим*. Радіо Культура. Час інтерв'ю. 25.01.2023 р., 2100 URL: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=100588>
- Котенок, Вікторія. *Український театр під час війни 24 лютого-24 квітня*. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/223/245>
- Лачко, Ольга 2022. *Українське перформативне мистецтво під час війни*. The 12th International scientific and practical conference «Modern directions of scientific research development» (May 18-20, 2022). VoScience Publisher, Chicago, USA. 930 p. С. 598-601.
- Малахов, В.А. (1996). *Етика: Курс лекцій*. Навч. посібник. Київ: Либідь. 304 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
- Онiщенко, О.І. (2011). *Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)*: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України. 212 с.
- Офіційний сайт Чернігівського обласного драмтеатру ім. Т.Г. Шевченка* URL: <https://teatr.cn.ua/suvori-realiyi-voennogo-chasu/>
- Скуратівський, В. (2002). *Патріотизм. Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис.
- Струтинський, Богдан. URL: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=3004054853179394&id=100007247264390](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3004054853179394&id=100007247264390)
- Урядовий вісник*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/z-1-kvitnya-v-ukrayini-postupovo-rozpochnut-robotu-zakladi-kulturi-ta-mistectv>
- Усачова, Ольга. *Театри воєнного часу: як вони працюють після 24 лютого*. URL: <https://mind.ua/publications/20245529-teatri-voennogo-chasu-yak-voni-pracyuyut-pislya-24-lyutogo>



## References

- Hrabchenko, Nataliia (a). *Interviu z Olhoiu Stelmashevskoiu* [Interview with Olga Stelmashevska]. Radio Kultura. Chas interviu. 23.12.2022 r 1050. Retrieved from: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=100351> [in Ukrainian]
- Hrabchenko, Nataliia (b). *Interviu z rezysyrom Dmytrom Bohomazovym* [Interview with directed Dmytro Bogomazov]. Radio Kultura. Chas interviu. 25.01.2023 r., 2100. Retrieved from: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=100588> [in Ukrainian]
- Kotenok, Viktoriia. *Ukrainskyi teatr pid chas viiny 24 liutoho-24 kitnia* [Ukrainian theater during the war February 24-April 24]. Retrieved from: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/223/245> [in Ukrainian]
- Lachko, Olha (2022). *Ukrainske perfomatyvne mystetstvo pid chas viiny* [Ukrainian performance art during the war]. The 12th International scientific and practical conference «Modern directions of scientific research development» (May 18-20, 2022). BoScience Publisher, Chicago, USA. 930 p. S. 598-601. [in Ukrainian]
- Malakhov, V.A. (1996). *Etyka: Kurs lektsii*: Navch. posibnyk [Ethics: A course of lectures]. Kyiv: Lybid. 304 s. (Transformatsiia humanitarnoi osvity v Ukraini). [in Ukrainian]
- Onishchenko, O.I. (2011). *Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uaild, T. Mann, A.Frans, I. Franko, S. Tsveih)*: monohrafiia [Writers as researchers: the potential of theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig): monograph. Kyiv: In-t kulturolohih NAM Ukrainy. 212 s. [in Ukrainian].
- Ofitsiyni sait* Chernihivskoho oblasnoho dramteatru im. T.H. Shevchenka. Retrieved from: <https://teatr.cn.ua/suvori-realiyi-voyennogo-chasu/> [in Ukrainian]
- Skurativskiy V. (2002). Patriotyzm [Patriotism]. *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. [in Ukrainian]
- Strutynskiy, Bohdan. Retrieved from: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=3004054853179394&id=100007247264390](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3004054853179394&id=100007247264390) [in Ukrainian].
- Uriadovyi visnyk* [Government Gazette]. Retrieved from: <https://www.kmu.gov.ua/news/z-1-kvitnya-v-ukrayini-postupovo-rozpochnut-robotu-zakladi-kulturi-ta-mistectv> [in Ukrainian].
- Usachova, Olha. *Teatry voiennoho chasu: yak vony pratsiuut pislia 24 liutoho* [Wartime theaters: how they work after February 24]. Retrieved from: <https://mind.ua/publications/2024529-teatri-voennogo-chasu-yak-voni-pracyuyut-pislya-24-lyutogo> [in Ukrainian].
- Veselovska, Hanna. *Ukrainskyi teatr u chasi viiny* [Ukrainian theater during the war]. *Hazeta «Tyzhden»*. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> [in Ukrainian].
- Vikipediia. *Teatr chasiv Rosiisko-ukrainskoi viiny* [Theater during the russian-ukrainian war]. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр\\_часів\\_Російсько-української\\_війни](https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_часів_Російсько-української_війни) [in Ukrainian].
- Vinnychenko, Serhii. *Teatralna rybolovlia. 24 myttievosti viiny 1 chastyna*. [Theatrical fishing project. 24 instants of war-1]. Retrieved from: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/myttievosti-viyny/> [in Ukrainian]
- Vinnychenko, Serhii. *Teatralna rybolovlia. 24 myttievosti viiny 3 chastyna* [Theatrical fishing project. 24 instants of war-3]. Retrieved from: <http://www.t-fishing.co.ua/events/articles/myttievosti-viyny-3/> [in Ukrainian]

*Oleksandr Pakharchuk, Valerii Polonskyi*

### Current issues of the organizational and creative activities of theaters of Ukraine in the period martial law

**Abstract.** The article articulates that from February 24, 2022 – from the beginning of the Russian invasion and the «hot phase» of the war – Ukrainian theater art becomes a powerful factor of patriotic education, one of the important levers for understanding the events and horrors of the so-called «special operations».

The article shows the dynamics of changes in the mood of theater actors from temporary despair at the beginning of the war to the gradual activation of the patriotic movement, which led to the mastery of enlightening forms of art, such as performance, video blogs on the YouTube platform, and social networks as early as May 2022.

**Keywords:** patriotism, deed, duty, responsibility, volunteering, genocide, shelter scene, video-visual creativity, video project, performance, mini-show, documentary theater, premiere.

*Гринишина Марина Олександрівна*,  
доктор мистецтвознавства, старший науковий  
співробітник, завідувачка кафедри режисури та  
майстерності актора. Київський національний  
університет культури і мистецтв, Київ

*Maryna Grynyshyna*,  
Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief  
of the Department of Directing and Actor's  
Skill. Kyiv National University of Culture and  
Arts. Kyiv, Ukraine

## НОВІТНЯ МУЗИКОЛОГІЯ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА 1910–1930-х РОКІВ

**Анотація.** У статті здійснено спробу комплексно дослідити роль музичного мистецтва у формуванні феномену Театру Леся Курбаса та у становленні першої режисерської школи новітньої української сцени. На підставі здійсненого аналізу історичних джерел і сценічних робіт майстра та його учнів доведена їхня спільна модерна та авангардистська мистецька орієнтація з рядом українських композиторів, залучених до співпраці над виставами Молодого театру і «Березоля».

**Ключові слова:** музикологія, феномен, Театр Леся Курбаса, образ вистави, симфонізм, полістилізм, новітні театральні форми.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Попри те, що музичне мистецтво зіграло справді важливу роль у формуванні феномену Театру Леся Курбаса та у становленні першої режисерської школи новітньої української сцени, цьому питанню не приділялося достатньої уваги у сучасній вітчизняній театрології. **Актуальність** дослідження визначається недостатньо глибоким вивченням відповідної проблематики, відсутністю системного аналізу концептуальних основ, належним чином сформованого контексту та об'єктивних оціночних суджень.

**Мета** статті полягає у презентації багатоаспектної музикології Театру Леся Курбаса як визначального чинника його перетворення на феномен вітчизняного сценічного мистецтва першої третини ХХ ст. та у доведенні спільної модерної й авангардистської мистецької орієнтації майстра та його учнів і ряду українських композиторів, залучених до співпраці над виставами Молодого театру і «Березоля».

**Методологія** дослідження базувалася на міждисциплінарному (театрознавчо-музикознавчому) підході до теми і включала описовий, компаративний та історико-контекстуальний методи.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Українське театрознавство від початку нинішнього століття збагатилося значною кількістю досліджень творчого шляху Леся Курбаса. Проте серед чималої кількості дописів різного формату і жанру питанню ролі музичного мистецтва у режисерських шуканнях митця та учнів його режисерської школи присвячено лише нарис Я. Леоненко та Г. Фількевич у «Нарисах з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (К., 2006). Вітчизняні музикознавці, які займаються питаннями музичного театру, часто-густо зосереджуються на співпраці українських композиторів (Р. Глієра, Ю. Мейтуса, П. Козицького та ін.) з театральними колективами, очолюваними Л. Курбасом.

**Виклад основного матеріалу.** Музикологію Театру Леся Курбаса варто розглядати у кількох взаємопов'язаних вимірах: по-перше, як чинник творчого пошуку – тобто відносно одного з найважливіших питань естетичної теорії режисера – питання ритму; по-друге, як чинник процесу формування професійних компетентностей режисера в його співпраці з автором музичного оформлення вистави; по-третє, як структурний елемент сценічної дії – музиці належала виняткова роль у більшо-

сті вистав майстра та його учнів; по-четверте, як передумову становлення в Україні новітніх форм музичного театру та естрадних шоу.

У щоденникових записах періоду *Кийдрамте* Л. Курбас називає «загальноритмічні ознаки» серед характерних рис свого *нахилу*. Його формуванню, безперечно, сприяли піаністична освіта режисера, вміння *читати з листа* і любов до імпровізації. Не маючи умов для повноцінної професійної діяльності (очолювана ним трупа того часу колесить містами і селами Білоцерківщини та Уманщини), він наразі будує підвалини власної сценічної концепції, зокрема зазначаючи, що у виставі не має бути «ні моменту неподвижного – пливуча річка. Наслідок – потреба музичної ритміки» (Курбас, 1988, с. 31). З інших тогочасних нотаток можна зробити наступний висновок: самий творчий акт режисер розглядає як спосіб «засобами розміру, ритму і т. п. добитися в іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і переживання речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона є в нас». Тобто ритмом він ув'язує між собою базові чинники мистецького процесу: «Краса там, де є яскравий ритм <...> Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні груповому – тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі)» (Курбас, 1988, с. 37). 27 червня 1920 р. Курбас робить інший симптоматичний запис у щоденнику, в якому він призначає музику – основного носія ритму та ідеалу гармонії у мистецтві – бути визначником *актуальності* сценічного витвору: «Все це тому, що все, що в мистецтві є в часі, те стриміти мусить до ідеалу і музики. Відділить театр від музики здається абсолютно неможливим, тому що музика основна й типічна для відчуття в часі» (Курбас, 1988, с. 32).

Високу ритмічну культуру виконання Л. Курбас поцінював як одну з основ, ба більше – сутність акторської майстерності. Переконаючи членів режисерського штабу Мистецького Об'єднання «Березіль» у необхідності свідомого підходу до творчої роботи, він наводив приклад з акторської практики видатного австро-німецького виконавця Йозефа Кайнца, який, словами В. Чистякової, «був не лише улюбленим актором» майстра, а й, «що найголовніше, – його учителем» (Чистякова, 1991, с. 244). Зі свого боку, Л. Курбас, називаючи австрійського виконавця «незрівняним майстром акторського мистецтва», так визначав складові його «блискучої, віртуозної техніки»: «інтелектуальність плюс емоційність та дивовижне почуття міри (ритм) у поєднанні із смаком». За українським режисером, індивідуальність Й. Кайнца «була ске-

рована на ритм слова; і якраз тим словом, будуючи його у відповідному ритмі, він надавав своїй появі відповідного характеру. Це був величезний майстер, колосальної культури майстер, який на кожному спектаклі викликав у нас цілком інші уявлення» (Курбас, 1988, с. 117).

Вочевидь Л. Курбас вважав своїм обов'язком очільника сценічного колективу розвивати музичну освіченість *молодотеатрівців*, а згодом і *березильців*, аби вони могли застосувати цю науку у роботі над сценічним образом. Зосібно Гнат Ігнатович згадував, як у студійні часи *Молодого театру* Курбас сідав за піаніно і «починалися години імпровізацій під музику, що ми особливо любили. Ці години, як ніщо інше, допомагали нам, виявляючи почуття, викликані музикою, переступати межі стриманості перед очима сторонніх, що так часто і подовгу зберігає найцінніше в акторі – його безпосередність. Разом з тим ці години дуже допомагали нам робити перші кроки в одному з найважливіших ступенів акторської творчості – набувати вміння бачити себе збоку, наче очима глядачів» (Ігнатович, 1969, с. 124).

Він докладав неабияких зусиль, аби актори його Театру могли щонайкраще засвоїти науку складних музичних форм і стилів. Приміром, перед початком роботи над «Газом» Г. Кайзера (1923) Л. Курбас запросив автора музики до вистави Анатолія Буцького попрацювати з трупою, щоб у «живому спілкуванні з цікавою розумною людиною» *березильцям* було легше усвідомити те, що «важко зрозуміти теоретично». Віра Авдієва свідчила, що композитор навчив їх «читати симфонічну партитуру» і як їм було легко надалі «проводити репетиції вистави “Газ”, що за стилем постановки була симфонічним твором» Авдієва, 1969, с. 149).

Ось чому свідки вистав і рецензенти неодноразово зауважували музично-ритмічну й словесно-пластичну вправність провідних курбасівських виконавців, яка допомагала їм максимально виразно окреслювати сценічний характер. Скажімо, В. Галицький назвав *мистецьким дивом* трагічно-гротесковий образ шинкаря Лейби, створений А. Бучмою у «Гайдамаках» за Т. Шевченком (1920):

А вершину дива утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співавши, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заповонив страх за долю красуні дочки... З його здавленого горла судомливо виривалося щось хрипке: “Була собі Гандзя... каліка небога...”. Пани кричали: “Веселу давай!”. І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. “Перед паном... Федором... і задком, і передком... перед... паном... Федорком”. Ні, Буч-

ма не танцював – він майстерно показував танець <...> Його конвульсивні, рвучкі рухи містили у собі заряд трагедійності (Галицький, 1984, с. 168-169).

З часу «Молодого театру» особлива увага до ритмічного ладу вистави характеризуватиме режисерський метод Л. Курбаса. В. Василько стверджував, що одна з емблематичних вистав трупи – «Цар Едіп» за Софоклом (1918) – це той випадок, коли режисер домігся музичного звучання дії без використання власне музики: «Над усім панував надзвичайно чіткий ритм. Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці» (Василько, 1984, с. 124). Актриса П. Самійленко зауважувала, що сама ідея постановки «Царя Едіпа» полягала у наданні «ритмічної концепції» «цілій п'єси з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі», у втіленні «в музично-ритмічних формах» «хаосу людських переживань, піднесення і падіння душ, трагедії їх, одвічної боротьби людини з волею богів» (Самійленко, 1970, с. 44). Л. Курбас тут вперше застосував ритмічний речитатив як форму репрезентації колективної дійової особи – Хору. «Хор відбиває відповідними акордами ті чи інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п'єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим чи якимсь іншим почуванням, потім в тон підхоплюють речитатив двоє, четверо, нарешті, одна половина хору і весь хор», – пригадував Яків Савченко (Савченко, 1918). Цей спосіб надалі визначатиме жіночий гурт *Десять слів поета* у «Гайдамаках» Т. Шевченка або увиразнюватиме групи незаможників і куркулів у кількох епізодах «Диктатури» І. Микитенка (1930).

С. Бондарчук апелював до іншої *молодотeatривської* роботи Л. Курбаса – «Молодості» М. Гальбе – як до драматично-сценічної структури, сформованої за законами побудови музичного твору. Уся вистава звучала «як гармонійний квінтет», і цьому насамперед сприяв «ритмічний лад всієї вистави. Лесь Курбас скомпонував дію за принципом музичної композиції». Це означало, що «робота Курбаса-режисера, усіх виконавців у дії, слові, жестах і сценічній поведінці відзначалася стрункістю ритму» (Бондарчук, 1991, с. 125).

Багато років потому, згадуючи своє виконання ролі Кума, Й. Гірняк наголосить на особливому музичному звучанні «Народного Малахія» М. Куліша (1928) — вистави, що демонструвала повністю сформований індивідуальний режисерський стиль

Л. Курбаса, в чий системі музика була одним із найважливіших смислоутворювальних компонентів. Згадуючи їхню сцену з М. Крушельницьким, виконавцем ролі Малахія Стаканчика, актор писав:

Моїм завданням було скоріш усього засвоїти інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі й дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусив звучати наче окремий інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух – утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалася найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти і достроїти свої зовнішні та внутрішні данні до музики всієї вистави <...> На основі Кулішевого слова, його ж інтонації та ескізу звукового образу, режисер (цього разу й композитор) відтворював неповторну симфонію мови, звуку слова і духу української людини. Все це було органічно пов'язано з рухом, жестом і внутрішнім та зовнішнім станом кожного персонажа (Гірняк, 1982, с. 289).

Зрозуміло, таке широке ведення справи у Театрі Л. Курбаса було можливим лише за участі українських музичних діячів. Сторінки вітчизняної театральної музики писалися тут у співпраці з Наумом Прусліним, Рейнгольдом Глієром, Михайлом Вериківським, Леонідом Ентелісом, Пилипом Козицьким, Юлієм Мейтусом та рядом інших композиторів.

Наум Пруслін (1877–1943) – перший композитор, який працював з «Молодим театром» Л. Курбаса на постійній основі. Його робота почалася зі створення музичного оформлення драматичної поеми «Іван Гус» Т. Шевченка (1919). Постановочно-музичне вирішення цієї частини «Шевченкового вечора» Л. Болобан оцінив так: «В рамках суто драматичної сцени він сміливо залучав оркестрову симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивовижний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще по сей день» (Болобан, 1969, с. 108). Далі Н. Пруслін долучився до роботи над «Гайдамаками» Т. Шевченка — написав музику до фіналу і диригував оркестром на прем'єрному показі «Шевченківської вистави» (1920).

Автором музики до Шевченкових «Гайдамаків» Першого драматичного театру УРР ім. Т. Шевченка (1920) був відомий композитор, диригент, викладач Київського музичного училища, професор і

директор Київської консерваторії Рейнгольд Глієр (1874–1956). Це – перша вистава Л. Курбаса, де музика грала виняткову роль в організації сценічної дії, була вагомим компонентом її естетико-художньої фактури. Запрошений до співпраці, Р. Глієр написав «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також все оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відгравали велику роль у музичній атмосфері постановки» (Василько, 1984, с. 164). Курбас доповнив симфонічні фрагменти народними і композиторськими піснями: «Ой, літа орел...», «Пісня про Швачку», «Од села до села...» М. Лисенка, «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» К. Стеценка та «А в нашого Галайди...» Н. Прусліна. Пісні у виконанні кобзарів, гайдамаків і жіночого хору або підтримували настрій масового (кобзарський спів під час *червоного бенкету*) чи одноосібного (монолог Благочинного – О. Загарова на тлі хорового виконання «Ой, зійшла зоря вечорова») епізоду, або ж суперечили йому (віддалена мелодія козачка «Од села до села...», під яку гайдамаки святкували тимчасову перемогу, а Гонга – І. Мар'яненко ховав убитих ним дітей).

Випускник Київської консерваторії, учень Р. Глієра та Б. Яворського, ректор Київського музично-драматичного інституту (1920–1924), Анатолій Буцький (1892–1965) очолював музичну станцію Мистецького об'єднання «Березиль», читав лекції *березильцям*, писав музику до вистав і диригував оркестром театру. Він був автором музики до вистав «Газ» Г. Кайзера, «Джیمмі Хіггінс» за Е. Сінклером (обидві – 1923), «Макбет» В. Шекспіра (1924), «Жакерія» за П. Меріме (1925, разом з М. Вериківським).

Взявши за *матеріал* «Газ» Г. Кайзера, Л. Курбас провів *аналітичну роботу*, що складалася з трьох *формальних моментів*: перший стосувався пластики, другий – мовлення, третій – організації музичного плану дії та ритмічної основи окремого образу (Курбас, 1988, с. 142). Режисер вибудовує цілу виставу, взуваючись на принципи будови музичного твору. Вистава розпочиналася «Інтермедією-машиною», де вбрана у прозодрог масовка на позір відтворювала роботу велетенського механізму. Гурт робітників ритмічною ходою рухався крізь сцену. Люди йшли, поклавши ліву руку на плече того, хто йшов попереду. Тієї ж миті лунали перші музичні такти. «На тлі струнних інструментів – дрібних частин машини, все сильніше і сильніше, вливаючи життя в їхні монотонні звуки, стають

ритмічні удари музичних інструментів – важелів. Їхня стрімкість зростає...» (Лазоришак, 1923). Поступово оркестровий темп прискорювався, одночасно пришвидшувався рух робітничого гурту, разом із музикою символізуючи пуск заводських механізмів.

Зінаїда Пігулович згадувала: «Дійові сцени з масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття – ближчий до музичного» (Пігулович, 2014, с. 173). Тож, аби витлумачити свій задум творчій групі вистави, режисер цілком логічно вдавався до музичних аналогій. Так, він вимагав від учасників масових сцен «чіткішої фіксації партитури рухів», глибокого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожен у заданому ритмі рухів вливається в симфонічне звучання цілого» (Авдієва, 1969, с. 151). Вправно використовуючи музичний матеріал та шуми, Л. Курбас створював на додачу до зорового й слуховий образ, потрібний для глядацького розуміння ключових сцен спектаклю. Так, в епізоді вибуху газу відчуття неминучої трагедії досягалося кресцендо у музиці та наростаючим гулом машин і механізмів – здійснитим ураганом какофонії звуків, що передувала власне вибуху (Савченко, 2015, с. 41–42). Далі конструкцією котилися *трупи* робітників, і все завмирало. Заключним акордом жажливої катастрофи у цілковитій тиші з колосників на підлозі сцени спадали трикутні завіси, ніби поховальним саваном вкриваючи конструкцію з розкиданими по ній тілами. У сцені мітингу режисер «завдяки підтримці гуртового звуку і шуму усіх компонентів вистави: масових голосів, звуків оркестру і шумових засобів» (Гірняк, 1982, с. 155), – створив образ величезного натовпу, у такий спосіб значно збільшивши змістовний обсяг сценічного дійства.

Тогочасні рецензенти «Газу» Г. Кайзера у «Березолі» першими засвідчили особливу роль музики, що місями ставала окремою дійовою особою вистави. Зокрібно А. Верхотурський писав таке: «Цікава музика А. Буцького являє собою складовий елемент у п'єсі, дійвову особу. Вона не лише стимулює, супроводжує і доповнює, але виступає цілком самостійно у тих випадках, переважно коли динамічна база нового мистецтва діє без слів: якщо в рухах відображаються трудові процеси фабрики, то галас, дисгармонію і характерні ритми фабрик відображає оркестр» (Верхотурський, 1923). П. Козицький, якому належала спроба аналізу музичного вирішення вистав «Березоля», стверджу-

вав, що «Газ» Г. Кайзера і «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером – це «перші прояви урбаністичної, індустріальної музики на Україні», адже до того в українському театрі не було «зображення руху машин звуком». Але головна заслуга А. Буцького, вважав його колега по цеху, полягала у тому, що «ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби» (Козицький, 1932).

Викладач Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка та Київської консерваторії, художній керівник Українського національного хору, співзасновник, керівник хору-студії та голова Товариства ім. Миколи Леонтовича, композитор, диригент, Михайло Вериківський (1896–1962) приєднався до колективу МОБу в його останній київський сезон. Він почав з музичного супроводу святкової вистави «Прокламація сезону», до якої написав увертюру у формі попури, складену з низки музичних мелодій-цитат, що подавались у тій послідовності, в якій персонажі (Академік, Просвітянка, Революціонер, Поет-ремісник та ін.) з'являлися на сцені. Музичні характеристики кожного персонажа були влучними і дотепними, в їх основу композитор поклав знані тогочасною аудиторією мелодії. Увінчувала виставу у популярному того часу жанрі *параду* персонажів триумфальна кода увертюри (Леоненко, Фількевич, 2006, с. 330, 334).

Наступною роботою М. Вериківського (спільно з А. Буцьким) став музичний супровід спектаклю «Жакерія» за П. Меріме у режисурі Бориса Тягна. Обраний постановником жанр історичної хроніки було реалізовано у низці коротких епізодів, в яких відтворювався зорово-слуховий характер доби (Вериківська, 1999, с. 208). Свідок вистави, В. Галицький згадував: «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи. Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію» (Галицький, 1984, с. 168-169). Головним героєм «Жакерії» був народ, чие зображення спиралося на два основні принципи, поширені у «Березолі»: «У сценах повстання селянська маса виступає як одне ціле, яким володіє єдина пристрасть – втілення революційної стихії. У сценах, що передують заколоту та йдуть за ним, маса індивідуалізується, розпадається» (Чечель, 1993, с. 71).

Для увиразнення характерних рис колективного героя вистави Б. Тягно слушно обрав музично-пластичні засоби. Зокрема у першій дії одним з найяскравіших був епізод сільського свята. Його

епіцентром став танок, в якому брали участь мало не усі селяни. Танцівники ритмічно рухалися сценою, утворюючи три симетричні кола. Їхню пластичну та ритмічну згуртованість підтримувала пливка гармонія музичного супроводу. У фіналі від неї не залишалося й сліду, в музиці так само, як і в селянській масі, запанували дисгармонія і хаос. Одну з кульмінаційних сцен теж було вирішено музично-танцювальними засобами:

Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцяттеро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті. Перехресне світло прожекторів висвічує обличчя, множить зазубрини готичних арок – символи зверхності інстинкту над розумом і відчайдушного прагнення вирватися із темряви рабства (Чечель, 1993, с. 75).

У зауваженнях до постановки «Напередодні» (літературний колаж Л. Курбаса за п'єсами О. Поповського та А. Піотровського) (1925) очільник «Березоля» так визначив жанр майбутньої вистави: «Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Це, до певної міри, революційна літургія» (Курбас, 1926). Відповідно до обраного жанру, поміж формоутворювальних компонентів якого музика посідає вагоме місце, деякі епізоди спектаклю будувалися за її законами. Сценограф вистави Д. Власюк у спогадах наводив приклад епізоду розстрілу, який ішов

на контрасті співу молитви <...> з кількаразовим вторгненням у молитву фальцету офіцера, його злими вигуками наказу і нещадним у своїй об'єктивності тріском гвинтівкових затворів. Чергування в певному ритмі молитви й хвилин загрозливої тиші з тріском затворів, з короткими багатозначними репліками створювало відчуття тривоги й наближення чогось неминучого, страшного. Таке чергування різних елементів являло собою наче якісь своєрідні сценічні синкопи (Власюк, 1969, с. 229-230).

Маємо підстави стверджувати, що Л. Курбас застосував у «Напередодні» ті самі технології організації сценічної дії, що й у «Гайдамаках» за Т. Шевченком і «Газі» Г. Кайзера, коли музика і стала безпосереднім учасником дії, й в окремий спосіб впливала на глядацькі враження і відгуки зали на те, що відбувалося на кону.

Композитор Леонід Ентеліс (1903 – 1978) – організатор першого київського джаз-банду, обіймав посаду завмузу у Мистецькому об'єднанні «Березіль». Дехто з *березильців* був знайомий з ним від часу навчання у Київському муздраміні, де «зовсім молодий, вродливий, синьоокий і тендітний» викладач мав навчати студентів музичної грамоти. Проте замість цього, згадував Роман Черкашин, він «цікаво, у доступній нам формі розкривав історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомогло зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентелісу я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 25). Л. Ентелісу належить музичний супровід дії у виставах *актуальної* форми, які дали поштовх широкій дискусії у тогочасних мистецьких колах стосовно утворення новітньої української оперети та естради. Йдеться про класичні комедію-водевіль «Пошилися у дурні» М. Кропивницького у постановці Ф. Лопатинського та сатиричну комедію «За двома зайцями» М. Старицького, реалізовану В. Васильком (обидві – 1924), і сучасну сатиру «Шпана» В. Ярошенка, режисовану Я. Бортником (1926).

На думку режисера-*березильця* Павла Берези-Кудрицького, випускаючи на кін «цілковито перелицьовану <...> старовинну комедію» М. Кропивницького, Ф. Лопатинський вирішував завдання, «порушені умовами НЕПу» – «дати репертуар, що відображає наш побут, розкриває і висміює його негативні сторони та проектує нові його форми у майбутнє» (Береза-Кудрицький, 2008, с. 24). Проте, згідно з проклямованим Л. Курбасом мистецьким курсом очолюваного ним театрального об'єднання, вистава мусила бути актуальною не лише за змістом, а й за формою. Тож, використавши сценарій В. Ярошенка, в якому за допомогою злободенних реплік і змінених соціальних характеристик провідних персонажів було осучаснено класичний український водевіль, режисер обрав популярний у першій половині 1920-х рр. у радянському та європейському театрі тренд *циркізованого* видовища. Це означало максимальне уподібнення сцени манежу, використання циркового устаткування, клоунське вбрання персонажів, ігрові мізансцени і різноманітні трюки та акробатичні номери, виконані акторами. Цей багаточасаровий ідейно-естетичний зміст вистави, який співвідносився з елементами як традиційної, так і новітньої національної культури, також унаочнював музичний супровід дії. Й. Гірняк, один з виконавців ролі Кукси, згадував:

З лівого боку арени примістилася група циркових прислужників, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, окаринах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри (Гірняк, 1982, с. 211).

Здійснювати власний задум «За двома зайцями» за М. Старицьким В. Василько почав у традиційний для *березильського* кону спосіб – зі створення (за участі колеги-лаборанта Хаїма Шмаїна) каркасу сценарію, провідною темою якого був неп – «злободенне на той час соціально-політичне явище, яке мало свою специфічну атмосферу, свої драматичні ситуації, своїх дійових осіб» (Василько, 1984, с. 242). Трохи згодом В. Ярошенко доповнив його репліками та діалогами, проте фабульного розвитку сценарій не передбачав, натомість окремі сцени, подібні до мюзик-хольних номерів, тут ув'язувалися між собою лише повсюдною присутністю головного героя – Свирида Голохвостого (Й. Гірняк). Однак, судячи зі спогадів виконавця чільної ролі, В. Василькові таки вдалося, як-то кажуть, звести до спільного знаменника «півтора десятка стилізаційних можливостей» (Л. Курбас, 2001, с. 416) за допомогою «одного музичного ключа і стилю»:

осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті усіма виконавцями головних та епізодичних ролей – творили одну багатозначну гармонію. Це було досягнуто монолітним ансамблем єдиної думки і школи <...> У виконанні все – від головного до найменшого епізоду – було яскраве і гармонійне (Гірняк, 1982, с. 216).

«Шпана» В. Ярошенка (1926) – інша вистава мюзик-хольного типу, в основу якої, проте, покладено текст сучасного автора. Її ідейно-художнє значення у репертуарі «Березоля» встановив авторитетний П. Рулін: «Після цього історичного ставлення («Напередодні» – М. Г.) перейшов театр до комедії, чи то реву, огляду. Пішов він цим назустріч прагненням широкої публіки до видовища легкого та веселого, такого, що не зворушить думки гаслами, що дає відпочити в сміхові» (Рулін, 1926, с. 73). Однак, відповідаючи на запит глядацьких верств, режисер-дебютант Януарій Бортник водночас не забував дотримуватися принципового *березильського* курсу на обов'язкову експериментальність кожної вистави. У випадку «Шпани»

це було симбіотичне застосування європейських і вітчизняних технологій: персонажі-маски, слуги просценіуму (дзанні) та техніка імпровізації від *commedia dell'arte* поєднувалися з вертепними інтермедіями. Звісно, така комбінаторна стилістика вимагала від режисера вправності та досвідченості, яких Я. Бортнику все ж таки бракувало. Відтак йому не вдалося узгодити між собою власне драматичні та інтермедійні епізоди, що й засвідчив Ю. Смолич: «Видно, постановник дуже відчув усю нікчемність п'єси, коли, дбаючи за змістовність, нагрузив її ще й кількома додатковими показами. Хоч і не позбавлені ці покази дотепності, та проте не всі вони пішли на плюс виставі <...> Вони тільки обтяжили спектакль, розтягли дію та загальмували її прискорений темп» (Гудран, 1926, с. 8). Самі ж інтермедії, які здебільшого мали дивертисментний характер і в яких режисер використовував музичні та танцювальні елементи, викликали порівняно прихильніше ставлення рецензентів. Зокрема Х. Токар зауважив:

Театр показав нам героїв п'єси та їм подібних персон у різних станах. Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті “Родина і шлюб”. Ми їх бачили на спиритичному сеансі (влучно й міцно зробленому), наперченому злобою дня – українізацією <...> Не пощастило тільки прекрасному за задумом революційно-фокстротному епізоду <...> І лише наприкінці епізоду промайнув вдалий момент – “Фокстрот лежачи” (Токар, 1926, с. 6).

Після виходу на кін «Шпани» В. Ярошенка–Я. Бортника П. Рулін, не віддаючи переваги жодній з трьох зазначених вище вистав та акцентуючи недоліки кожної з них, констатував, однак, що нові «спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковані (шумова оркестра, робота Л. Ентеліса), яскраві й промовисті строї (В. Шкляєв), низка розважливих сценічних трюків – усе це робило з цих вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном» (Рулін, 1932, с. 107). Ця заява провідного українського театрознавця посутньо підтримувала ідею Л. Курбаса щодо необхідності фундувати в Україні мережу державних музично-театральних закладів. Йшлося зокрема про оновлену українську оперету, яка «повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний – це театр сатири» (Курбас, 1988, с. 302-303), – вона мала водночас задовольнити певний попит тогочасної публіки на вистави *легких* жанрів і розширити територію існування новітньої вітчизняної сцени.

Пошуки *березільської* режисури у цьому керунку сприймалися багатьма критиками і практиками як створення передумов і підготовка кадрів для українського музично-драматичного театру малих форм. Ю. Смолич писав:

Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” остаточно довела, що сили до організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше – українського цирку. Хіба не культивував клоуна М. Крушельницький? Того українського клоуна, що кажуть не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Б. Балабана <...> Справа утворення української естради має знову повстати. І передовсім за неї мусить подумати “Березіль” (Гудран, 1926, с. 8-9).

Співпраця «Березоля» з композитором, музикознавцем, викладачем Муздраміну ім. М. Лисенка та Київської консерваторії, співзасновником Музичного товариства ім. М. Леонтовича, головою Вищої музичної ради Наркомосу УРСР Пилипом Козицьким (1893–1960) розпочалася з переїздом театру до Харкова. Композиторський дебют митця стався у виставі «Седі» Д. Колтона за С. Моемом, яку 1926 р. поставив у «Березолі» учень Вс. Мейєрхольда Валерій Інкіжинов. На твердження сучасних музикознавиць, для «донесення ідеї сценічного твору Козицький вдався до застосування лейтмотивної системи, що сприяла композиційній цілісності спектаклю. Основні художні образи, рельєфно виписані у Моема, знайшли музичне вирішення композитором. Це лейтобрази Седі, Девідсона, туземців і дошу» (Леоненко, Фількевич, 2006, с. 335).

Далі був «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого у постановці Ф. Лопатинського (1927), який мав усі ознаки *транзитивного* спектаклю: він засвідчив перехід *березільської* режисури до інших стильових координат, визначених очільником театру як *експресивний реалізм*, заодне сконкретизувавши принципи її *пом'якшеного* підходу до *старої* п'єси. Так, донедавна один із найщиріших апологетів *лівого* театру в Україні нині звертав увагу насамперед на історичну достовірність подієвого ряду та протистояння соціальних і національних сил, вдало змальоване й загострене І. Карпенком-Карим, відтак – на акторський *потенціал* класичного твору. «Кожний персонаж п'єси – жива, повнокровна, з м'ясом та кістками, рубенсівська, коли можна так сказати, фігура. Кожна роль – надзвичайний



матеріал для зростання акторської гри, – заявляв Ф. Лопатинський в інтерв'ю кореспондентові «Нового мистецтва» перед початком роботи над виставою (Лопатинський, 1927, с. 15-16). Водночас жанр історичної трагедії, вимагав від режисера не лише турботи про ансамбль провідних персонажів – виразників основної теми спектаклю, а й розгортання, поглиблення та увиразнення усього ідейного комплексу багатофігурного епічного сценічного полотна за допомогою цілого комплексу технік і прийомів. За традицією, що її заклав Л. Курбас у минулих сценічних витворах цього типу, вагому роль у формуванні відповідного образу вистави мала відігравати музика. П. Козицький написав інтонаційно різнобарвну, сповнену фольклорними мотивами та танцювальними ритмами (полонез, мазурка) музику. Режисер вибагливо використав лейтмотиви, особливо у кульмінаційних сценах. «Під час кульмінаційного драматичного діалогу Сави і Зосі емоційним контрастом до тривожного настрою сцени звучала мелодійна українська тема в музиці Пилипа Козицького», – свідчив Р. Черкашин (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 46). Пантомімічні епізоди, як-от сцену визискування селян шляхтою, перевдягання Горицвіта та Кульбаби у польських вартових, Ф. Лопатинський повністю поклав на музику. Композитор «Сави Чалого» прямо назвав курбасівські «Гайдамаки» за Т. Шевченком інспіратором їхньої з Ф. Лопатинським роботи над історичною трагедією І. Карпенка-Карого. Особливо це давалося взнаки в останній дії, повністю побудованій за законами контрасту. «Музична фактура цього акту була така: починалася вона старовинною колисковою піснею, що кілька разів розпочиналася і тим самим творила настрій сімейного затишку». Далі наростали «відчуття тривоги і небезпеки, що зростали для Чалого і родили у глядача почуття неминучої трагедії, нещастя. Драматизм цієї контрастивості досягає найвищої кульмінації в сцені покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала на “*pianissimo*” гопакову музику. Тут вжито знайомого по “Гайдамаках” засобом протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих само наслідків» (Козицький, 1932). Музичний критик Я. Полфьоров поцінує цей музичний епізод як такий, що «становить одне з найкращих досягнень музики до Сави і посідає в цілому в творчому активі Козицького не останнє місце»: «У цьому уривкові подано не тільки напружений емоційний стан героя, тут одночасно подано й викриття конструктивних тасмниць тлумачення усього образу в цілому: якась спазматична, напру-

жена гримаса, якісь непевні танкоподібні стрибки, якийсь своєрідний рух у статиці, начебто неспроможність перейти якусь мету – все це підносить на велику височінь цей короткий музичний епізод» (Полфьоров, 1929, с. 28].

«На сьогодні театр виховав свого композитора Ю. Мейтуса, який пройшов з “Березолем” останні роки свого путі. Давши музику до постав періоду 1927–1933 р., він зумів відчути творчу методу театру <...> Органічність побудови музично-театрального образу, далекість від еkleктизму, насиченість фарбами, виразність, промовистість, високий рівень майстерності, ось основні ролі музики Мейтуса», – виснував П. Козицький щодо співпраці композитора з *березільською* режисурою та щодо індивідуального творчого почерку молодого українського композитора (Козицький, 1932). Поміж тринадцяти вистав, до яких Юлій Мейтус (1903–1997) написав музичний супровід, особливе місце посіла курбасівська «Диктатура» за І. Микитенком (1930). Унікальну жанрову специфіку цього спектаклю точно відзначив той само П. Козицький: «“Диктатура” в Березолі є поодиноким явищем в українському театральному процесі. Це не є драматична вистава традиційного типу, це не є опера. “Диктатура” є тип театральної синтетичної вистави, в якій в органічному поєднанні подані всі компоненти театрального видовища, починаючи зі слова, фарби, убрання і кінчаючи рухом, кіном і музикою» (Козицький, 1931, с. 68).

*Березилець* Р. Черкашин стверджував, що музика і спів відіграли виняткову роль у перетворенні соціально-побутової драми, написаної І. Микитенком, на «монументальне музично-драматичне дійство» і піднесенні його «до трагедійного звучання» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 67). Починаючи роботу над виставою, Л. Курбас давав акторам *установки*, що уможливають сьогоднішнє розуміння жанрово-естетичного керунку, в якому рухалося формування і втілення її концепції: «Вистава має бути повчальною і за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера <...> Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що вона іноді може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику, де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне» (Верхацький, 2004, с. 116). Згідно з детальним планом режисера і за його активною участю Ю. Мейтус написав до «Диктатури» величезну партитуру, де перша картина (на заводі) вирішувалася як сонатне алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцена весілля у Чирви-Ко-

зира – у формі рондо, а сцени з четвертого акту із замахом на вбивство Дударя – у формі теми і дванадцяти варіацій» (Мейтус, 1972, с. 14). За ходом дії «репліки персонажів самі по собі колоритні й навіть подеколи афористичні, в особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологів – у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру <...> Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологів – аріях-роздумах на самоті головних персонажів. Із драматичними епізодами контрастно чергувалися комедійні, навіть буфонні сцени, гротескні вокальні речитативи, чародійні дуети. Мелодії й ритми підказував композитору, наспівуючи або награвши на роялі, сам режисер» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 67).

Вистава вражала сучасників різноманітністю музичних форм і тією вигадливістю, з якою режисер поєднував їх із іншими засобами сценічної виразності, тим самим кількісно збільшуючи їхній функціонал від «суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзду) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика "заводу"), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самостійного сценічного чинника» (Козицький, 1931, с. 69). П. Козицький налічив шість варіантів поєднання музики з драматичною дією, варіативно застосовані Л. Курбасом у «Диктатурі»: по-перше, продовження в музичних образах дій актора – виконавця певної ролі, по-друге, поглиблення змісту дії, по-третє, музичне перетворення натуралістичного звукоуподібнення; по-четверте, виявлення через спів внутрішньо-психологічного стану персонажа, по-п'яте, підтримання й ствердження стилістики окремого епізоду відповідним характером музики; по-шосте, вдале розв'язання проблеми ілюстративної музики. (Там само.) Вистава загалом надзвичайно збагатила засоби використання музики у сценічному видовищі, розкривши новаторський характер режисури Л. Курбаса та сформованої ним березільської постановочної школи.

Той факт, що на зламі 1920–1930-х рр. у «Березолі» формувався новітній підхід до створення театральної музики, розроблялися прийоми, придатні для використання у новій українській опері, та готувався «грунт для створення українських театрів легкого жанру, як-от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку» (Курбас, 1988, с. 302), засвідчували тогочасні сценічні витвори майстра та його учнів. Йдеться на-

самперед про спектаклі у новому для вітчизняного театру жанрі ревію «Алло, на хвилі 477!» (текст колективний, режисери В. Складенко, Б. Балабан, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, композитори Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, прем'єра – 9 січня 1929 р.) і «Чотири Чемберлени» (текст колективний, режисер Б. Балабан, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 14 квітня 1931 р.), а також – про вистави-концерти «Народження Велетня» (текст Л. Курбаса, М. Ірчана, Ю. Яновського та ін., режисери Л. Курбас, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 1 жовтня 1931 р.), «МРТО» (текст колективний, режисери К. Діхтяренко, В. Складенко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 15 лютого 1931 р.). Однак варіативне та майстерне застосування березільськими режисерами різноманітного музичного матеріалу характеризувало й сценічні роботи театру у суто драматичних жанрах, базовані як на класичних, так і на сучасних українських п'єсах, як-от «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала (режисери К. Діхтяренко, В. Складенко, композитори Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, прем'єра – 11 березня 1930 р.), «Кадри» І. Микитенка (режисер Л. Дубовик, композитор П. Козицький, прем'єра – 28 травня 1931 р.), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (режисер В. Складенко, композитор Ю. Мейтус, прем'єра – 24 грудня 1932 р.).

**Висновки.** Набутий широкий досвід музично-драматичної режисури вихованці Театру Л. Курбаса надалі використовуватимуть у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (наступникові «Березоля») й на інших сценах України: Я. Бортник – у театрі «Веселий пролетар», Б. Балабан – у Харківській музкомедії, В. Василько – на чолі одеської Держдрами і харківського Червонозаводського театру, Б. Тягно – у Драматичному театрі ім. М. Заньковецької, Ф. Лопатинський та В. Складенко – у Харківській опері. Тож маємо підстави стверджувати, що постала зусиллями Л. Курбаса перша режисерська школа спричинилася до розвитку не лише драматичного, а й музичного українського театру.

#### Джерела та література:

- Авдієва, І. (1969). Про найкращу людину, яку я знала у юнацькі роки. *Лесь Курбас. спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 143-157.
- Бережа-Кудрицький, П. (2008). Театральний «ЛЕФ» в Україні – мистецьке «Березіль». *Український театр*, 5. С. 23-25.
- Бобошко, Ю. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво. 197 с.

- Болобан, Л. (1969). Від Молодого театру до Кийдрамте. *Леся Курбас. Спогади сучасників*: зб. статей. Київ: Мистецтво. С. 104-116.
- Бондарчук, С. (1991). Молодий театр. *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи*. Київ: Мистецтво. С. 103-166.
- Василько, В. (1984). *Театру віддане життя*. Київ: Мистецтво. 407 с.
- Вериківська, І. (1999). З епістолярії Михайла Вериківського: Листи до Пилипа Козицького 1925–1928 років. *Український музичний архів*, 2. С. 203-214.
- Верхацький, М. (2004). Скарби великого майстра. До 80-річчя з дня народження Леся Курбаса / М. Верхацький. *100: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників*. Київ: Проза. 240 с.
- Верхогурский, А. «Газ» в театре «Березіль». *Пролетарская Правда*, 1923, 10 октября.
- Власюк, Д. (1969). Сторінка минулого. *Леся Курбас. Спогади сучасників: зб. статей*. Київ: Мистецтво. С. 222-232.
- Галицкий, В. (1984). *Театр моей юности*. Київ: Мистецтво. 284 с.
- Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність. 487 с.
- Гудран, Ж. (1926). «Шпана» в «Березолі». *Нове мистецтво*, 26. С. 8-9.
- Ігнатович, Г. (1969). Pro futuro. *Леся Курбас. Спогади сучасників: зб. статей*. Київ: Мистецтво. С. 123-134.
- Козицький, П. (1931). «Диктатура» «Березоля» як музичне видовище. *Радянський театр*, 1-2. С. 67-70.
- Козицький, П. (1932). *Музика в «Березолі»*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 16.
- Курбас, Л. З режисерського щоденника. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 31-47.
- Курбас, Л. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 112-118.
- Курбас, Л. Питання ідеї і форми. Лекції з практики сцени. / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 142-144.
- Курбас, Л. «Алло, на хвилі 477!». / Л. Курбас (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. С. 302-303.
- Курбас, Л. *Тексти, документи різних років*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 49.
- Курбас, Л. «Напередодні»: зауваження. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.
- Лазоришак, А. К сьогоднішній постановке «Газа» Кайзера в театре ім. Шевченка. *Пролетарская правда*, 1923, 27 апреля.
- Леоненко, Я., Фількевич, Г. (2006). Музичний простір вистав театру Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія. С. 325-350.
- Лопатинський, Ф. (1927). «Сава Чалий»: До постановки в Держтеатрі «Березіль». *Нове мистецтво*, 5(46). С. 15-16.
- Мейтус, Ю. (1972). Спогади про Леся Курбаса. *Музика*, 2. С. 13-15.
- Народний артист Республіки Леся Курбас про Українську оперету. (1925). *Нове мистецтво*, 8. С. 3.
- Пигулович, З. (2014). Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: *Мистецькі обрії*. Вип. 6 (17). С. 170-178.
- Полфьоров, Я. (1929). Музика в драматичному театрі. *Радянський театр*, 4-5. С. 26-31.
- Протоколи Режисерського штабу «Березоля». / Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. С. 375-455.
- Рулін, П. (1926). Минулий сезон «Березоля». *Життя й революція*, 6. С. 68-76.
- Рулін, П. (1932). Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня. *Життя й революція*, 11-12. С. 96-116.
- Савченко, М., Савченко, В. (2015). *Голос Березолівця та його Відлуння*. Житомир: Вид-во О. О. Євенок. 301 с.
- Савченко, Я. (1918, 20 листопада). Відкриття Молодого театру. Цар Едіп. *Відродження*.
- Самійленко, П. (1970). *Незабутні дні горинь*. Київ: Мистецтво. 84 с.
- Токар, Х. (1926). «Шпана»: «Березіль». *Театр – Музика – Кіно*, 18. С. 6.
- Черкашин, Р., Фоміна, Ю. (2008). *Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми*. Харків: Акта. 347 с.
- Чечель, Н. (1993). *Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920-1930-х років. Проблеми трагедійної вистави*. Київ: Наукова думка. 143 с.
- Чистякова, В. (1991). З листів до В. В. Гаккебуша. *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи*. Київ: Мистецтво. С. 237-246.

## References

- Avdiyeva, I. Pro naikraschy ludynu, yaky ya znala v unatski roky [About the best person I knew in my youth]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 143-157. [in Ukrainian]
- Bereza-Kudrytskyi, P. (2008). Teatralny "LEF" v Ukraini – mystetske ob'ednannya «Berezil» [Theater «LEF» in Ukraine – art association «Berezil»]. *Ukrainian Theater*; 5. Pp. 23-25. [in Ukrainian]
- Boboshko, Yu. (1987). Rezhiser Les' Kurbas [Director Les' Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo. 197 p. [in Ukrainian]
- Boloban, L. Vid Molodogo teatru do Kyidramte [From Molodyi Theater to Kyidramte]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 104-116. [in Ukrainian]

- Bondarchuk, S. Molodyi teatr [Molodyi Theater]. *Molodyi Theater: genesis, tasks, ways*: coll. of articles. (1991). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 103-166. [in Ukrainian]
- Chechel, N. (1993). *Ukrainske teatral'ne vidrodzennya: zahidna klasyka na ukrainskii sceni 1920-1930-h rokiv. Problemy tragediynoi vystavy* [Ukrainian theatrical revival: Western's classics on the Ukrainian stage of 1920-1930. Problems of a tragic performance]. Kyiv: Naukova dumka. 143 p.
- Cherkashin, R., Fomina, J. (2008). My-bereziltsi: Teatralni spogady-rozdumy [We – Bereziletes: Theatrical memories-reflections]. Kharkiv: Acta. 347 p. [in Ukrainian]
- Chystyakova, V. Z lystiv do V. V. Gakkebusa [From letters to V. V. Gakkebush]. *Molodyi Theater: genesis, tasks, ways*: coll. of articles. (1991). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 237-246. [in Ukrainian]
- Gudran, J. (1926). «Shpana» v «Berezole» [«Punk» in «Bererzil»]. *New Art*, 26. Pp. 8-9.
- Halytskyi, V. (1984). Teatr moeyi unosti [Theater of my youth]. Kyiv: Mystetstvo. 284 p. [in russian]
- Hirnyak, J. (1982). Spomyny [Memories]. New York: Suchasnist'. 487 p. [in Ukrainian]
- Ignatovych, G. Pro futuro [Pro futuro]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*: coll. of articles. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 123-134. [in Ukrainian]
- Kozytskyi, P. (1931). «Dyktatura» «Berezolya» yak muzychne vydovysche [«Dictatorship» of «Bererzil» as a musical spectacle]. *Soviet Theater*, 1-2. Pp. 67-70. [in Ukrainian]
- Kozytskyi, P. (1932). *Muzyka v «Berezole»* [Music in «Berezil»]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 16. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Z rezhiserskogo schodennyka [From director's diary]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 31-47. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Pro svidomyi pidhid do tvorchoi roboty, pro sut' maisternosti [About the conscious approach to creative work, about the essence of mastery]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 112-118. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. Pytannya idey ta formy. Leksii z praktyky sceny [Questions of idea and form. Lectures on stage practice]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 112-118. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. «Allo, na xvyli 477!» [«Hello, on the wave of 477!»]. Kurbas, L. (1988). *Berezil'. From creative heritage*. Kyiv: Dnipro. Pp. 302-303. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. *Texty, document riznyh rokiv* [Texts, documents of different years]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 49. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. «Naperedodni»: zauvazennya [«On the eve»: remarks]. M. T. Rylsky IMFE of the NAS of Ukraine. F. 42, unit. coll. 38. [in Ukrainian]
- Lazoryshak, A. (April, 27 1923). K segolnyashneyi postanovke «Gaza» Kaizera v teatre im. Shevchenko [For today's production of «Gaz» by Kaiser at the theater named after Shevchenko]. *Proletarian truth*. [in russian]
- Leonenko, Ya, Filkevich, G. Muzychnyi prostir vystav teatru Lesya Kurbasa [The musical space of Les Kurbas Theater performances]. *Essays on the history of Ukrainian theater art of the 20<sup>th</sup> century* (2006). Kyiv: Intertechnology. Pp. 325-350. [in Ukrainian]
- Lopatynskiy, F. (1927). «Sava Chaly»: Do postanovki v Derzhteatri «Berezil» [«Sava Chaly»: To be staged in State Theater «Berezil»]. *New Art*, 5(46). Pp. 15-16. [in Ukrainian]
- Maytus, Y. (1972). Spogady pro Lesya Kurbasa [Memoires of Les' Kurbas]. *Music*, 2. Pp. 13-15.
- Narodnyi artyst respubliki Les' Kyrbas pro ukrainsky operetta [People's Artist of the Republic Les Kurbas about the Ukrainian operetta]. (1925). *New Art*, 8. P. 3. [in Ukrainian]
- Pigulovich, Z. (2014). Vospominaniya ob Alexandre Stepanoviche Kurbase [Memoires of Alexander Stepanovich Kurbas]. *Actual problems of artistic practice and art science: Artistic horizons*, 6(17). Pp. 170-178. [in russian]
- Polfyorov, Ya. (1929). Muzyka v dramaticheskomy teatre [Music in the dramatic theater]. *Soviet Theater*, 4-5. Pp. 26-31. [in Ukrainian]
- Protokoly rezyserskogo shtabu «Berezolya». Kurbas, L. (2001). *Theater Philosophy*. Kyiv: Osnovy. Pp. 375-455. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1926). Mynulyi sezon «Berezolya» [Last season of «Berezil»]. *Life and Revolution*, 6. Pp. 68-76. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1932). Ukrainski dramatychnyi teatr za pyatnadsyat' rokiv Zhovtnya [Ukrainian Drama Theater for fifteenth years of October]. *Life and Revolution*, 11-12. Pp. 96-116. [in Ukrainian]
- Samiylenko, P. (1972). *Nezabutni dni gorin'* [Unforgettable days of fires]. Kyiv: Mystetstvo. 84 p. [in Ukrainian]
- Savchenko, M., Savchenko, V. (2015). *Golos berezolitvtsya ta yogo vidlunnya* [The voice of Berezolivets and its Echo]. Zhitomir: O. O. Evenok Publishing. 301 p. [in Ukrainian]
- Savchenko, Ya. (November, 20 1918). Vidkryttya Molodogo teatru. Zar Edip [Opening of the Molodyi theater. King Oedipus]. *Renaissance*. [in Ukrainian]
- Tokar, H. (1926). «Shpana»: «Berezil» [«Punk»: «Berezil»]. *Theater – Music – Cinema*, 18. P. 6. [in Ukrainian]
- Vasyl'ko, V. (1984). *Teatru viddane zuttya* [Life devoted to Theater]. Kyiv: Mystetstvo. 407 p. [in Ukrainian]
- Verkhatskyi, M. Skarby velykogo maistra. Do 80-richya z dnya narodzhennya Lesya Kurbasa. [Treasures of

- the great Master. To the 80<sup>th</sup> anniversary of the birth of Les Kurbas]. *M. Verkhatskyi. 100: Days and Work. Correspondence. Memoires of contemporaries*. Kyiv: Prose. 240 p. [in Ukrainian]
- Verkhotursky, A. (October, 10 1923). «Gaz» v teatri «Berezil» [«Gas» in the «Berezil» theater]. *Proletarian Truth*. [in russian]
- Verykivska, I. (1999). Z epistolyarii Myhaila Verykivskogo. Lysty do Pylypa Kozytskogo 1925-1928 rokiv [From the epistolary of Myhailo Verykivski. Letters to Pylyp Kozytskyi 1925-1928]. *Ukrainian Music Archive*, 2. Pp. 2013-214. [in Ukrainian]
- Vlasyuk, D. Storinka mynulogo [Page of the past]. *Les Kurbas. Memoirs of contemporaries: coll. of articles*. (1969). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 222-232. [in Ukrainian]

### **Maryna Grynyshyna**

#### **The latest musicology of the Les' Kurbas' Theater of the 1910s–1930s**

**Abstract.** The article attempts to comprehensively investigate the role of musical art in the formation of the Les Kurbas Theater phenomenon and in the formation of the first directing school of the modern Ukrainian stage. On the basis of analysis of historical sources and stage works of the master and his scholars, their common modern and avant-garde artistic orientation with a number of Ukrainian composers involved in cooperation on the performances of «Molodyi Theater» and «Berezil» has been proven.

**Keywords:** musicology, phenomenon, Les Kurbas Theater, image of the performance, symphonism, polystylism, modern theatrical forms.

*Струтинський Богдан Дмитрович*,  
старший викладач першої кафедри акторської  
майстерності та режисури драми. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Bohdan Strutyński*,  
Senior lecturer of the first Department of  
Acting and Drama Directing of the Kyiv  
National I.K. Karpenko-Karyi University of  
Theatre, Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: ЗМІНИ, ПРОБЛЕМИ, ТЕНДЕНЦІЇ

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню сучасного стану театру в Україні, аналізу проблем, з якими зіштовхнувся український театр після 24 лютого 2022 р., фіксації змін, що відбуваються під впливом зовнішніх та внутрішніх викликів. На основі аналізу діяльності театральних колективів за перші 9 місяців російсько-української війни виокремлено спільні тенденції розвитку та проблеми, які театру доведеться подолати.

**Ключові слова:** український театр, російсько-українська війна, деколонізація, сучасна драматургія, репертуарна політика.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Початок повномасштабного вторгнення російських військ докорінно змінив життя українського театру. До зовнішніх викликів періоду пандемії 2020–2021 рр. додалися більш глобальні проблеми: загроза життю, неможливість провадити творчу діяльність, відтік кадрів, брак фінансування. Разом з тим, загострилися і внутрішні виклики: невідповідність репертуару, вплив колоніальних наративів, супротив розвитку та змінам тощо. З іншого боку, війна стала каталізатором, який запустив і прискорив якісні зміни в українському театрі: перехід на українську мову, відмова від російської культури, усвідомлення необхідності зміни репертуарної політики та збільшення уваги до сучасної української драматургії. Дедалі частіше постає питання про роль театру у російсько-українській війні та розгляд театру і культури в цілому як зброї.

Український театр став більш цікавим для світу і, насамперед, для європейських країн – значно зросла кількість гастролей, участі у фестивалях, копродукцій та постановок українських режисерів на європейських сценах. З іншого боку, більша частина театрів не може запропонувати інозем-

ним глядачам якісний театральний продукт, тому поки що залишилася поза процесами театральної інтеграції. Одним з основних завдань сьогодні є відокремлення у свідомості іноземців українського театру від російського.

Події, які переживає суспільство, можуть стати переломними в історії українського театру, тому важливо фіксувати та аналізувати ті зміни, які відбуваються у театральному середовищі, не лише для подальших історичних досліджень, а й, передусім, для усвідомлення глобальних процесів, що відбуваються, для вчасного реагування та, за можливості, корегування курсу розвитку практиками театру.

**Мета дослідження** – проаналізувавши діяльність українських театрів у лютому-листопаді 2022 р., виявити основні проблеми та зафіксувати тенденції розвитку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Грунтовні дослідження та аналіз усіх подій і змін, що відбуваються в українському театрі, чекають нас ще попереду, поки що можемо тільки фіксувати певні етапи, які переживає театр залежно від появи нових викликів та/або можливостей. Наразі дослід-

ники театру віддають перевагу публікаціям у науково-популярних і суспільно-політичних виданнях в Україні та за кордоном. І, залежно від адресата, характер викладу матеріалу зазнає змін. Одним з перших зробив спробу узагальнення зібраних фактів і матеріалів О. Вергеліс, який виокреслив основні події та напрями роботи театрів в Україні на липень 2022 р.: втрати театральних приміщень, показ і постановки вистав в укриттях, дерусифікацію театрів, активність українських драматургів в Україні та за кордоном, волонтерство й служба працівників театрів у ЗСУ. Зупинився автор і на темі недофінансування театрів, припустивши можливість припинення діяльності декількох колективів (Вергеліс, 2022). Детально описує діяльність театрів у перші два місяці війни В. Котенок, аналізуючи заяви театрів на сторінках у соціальних мережах (Котенок, 2022). На волонтерській діяльності, а саме роботі театрів як гуманітарних центрів і прихистків, поєднанні волонтерської та творчої діяльності у перші місяці війни зосереджується С. Котович у великому оглядовому матеріалі для «Ukrainer» (Котович, 2022). Г. Веселовська теж присвячує статтю аналізу етапів, які проходив театр в Україні з кінця лютого до листопада 2022 р.: припинення творчої діяльності та робота у якості гуманітарних центрів; поступове відновлення показу вистав і навіть здійснення нових постановок. Значну увагу авторка приділяє «голосам театру», тобто діяльності драматургів: написання текстів-рефлексій, організації перформативних читань в Україні й за кордоном; також зупиняється на постановках вистав за п'єсами, написаними після 24 лютого, та створенні театрами власних документальних вистав (Веселовська, 2022). Тексти, орієнтовані на європейську аудиторію, теж висвітлюють діяльність театрів як гуманітарних центрів та спроби провадити творчу діяльність у перші місяці війни (Harbuziuk, 2022), але основними тут є теми інакшості української і російської культури, важливості відмови від російських наративів в Україні й акцент на необхідності відмови від співпраці з російськими культурними діячами у світі (Czużynowa, Kaswin-Duman, 2022). Власне, темі кенселенгу російської культури було присвячено багато статей різними мовами авторства українських культурних діячів, дослідників, очільників культурних інституцій. Однією з перших була публікація В. Шейка, в якій він називає відмову від російської культури інструментом самозбереження (Шейко, 2022). О. Клековкін саме слово «велика» щодо російської культури називає засобом маніпуляції та колонізації (Клековкін, 2022).

**Виклад основного матеріалу.** Війна, яку російська федерація розпочала в 2014 р. з окупації Криму та частини Луганської і Донецької областей, не могла не вплинути на всі сфери діяльності в українському суспільстві. В тому числі й на театр, який починає реагувати збільшенням постановок українською мовою, частковим висвітленням теми війни у виставах. Однією з реакцій було і створення драматургинею Наталією Ворожбит та режисером Георгом Жено «Театру переселенця», який працював з темою війни та однією з функцій якого була терапія. Виконавцями у театрі були переважно непрофесійні актори, до роботи залучалися психологи з метою «допомогти учасникам так, щоб це допомогло в процесі одужання, а не призвело до нового витка травми» (Сопова, 2018). Ще однією метою театру була творча медіація та культурна реінтеграція, тому багато документальних проєктів робилися у прифронтових містах. «Театр переселенця», зіштовхнувшись з браком фінансування, не проіснував довго, проте його досвід став у пригоді багатьом колективам після 24 лютого.

З початком повномасштабного вторгнення український театр зазнав втрат. З оголошенням воєнного стану всі театри зупинили показ вистав, багато з них перевели свою діяльність у режим гуманітарного штабу.

Найбільші гуманітарні центри працювали у Дніпрі (Дніпровський театр драми і комедії), Рівному (Рівненський музично-драматичний театр), Луцьку (театр «ГаРМІДЕР»), Івано-Франківську (Івано-Франківський драматичний театр). Майже всі театри Львова працювали як прихисток, надаючи тимчасове житло внутрішньо переміщеним особам. Багато театрів на листопад 2022 р. не припинили діяльність гуманітарних штабів, хоча паралельно переважна більшість колективів повернулася до творчої діяльності.

До театральних втрат слід віднести повністю знищене приміщення Донецького академічного обласного драматичного театру у м. Маріуполі, Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру у м. Сєверодонецьку, куди театр було евакуйовано з окупованого Луганська у 2014 р.. Також ракетними обстрілами були пошкоджені три театральні приміщення у Харкові (Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка і Харківський академічний драматичний театр ім. Пушкіна), театральне приміщення в Києві (Мала опера), приміщення Миколаївського академічного художнього драматичного театру.

Остаточний перелік втрат і пошкоджень можна буде сформувати тільки після припинення бойових дій. Г. Веселовська у своєму огляді називає ці втрати поправними, а до непоправних відносить загибель творчих працівників, які втратили життя чи у лавах ЗСУ, чи в результаті ракетних обстрілів. (Веселовська, 2022).

Серед нових викликів, які постали перед українським театром, є і брак фінансування, оскільки фінансова підтримка державних та муніципальних театрів була зменшена, зупинені всі державні грантові програми, а наповнення бюджету театрів через основну діяльність, тобто показ вистав, у перші місяці війни було неможливим. Про це у своїй статті згадав О. Вергеліс (Вергеліс, 2022). Недержавний театральний сектор України опинився у ще більш складних умовах, оскільки були скорочені майже всі грантові програми, на які могли розраховувати ці колективи. Зокрема, Український культурний фонд зупинив усі оголошені на 2022 р. програми, натомість ним у відповідь на складні умови, в яких опинилися митці, було відкрито додаткову стипендіальну програму «Стипендія на відновлення культурно-мистецької діяльності». Частина програм європейських інституцій була переорієнтована на підтримку українських митців та українських культурних інституцій (стипендії, допомога, гранти). Також з'явилися й українські фонди, як-то «Фонд екстреної допомоги митцям перформативного мистецтва в Україні» чи програма «Митці у війні» від Jam Factory Art Center.

Частина театрів опинилася в окупації. Це вже названі Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь), Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр, який працював у м. Северодонецьку, та, до 11 листопада 2022 р., Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Куліша і Херсонський академічний обласний театр ляльок. Керівників обох театрів, які у лютому-березні брали участь в антиросійських мітингах, заарештовували та допитували російські силовики. Росіянам не вдалося відновити повноцінну роботу театрів у Херсоні, попри те, що були призначені керівники з числа колаборантів. А в Маріуполі частина акторів, які лишилися в окупації, відновили роботу, співпрацюючи з окупантами. Слід відзначити роль, яку закладам культури надає російська окупаційна влада. Для них це – один із засобів пропаганди та впливу на місцеве населення. Заклади культури АР Крим, окупованої частини Донецької та Луганської областей стали носіями й агентами російської пропаганди, агітуючи за «руський мір».

Така сама роль відводилася і театрам на територіях, окупованих у 2022 р. Насаджування російських нарративів проводиться через усі можливі джерела, в тому числі використовуються гастролі російських виконавців і театрів, як, скажімо, гастролі Театру Націй у червні 2022 р. з показом вистави для дітей м. Мангуша. Цікавим є порівняння з роллю, яку українським театрам відводила німецька окупаційна влада. В. Гінда зауважує, що «сценічне мистецтво, кінематограф та працюючі музеї в окупованих регіонах за задумом нацистів мали забезпечувати в тилу військових дій дозволя німецьких вояків та задовільняти їхні естетичні потреби» (Гінда, 2010).

Усі театри, які опинилися в окупації, згодом змогли розпочати роботу на неокупованій території. Частина трупі Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) прийняли в Ужгороді, де під керівництвом Л. Колосович театр здійснив кілька постановок і став учасником європейського фестивалю. Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр у серпні 2022 р. відновив роботу в м. Суми на базі Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії ім. М. С. Щепкіна. Херсонський академічний обласний театр ляльок поновив роботу в м. Дрогобич.

Силами колективу Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Миколи Куліша, в тому числі й тих, хто залишився в окупації, у червні 2022 р. було реалізовано фестиваль «Мельпомена Таврії». Вперше за роки існування Міжнародний театральний фестиваль змінив формат – театри-учасники не привозили вистави до Херсона, а показували їх на своїх майданчиках. Вистави окремих театрів були показані на офіційному YouTube-каналі фестивалю. Фестиваль, який проходив під гаслом «Мельпомена Таврії – голос Херсонщини», був спрямований на консолідацію творчої спільноти і привернення уваги українців та іноземців до окупованого Херсона.

У квітні 2022 р. театри почали відновлювати свою діяльність. Спочатку в західних областях України, де було відносно безпечно, відновили творчу діяльність театри Львова, Івано-Франківська, Закарпаття, Хмельницького, Рівного. Починали театри роботу з показу благодійних вистав, далі поновили продаж квитків. У Києві спочатку за дозволом Міністерства культури та інформаційної політики України поновили роботу підпорядковані йому національні театри, а з травня – більшість муніципальних театрів. У Львові розпочав роботу новостворений театр «Варта», до складу якого



увійшли митці Харкова, Києва та інших міст, змушені евакуюватися до Львова.

Важливу роль відіграє благодійна діяльність – безкоштовний показ вистав для переміщених осіб, особливо для дітей, та покази вистав, метою яких є збір коштів для Збройних Сил України або на підтримку колег. Так, Київський національний академічний театр оперети провів благодійний показ концертної програми та лотерею для збору коштів на лікування поранених бійців, а Хмельницький обласний академічний музично-драматичний театр ім. Михайла Старицького – для допомоги постраждалому від обстрілів Миколаївському академічному художньому драматичному театру. Часто, не маючи змоги показувати вистави на стаціонарних майданчиках, театральні колективи розпочинали творчу діяльність з показу виїзних вистав та концертних програм. Це стосується театрів Миколаєва, Одеси, Запоріжжя. Харківські театри (Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, Харківський академічний театр музичної комедії, Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка) робили покази на станціях метро. Згодом відновили діяльність і більшість театрів, які в березні знаходилися в зоні бойових дій, це театри Чернігівської та Сумської областей.

Крім скорочення фінансування, до основних викликів цього часу слід додати постійну небезпеку ракетних обстрілів і неукомплектованість колективів. Щодо останнього це стосується як творчих, так і технічних та адміністративних працівників: багато чоловіків і частина жінок, які працювали в театрах, пішли до лав ЗСУ, ще більше людей виїхали за кордон у перші місяці війни. Частина з них згодом повернулася, але на листопад 2022 р. більшість театрів мала складнощі з поновленням репертуару через відсутність акторів. З листопада до цих викликів додалися планові та аварійні відключення світла через пошкодження енергетичної системи.

Вартий уваги і аналіз репертуарної політики. Багато театрів свідомо відмовилися від вистав, що йшли російською мовою чи за творами російських авторів. У перші дні війни всі театри, в назві яких було слово «російський» відмовилися від неї. Хоча на листопад 2022 р. Харківською обласною радою зміна назви Харківського академічного російського драматичного театру ім. Пушкіна все ще офіційно не затверджена. Свідомо відмова від російської культури є для українського театру важливим кроком деколонізації, усвідомлення власної культурної ідентичності. Навіть більше, перегляду потребує і

українська класика, особливо та, що тиражує образ «малороса» чи пропагує ідею «братніх народів». Тож для нових постановок українські театри у період квітня-листопада 2022 р. беруть класичні твори або сучасну драматургію. Частка сучасної української драматургії у постановках театрів за цей період значно збільшилася. Більше з тим, усвідомлюючи, що театр став у тому числі й місцем терапії і що проживання та проговорення пережитого досвіду допомагає опрацьовувати травми війни, режисери дедалі частіше звертаються до п'єс, створених після 24 лютого 2022 р., або ж працюють з документальним матеріалом. Однією з проблем тут є брак досвіду багатьох колективів у роботі над документальними виставами, тож, як зазначає Г. Веселовська, «озвучені акторськими голосами різні історії про різних людей і з різних міст України почасти дуже схожі. Інколи їх і компонують, повторюючи досвід колег, не надто переймаючись тим, що прямолінійна афектація може спрацювати в протилежному напрямку, а щільне декорування відеорядом виглядає недоречним» (Веселовська, 2022).

Ще однією ознакою часу є збільшення представленості українського театру за кордоном та зацікавленість європейських колег у співпраці з українськими митцями. Тут українська культура і театр зокрема теж стають зброєю, спрямованою на подолання міфу «великої російської культури». Одними з перших почали активну діяльність українські драматурги. За перші кілька тижнів війни було створено тексти, які в перекладі на іноземні мови звучать у форматі перформативних читань у всьому світі завдяки проєкту Джона Фрідмана «Worldwide Ukrainian Play Readings». Декільком українським театральним проєктам вдалося взяти участь у театральних фестивалях в Європі, Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка мав великі гастролі у Литві, а потім у Словацькій Республіці. Впродовж літніх місяців та у вересні артисти Київського національного академічного театру оперети брали участь у благодійних концертах, метою яких був збір коштів для ЗСУ, у Швейцарії (Сент Гален), Франції (Паризька філармонія) та Австрії (Volkoper am Währinger Gurtel) і у концерті, присвяченому оголошенню Каунаса культурною столицею Європи. У жовтні відбувся вже сольний концерт артистів Київського національного академічного театру оперети у Паризькій філармонії, який став можливий завдяки налагодженій співпраці з цим закладом. Крім привертання уваги до України, такі заходи важливі як презентація української культури за кордоном, це – інструмент культурної дипломатії. Цьому сприяє

присутність представників міністерств культури, послів України в європейських країнах. Збільшення пізнаваності української культури і присутності українських театрів в європейському культурному полі працює і на руйнування міфу «великої російської культури».

Українські актори і режисери отримали нагоду реалізувати творчі проекти в театрах Європи. Така співпраця дає можливість для обміну досвідом, професійного зростання та інтеграції української культури в європейську. Вперше в історії Авіньйонського театрального фестивалю був організований український павільйон, в рамках якого демонструвалися у запису та наживо роботи комунальних та недержавних театральних, оперних і танцювальних колективів, проводилися дискусії та презентації.

З одного боку, це може призвести до більшого відтоку професійних театральних діячів за кордон, проте, з іншого – для театральних закладів це відкриває можливість подальшого налагодження співпраці, створення спільних проектів, розширення гастрольної діяльності.

**Висновки.** З початком повномасштабного вторгнення перед українським театром постали як зовнішні (брак фінансування, загрози обстрілів, відключення енергії та відтік професійних кадрів), так і внутрішні (перегляд репертуарної політики та мови вистав, чітке формування місії та визначення шляху розвитку театру) виклики. Театральні колективи прийняли ці виклики і активно працюють над вирішенням проблемних питань.

Війна стала каталізатором, який запустив якісні зміни в українському театрі. Однак ці зміни не всюди відбуваються з однаковою швидкістю. Це стосується опрацювання колоніальних впливів російського театру та нав'язування наративів другорядності всього українського, напрацювання власних наративів і визначення своєї ролі у культурній боротьбі. Темпи і масштаби цих змін значно збільшилися порівняно з процесами від 2014 року – дедалі більше театрів відмовляються від російської мови та російських авторів, звертаються до сучасної драматургії та актуальних проблем сьогодення. Однак це лише початок шляху, і тут важливо фіксувати кожен крок, тож діяльність українських театрів періоду російсько-української війни потребує подальших спостережень, фіксації та аналізу.

#### Джерела та література

Веселовська, Г. (2022). Український театр у часі війни. *Український тиждень*. 16 листопада (2022). URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>

Вергеліс, О. (2022). Вистава під час повітряних тривог. *Дзеркало тижня*. 17 липня (2022). URL: <https://zn.ua/ukr/ART/vistava-pid-chas-povitriyanih-trivoh.html>

Гінда, В. (2010). Культура, освіта і спорт під час окупації. *Україна в Другій світовій війні: погляд з XXI століття. Історичні нариси*. Кн. 1. Київ: Наукова думка. С. 697–717.

Клековкін, О. (2022). Про прекрасне і біфштекси у безхмарному небі. *Критика*. Квітень (2022). URL: <https://krytyka.com/ua/articles/pro-prekrasne-i-bifshcheksy-u-bezchmarnomu-nebi?fbclid=IwAR2SU281X-eP1pb4AmcuavDKdVMOjsYf0Dgymns9ds8e0OGdDpIVq3KLYYI>

Котенок, В. (2022). Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня. *КіноТеатр*. 1 вересня 2022. № 4. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/223?articlesBySameAuthorPage=2#articles>

Котович, С. (2022). Як театри і музеї волонтерять під час війни. *Ukrainianer*. 18 вересня 2022. URL: <https://ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/>

Сопова, А. (2022). Театр війни: психодраматичний проєкт, який допомагає українцям подолати травму. *Критика*. Лютий 2018. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/theater-war-psychodrama-project-helps>

Струтинський, Б. (2022). Український театр має сильний характер, люди творять під кулями. *Українське радіо*. Час інтерв'ю. 3 жовтня 2022. URL: <http://ukr.radio/news.html?newsID=99712>

Тонконог, О.І. (2006). Театри українських міст у 1943–1945 рр. *Культура народів Причорномор'я*. № 86. С. 66–69.

Шейко, В. (2022). Cancel Russia як інструмент самозбереження. *Лівий берег*. 18 березня 2022. URL: [https://lb.ua/culture/2022/03/18/509953\\_cancel\\_russia\\_yak\\_instrument.html](https://lb.ua/culture/2022/03/18/509953_cancel_russia_yak_instrument.html)

Czużynowa, I., Kacwin-Duman, M. (2022). Teatr ukraiński, albo o dekonstrukcji rosyjskiej narracji. *Didaskalia*. czerwiec – sierpień 2022. No 169/170 URL: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ukrainski-albo-o-dekonstrukcji-rosyjskiej-narracji>

Harbuziuk, M. (2022). Theatre as a Humanitarian Mission: Ukraine's Experience 2022. *Critical Stages/Scènes critiques*. June, 2022. No 25. URL: <https://www.criticalstages.org/25/theatre-as-a-%CE%B7humanitarian-mission-ukraines-experience-2022/>

Shyshkevych, M. (2022). Ukraine: War and Theatres. *Performing Arts Central Europe*. September 5, 2022. URL: <https://www.performingarts4.eu/news/ukraine-war-and-theatres/>

#### References

Veselovska, H. (2022). Ukrainykyi teatr u chasi viiny [Ukrainian theater during the war]. In: *Ukrainian*

- week. November 16, 2022. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> [in Ukrainian].
- Verhelis, O. (2022). Vystava pid chas povitrianykh tryvoh [Performance during air raids]. In: *Mirror of the week*. July 17, 2022. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/vistava-pid-chas-povitrjanikh-trivoh.html> [in Ukrainian].
- Hinda, V. (2010). Kultura, osvita i sport pid chas okupatsii [Culture, education and sports during the occupation]. In: *Ukraine in the Second World War: a view from the 21st century. Historical essays*. Book 1. Kyiv: Scientific opinion. P. 697–717. [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2022). Pro prekrasne i bifshteksy u bezkhmarnomu nebi [About the beauty and steaks in a cloudless sky]. In: *Critics*. April 2022. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/pro-prekrasne-i-bifshteksy-u-bezkhmarnomu-nebi?fbclid=IwAR2SU281X-eP1pb4AmcuavDKdVMOjsYf0Dgymns9ds8e0OGdDpIVq3KLYYI> [in Ukrainian].
- Kotenok, V. (2022). Ukrainskyi teatr pid chas viiny: 24 liutoho - 24 kvitnia. [Ukrainian theater during the war: February 24 - April 24]. In: *Kinoteatr*. September 1, 2022. No. 4. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/223?articlesBySameAuthorPage=2#articles> [in Ukrainian].
- Kotovych, S. (2022). Yak teatry i muzei volonteriat pid chas viiny. [How theaters and museums volunteer during the war]. In: *Ukrainer*. September 18, 2022. URL: <https://ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/> [in Ukrainian].
- Sopova, A. (2022). Teatr viiny: psykhodramatychnyi proiekt, yakyi dopomahaie ukraintsiam podolaty travmu. [Theater of war: a psychodramatic project which helps Ukrainians to overcome injury]. In: *Critics*. February 2018. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/theater-war-psychodrama-project-helps> [in Ukrainian].
- Strutynskyi, B. (2022). Ukrainskyi teatr maie silnyi kharakter, liudy tvoriat pid kuliamy. [Ukrainian theater has a strong character, people create under bullets]. In: *Ukrainian radio. Interview time*. October 3, 2022. URL: <http://ukr.radio/news.html?newsID=99712> [in Ukrainian].
- Tonkonoh, O.I. (2006). Teatry ukrainskykh mist u 1943-1945 rr. [Theaters of Ukrainian cities in 1943-1945]. In: *Culture of the peoples of the Black Sea region*. 2006. No. 86. P. 66-69 [in Ukrainian].
- Sheiko, V. (2022). Cancel Russia as a self-preservation tool. In: *Left bank*. March 18, 2022. URL: [https://lb.ua/culture/2022/03/18/509953\\_cancel\\_russia\\_yak\\_instrument.html](https://lb.ua/culture/2022/03/18/509953_cancel_russia_yak_instrument.html) [in Ukrainian].
- Czużynowa, I., Kacwin-Duman, M. (2022). Ukrainian theater, or the deconstruction of the Russian narrative. In: *Didaskalia*. June - August 2022. No. 169/170. URL: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ukrainski-albo-odekonstrukcji-rosyjskiej-narracji> [in Polish].
- Harbuziuk, M. (2022). Theater as a Humanitarian Mission: Ukraine's Experience 2022. In: *Critical Stages/Scènes critiques*. June, 2022. No. 25. URL: <https://www.critical-stages.org/25/theatre-as-a-%CE%B7humanitarian-mission-ukraines-experience-2022/> [in English].
- Shyshkevych, M. (2022). Ukraine: War and Theaters. In: *Performing Arts Central Europe*. September 5, 2022. URL: <https://www.performingartsv4.eu/news/ukraine-war-and-theatres/> [in English].

### **Bogdan Strutynskyi**

#### **Ukrainian theater during the russian-ukrainian war: changes, problems, trends**

**Abstract.** The article is devoted to the study of the current state of the theater in Ukraine, the analysis of the problems faced by the Ukrainian theater after February 24, 2022, the fixation of changes occurring under the influence of external and internal challenges. On the basis of analysis of theatre teams activities during the first 9 months of the Russian-Ukrainian war, common development trends and problems which have to be overcome by the theater are identified in the article.

**Keywords:** Ukrainian theater, Russian-Ukrainian war, decolonization, modern drama, culture

**Овчієва Леся Петрівна,**  
старший викладач кафедри сценічної  
мови. Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Lesia Ovchiieva,**  
Senior Lecturer of Stage Language Department.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ П'ЄС РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ НА СЦЕНІ ПЕРШОГО СТАЦІОНАРНОГО ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО У КИЄВІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У статті зроблено спробу висвітлити витоки ознак сценічного модернізму на матеріалі постановки п'єс В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської та інших драматургів на сцені Першого стаціонарного театру в Києві Миколи Садовського.

**Ключові слова:** Перший український стаціонарний театр М. Садовського, новітня драматургія, Леся Українка, В. Винниченко, Л. Старицька-Черняхівська, театральний модернізм, М. Садовський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Актуальність проблеми полягає у малодослідженому стані театрального процесу в Україні на початку ХХ століття. У цих роках у європейському театрі, де утвердилась драматургія провідних світових драматургів «нової хвилі» – Г. Ібсена, М. Метерлінка, П. Верхарна та А. Чехова, – активно заявило про себе мистецтво модернового символічного спрямування. При відтворенні сценічних характерів у ньому приділялася увага ознакам індивідуалізму, інтуїтивізму, символізму та естетизму. Більше того, частина митців піддавалися впливам психоаналізу З. Фрейда та захоплювалися ідеями філософії А. Шопенгауера з увиразненням концепцій свободи до життєвого вибору, що сприяло появі у творчості елементів позасвідомих основ людської душі.

Зародження ознак раннього модернізму в українській літературі та мистецтві виявлялись у зацікавленні творців темами ірраціональних особливостей, де принципи психологізму були провідними характеристиками відтворення внутрішнього світу дійових осіб, де інтуїція ставала домінантною ознакою у розумінні й трактуванні

їхніх дій і вчинків. Хоча принципи психологізму були визначальними і в реалістичному мистецтві правдивого художньо-образного відтворення дійсності, але в модерністській системі спостерігаються суттєві зміни відтворення персонажів твору, тут психологічні характеристики часто не піддаються розумовому осягненню, первинними стають такі якості, як воля, інстинкт та інтуїція, тобто надсвідомі сили.

Якщо в реалістичній системі класичного розуміння створення характерів персонажів відбувається переважно посиленням на вплив зовнішніх обставин і подій, то в модернізмі вся увага переносилась на людську особистість, її внутрішній світ. У новітній творчості культивується індивідуалізм, особиста ініціатива й особиста відповідальність, персонаж-людина постає самодостатньою індивідуальністю зі складним власним духовним світом. Подібна трансформація у засобах відтворення характерів героїв нової особи відбулась і в українських письменників – Л. Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка та ін., але особливо виразно ця зазначена поетика проявилась у драматургії, а саме у відтворенні жіно-

чих образів, де, на відміну від класичних образів – жінки-матері, жінки-берегині, жінки-землі, на перші позиції виходять постаті модернових самодостатніх героїнь. Так, у Лесі Українки в «Блакитній троянді» постає образ Любові Гашинської, у В. Винничека – Марусі («Базар»), Наталії Павлівни («Брехня»), у Л. Старицької-Черняхівської – письменниці Ліни («Крила») та ін. Психологічні портрети цих, як і багатьох інших тогочасних героїв, автори змальовують, частково використовуючи прийоми натуралізму, досить часто через загострення психофізіологічних відчуттів – відчуження, самотності, невизначеності, розгублення, страху, втоми, безвиході та приреченості. Саме твори драматургів модерністичної генерації зумовили зміну естетичних складових сценічного мистецтва і програмували новітні ознаки акторської майстерності. Проте хід історичних умов призвів до ситуації, що драматургічні надбання саме цих авторів десятиліттями були заборонені тогочасним радянським режимом, а заодно й театральні постановки їхніх творів. Отже, проблема, пов'язана з початками модернізму в українському театрі, впродовж років залишалася не лише не вивченою, а й викинутою з наукового вжитку. І слід лише поради за те, що у відродженні незалежної України художня спадщина драматургів, режисерів, акторів і художників поволі повертається до духовного служіння та естетичного збагачення українського народу, а відтак і потребує всебічного вивчення та узагальнення.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в культурології театральний процес в Україні початку ХХ століття розглянуто крізь призму зародження стильових конгломерацій модернізму. Адже до років проголошення незалежності України, майже ціле століття існували ідеологічні перешкоди висвітлення даного явища за об'єктивними критеріями.

**Методологія** дослідження передбачає комплексний підхід, що враховує і теоретико-методологічні проблеми театального модернізму, і реальні практичні напрацювання. Також використано метод історичної реконструкції вистав, який базується на систематизації та узагальненні театрознавчого досвіду й сучасного опанування проблеми. Застосовується структурно-функціональний метод і метод аналогій.

**Мета** статті – дослідити початкові витoki модерністських основ у драматургії на виставах, що були першовтіленням на сцені високохудожнього першого стаціонарного Театру М. Садовського за участю провідних сценічних майстрів – М. Садов-

ського, І. Мар'яненка, Л. Ліницької, С. Паньківського та багатьох інших, які не лише захоплювали своїм мистецтвом сучасників, а й стали фундаторами новаторського українського театру.

**Виклад основного матеріалу.** Хід суспільно-політичних подій перших років ХХ століття дав новий поштовх для розвитку в Україні промисловості, науки, літератури та мистецтва. Після революційних подій 1905–1907 років перед усіма видами творчості, в тому числі й перед театром, відкрилися певні можливості вільного розвитку, хоч на сцені стійко утримувалися ще традиції класичного театального мистецтва. В основі естетики українських корифеїв були засади народно-реалістичного та романтичного театру. І глядачі своїм серцем і розумом визнавали й поклонялись цьому «священному храмові». Адже «сцена-кумир» була одним із найвпливовіших засобів боротьби проти царських прислужників та глитаїв-визискувачів. За визначенням П. Саксаганського, театр тих часів був цією трибуною з якої славетні корифеї – М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, М. Садовський виступали на захист простого народу. «Вони всім серцем почували, що цей театр, яко єдиний суто народний на всю Європу – є гордість наша, що тільки самобутній репертуар привчить народ до театру, поширить його національне самопізнання і розів'є любов до рідної історії, до рідного мистецтва» (Саксаганський, 1956, с. 178).

Однак покоління фундаторів класичного українського театру поступово відходило від театального процесу. Померли М. Старицький (1904), І. Карпенко-Карий (1907) та М. Кропивницький (1910), розпустив свою трупу П. Саксаганський, але питання – бути чи не бути українському театрові вже не зводилось до проблем прямого його існування. Проблема полягала не лише у відстоюванні українського театру як такого, а й у пошуках і створенні нових засад його художнього зростання.

У європейському театрі драматургія стала першою і головною основою сценічної творчості. Нова драма всевладно панувала над сценічною творчістю – поетика драматурга стала визначальною у становленні творчого обличчя театру. В Європі поширюються варіанти модерного символічного театру М. Метерлінка, соціального театру П. Верхарна, у Скандинавії з'являється театр модернізму Г. Ібсена, у Росії – психологічний театр А. Чехова. В Україні творцями нового модернового репертуару виступили – Леся Українка («Одержима»), «Оргія», «Бояриня», «Камінний господар»),

Володимир Винниченко («Базар», «Чорна Пантера і білий Ведмідь», «Брехня», «Пригвожені»), Людмила Старицька-Черняхівська («Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніп»), Олександр Олесь («Осінь», «Танець життя», «По дорозі в казку») і Спиридон Черкасенко («Земля», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла») та інші. Українські драматурги активно писали нові п'єси для театру, якого, на жаль, ще не було, але він мусив народитися. Своєю творчою інтуїцією вони відчували його появу, а одна із активних учасниць театрального процесу Л. Старицька-Черняхівська теоретично навіть обґрунтувала зародження українського модерного театру у трьох іпостасях – театр настрою, театр соціальний і театр символічний.

На цей час єдиний стаціонарний український театр М. Садовського у Києві, що працював на організаційних засадах антрепризи, був беззастережно визнаний високохудожнім мистецьким явищем. Для загального прошарку глядачів цей колектив став справжньою школою життя, прагнучи до правдивого і переконливого відтворення дійсності. Навіть у ті часи, коли імперські посіпаки розпалювали міжнародну ворожнечу серед народів, М. Садовський разом з п'єсами вітчизняних авторів, здійснював перші постановки п'єс іноземних драматургів – російських, польських, єврейських, італійських тощо.

Задовольняючи смаки інтелігентної освіченої публіки, театр залюбки звертався до першопрочитання п'єс новаторської драматургії. Адже вона у своїй стилістичній поетиці була дуже цікавою та різноплановою. Так, наприклад, Леся Українка виособлювалась у творах ознаками неоромантизму і символізму, В. Винниченко – неореалізму та експресіонізму, Олександр Олесь – імпресіонізму та символізму, С. Черкасенко – символізму і неонатуралізму, Л. Старицька-Черняхівська – неоромантизму і символізму. Саме постановка творів названих авторів зумовлювала появу у театрі ознак модернізму, що конденсував різноманітні стильові ознаки. Сучасний дослідник літературно-мистецьких поглядів С. Хороб стверджує, що структури і типи «образно-мистецької свідомості формувались і утверджувались у нашій драмі не на рівні загальної стильової манери, або естетичної школи, а передовсім на рівні самобутньої окремішньої письменницької особистості» (Хороб, 2009, с. 73).

Незважаючи на різні стильові особливості творчості перелічених авторів, усіх їх об'єднувало тяжіння до романтичного типу мислення. Драматург із працівниками театру зближались на

пошуках, що зумовлювали розробки своєрідної неоромантичної стильової манери, яка давала підстави вважатися явищем синтетичного порядку, що охоплювало елементи різновидної стилістики модернізму. А на практиці ставало очевидним, що для глибшого відтворення сенсу існування світу й людської душі необхідно було поєднувати свідомі і підсвідомі, раціональні й ірраціональні ресурси психіки. На першому плані у виставах з естетичною основою модернізму слід було відтворювати характери людей – унікальних особливостей з їхнім складним внутрішнім світом і особливою психологією. Новий герой хотів бути вільним, мати право вибору, активно творити свою долю та виявляти індивідуальну неповторність. Такі герої жили, боролись і стверджували свою людську винятковість у кращих виставах театру М. Садовського – «Брехні» В. Винниченка (1911), «Крилах» Л. Старицької-Черняхівської (1914), «Казці старого млина» С. Черкасенка (1914), «Королеві Сабат» А. Марека (1915).

Найбільший успіх у цих виставах випав на долю митців середнього і молодого покоління – І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Ф. Левицького, К. Рубчакової, Л. Курбаса, Є. Долі, П. Коваленка та інших.

Серед показових вистав з модерновим типом художнього мислення варто зупинитися на «Брехні» В. Винниченка та «Крилах» Л. Старицької-Черняхівської, у яких естетична система новаторства визначалась як сценічними засобами виразності, так і характерами конфліктів, запрограмованих авторами стосовно їхньої концепції нової людини у сучасному світі. У «Брехні» головна героїня Наталія Павлівна, ще зовсім молода, красива, але користюлюбна жінка, яка заплуталась у тенетах брехливого кохання – чоловік, товариш чоловіка і молодий поет-студент. У сценічній дії обставини вибудовувались так, що героїні необхідно виплутатись із цієї сумбурної власної брехні. І для того щоб якось «чесно» вийти із ситуації, у неї вихід один – прийняти отруту. Адже її смерть позбавляє ближніх від важких страждань (цю думку висловлює один з коханців, компаньйон її чоловіка – «краще смерть, ніж ганьба»).

Режисера І. Мар'яненка у «Брехні» захоплювало своєрідне поєднання актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням – що є істина? Ця ідея постановки найвиразніше доносила до глядачів трактуванням головної ролі Наталії Павлівни артисткою Л. Ліницькою. Її героїня під час розвитку подій йшла на компроміс зі своєю совістю, утворивши цілу апологію брехні,

де «істина є постаріла брехня», тому всяка брехня з часом може стати істиною<sup>1</sup>. Театрознавець П. Кравчук засвідчує, що у виставі «режисера цікавили потайні порухи душі персонажів, боротьба понадсвідомих і понадсмилових сил. Символічно-психологічні засоби, якими орудував у роботі над п'єсою постановник, були зовсім незвичними і часто незрозумілими для більшості виконавців» (Кравчук, 2001, с. 190). Та вистава ставилась вже тепер, і хоч новий актор для модерного репертуару з глибоким психологічним змістом тільки-тільки формувався, потрібен був час для власного становлення. Сценічна версія «Брехні» не мала відповідного звучання у порівнянні з літературним матеріалом. Окремі виконавці грали щиро, соковито, навіть з певним ефектом, але грали як у звичайній побутовій п'єсі. У стилістиці винниченківських вимог виділялись С. Паньківський у ролі чоловіка героїні, І. Мар'яненко у ролі молодого студента і Л. Ліницька у ролі Наталії Павлівни. Артистка своєю грою майстерно доносила глядачам драматичну вину героїні, яка полягала в тому, що вона до кінця вірила, ніби дати щастя близьким людям можна навіть і брехнею, отож заповіддю Наталії Павлівни було тверде переконання: «Людам зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, щастя і спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!»

Особливо талановито з величезною переконливістю була зіграна Л. Ліницькою фінальна сцена. Рецензент А. Вечерницький відзначав: «Чудово пройшла в артистки сцена “розпродажі душ і серця”. Коли вона перед самогубством шепче кожному з любовників солодке словечко, а потім усіх цілує. Це шедевр артистизму. <...> Чи так, як автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про це не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ який лишає сильне враження» (Вечерницький, 1911).

Ця перша постановка п'єси, В. Винниченка «Брехні» на сцені театру М. Садовського критиками і глядачами була сприйнята неоднозначно. Тогочасний теоретик театру М. Вороний не був у захваті від вистави. Він засвідчував: «Актор борсається, мучиться, нарешті махнувши рукою, грає як звик, по старих графаретах» (Вороний, 1989, с. 72), хоч інші мистецтвознавці оцінювали «Брехню» як одну із кращих модерних постановок сезону

1910/1911 років. Зокрема, А. Вечерницький назвав «Брехню» найоригінальнішою виставою сезону і зауважував, що «постановка “Брехні”» уперше розбила могутню фортецю старої мелодрами і показала стежку для зближення українського театру з світовим» (Вечерницький, 1912).

Театральний оглядач модерного журналу «Українська хата», захоплюючись грою першовиконавиці ролі, однієї з найкращих українських артисток – Л. Ліницької, високо оцінював усю виставу:

Український театр вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття, вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції. <...> з часу постановки «Брехні» ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру (Alienus (Богацький), 1911, с. 187).

Сьогодні можемо стверджувати, що за сценічну інтерпретацію «Брехні», цієї глибоко психологічної модерної п'єси мусив би взятися новітній режисер, але в Україні його ще не було. Новий актор тоді лише почав формуватися, і потрібні були певні умови для його виховання (принаймні школа Леся Курбаса, якої на цей час також ще не існувало). Однак сміливість, наполегливість, відчуття жанрового звучання постановки й гостре відчуття сучасності та творчий ризик І. Мар'яненка разом з проникливою і виваженою грою Л. Ліницької зробили перші кроки у театральну сучасність. Триумвірат драматург – режисер – актриса привідкривали завісу українському сценічному модернізму.

Першовтіленням на сцені театру М. Садовського була і постановка однієї з наймодерніших п'єс – «Крила» Л. Старицької-Черняхівської. Відтворюючи життя творчої інтелігенції, п'єса «Крила» нагадує одну з найкращих п'єс Лесі Українки «Блакитна троянда». Відчувається благотворний вплив на драму Л. Старицької-Черняхівської новітньої європейської драматургії Ібсена, Гауптмана і Чехова, у якій основними засобами виразності виявлялася різюча невідповідність справжнього внутрішнього стану персонажів їхній поведінці та вчинкам, а також невпинні пошуки свого неповторного, особливого «Я».

Адже характер головної дійової особи, талановитої поетеси Л. Старицька-Черняхівська розвинула саме в традиціях європейської модерної драми. Героїня Ліна Федорівна, переживши всі негаразди родинного життя, поступово усвідомлює свої складні ситуації і зрештою намагається поси-

<sup>1</sup> Детальну реконструкцію вистави «Брехня» див.: стаття Овчівної Л.: «Любов Ліницька – перша виконавиця головних жіночих ролей у п'єсах В. Винниченка «Брехня» і «Натусь» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2017. Вип.21. С. 35-44.

сти гідне місце серед свого оточення. Провідним ідейним звучанням твору стає думка про те, що жінка, яка має талант, не повинна неволити себе шлюбом. Вона мусить залишатися вільною й незалежною ні від кого, лише від свого таланту.

В основу сюжету п'єси Л. Старицька-Черняхівська поклала загальновідомий мелодраматичний любовний трикутник. Молода талановита письменниця живе в обставинах внутрішнього конфлікту – між прагненням творчої реалізації і вимогами жертвувати письменницьким покликанням заради сімейного благополуччя. Але її чоловік, відомий адвокат Віктор поетесу зраджує з її найближчою подругою – кокетливою, самолюбивою оперною співачкою Іриною. Зрозуміло, що розв'язання цього трикутника мусило б мати символічний характер. Режисер вистави М. Садовський добивався втілення головного способу сценічної дії у поєднанні двох сюжетних ліній. Перша – зрада талановитій молодій людині, а друга – приборкання героїні її сімейними обставинами. Саме у цьому поєднанні вибудовувалася центральна наскрізна дія, така характерна для модернових постановок.

Рецензент Г. Александровський у відгуку на прем'єру писав: «П'єса ця, яка написана в значній мірі по-чеховськи, у м'яких полу тонах вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки та з боку виконання» (Александровський, 1914, с. 99). Тому у роботі над виставою велика увага приділялась праці з виконавцями. І як результат – спектакль вражав акторською ансамблевістю. Головні ролі виконували – Ліна (Л. Ліницька), Віктор (І. Мар'яненко), Ірина (М. Малиш-Федорець). У центральній ролі Ліни Ліницька майстерно відтворювала процес народження думок героїні, доносячи їх до глядачів колосальною органікою жесту і рухів та змістовною словесною дією. За її яскравими душевними переживаннями виявлялось те, що називали «настроєм». Цей же рецензент наголошував на провідному значенні для вистави гри актриси: «Перше місце належить Ліницькій, що грала молоду письменницю Ліну. Артистка зуміла тими м'якими полу тонами, у яких написана її роль, без зайвих підкреслень, художньо змалювати привабливий образ, повний душевної чистоти та краси, разом з тим і важку драму» (Александровський, 1914, с. 100).

Очевидець вистави, відомий український митець В. Василько у своєму щоденнику зафіксував враження від постановки і від акторських здобутків виконавців. Та найвище він оцінював акторську майстерність виконання головної ролі: «Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені

здалося, що я бачив чеховську героїню» (Василько, 1914–1918, с. 24).

Гідною високої уваги була гра й партнера Л. Ліницької, виконавця ролі Віктора, – талановитого актора І. Мар'яненка. У рецензії газети «Рада» писалось: «Бездоганим був І. Мар'яненко, гра якого вище всяких компліментів» (Ст., 1914, с. 3-4). А в продовженні рецензії критик зауважував, що взагалі «п'єса відіграна блискуче, прийнята спочатку публікою дещо стримано, але драма під кінець захопила і зробила сильне враження» (Ст., 1914, с. 3-4).

Про важливість вистави «Крила» Л. Старицької-Черняхівської і сучасні мистецтвознавці зауважують як про новаторський поступ українського театру. Так, театрознавець Г. Веселовська стверджує, що в «сенсі розвитку новітніх шляхів сценічна постановка “Крил”, практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, *важлива* (підкреслення наше – Л.О.) не менше, а може й більше, ніж драматургія Лесі Українки» (Веселовська, 2006, с. 179).

**Висновки:** сценічне втілення модерної драматургії В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеся, С. Черкасенка на сцені театру М. Садовського (обсяг статті не дає можливості реконструювати всі новаторські постановки) мало вирішальне значення для переходу українського театру від традиційної стилістики до новаторських модерністських форм європейського спрямування, і сам факт мистецького поєднання літератури і театру у формуванні українського модернізму став хвилею нового національно-визвольного піднесення. Сформувавши складний і оригінальний тип модернового театру, який можна презентувати «театром Винниченка», «театром Старицької-Черняхівської», «театром Черкасенка», «театром Олеся», бо саме вони, перефразовуючи Ю. Смолича, стали духовно збудниками нової для українського театру культури. Ідеї людського щастя на землі пронизували всю їхню творчість, можливо інколи і малозрозумілу. Та з вірою у ці ідеї митці окриляли свої творіння новими ідеалами, філософськими концепціями, розплутували «дисгармонії» між сущим і тим, що має бути, шукали і добивалися правди, мучились через нерозгадані загадки, які ставило перед ними життя.

Сценічна інтерпретація п'єс українського раннього модернізму виявляла зміни у художньо-образній системі театрального мистецтва, що наглядно ілюстрували новий спосіб мислення. До шляху оновлення модерністичних ознак сценічної творчості могли долучитись лише ті театральні майс-



три, які раніше досконало опанували тематичні й жанрові засади реалістичної акторської майстерності. Серед них – М. Садовський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька, Ф. Левицький, С. Паньківський та ін. Практика постановки п'єс модерністичного спрямування надала важливого значення професії режисера в українському театрі, а в акторському мистецтві особливо наголошувала на творчій індивідуальності актора, на його світорозумінні та світовідчутті. Модерністська естетика в інтерпретації образів самодостатніх персонажів вимагала від актора швидкої збудженості, активної живої уяви, фантазії й розуму. Новий актор повинен був збагачувати створюваний ним образ своїми життєвими спостереженнями і багатством переживань, які мали містити безпосередність, органічність, заразливість, сценічну привабливість, поглиблену психологічність та підвищену емоційність, при тому, що найпершим і обов'язковим у зазначених обставинах стає вміння творити у межах визначеного режисером жанру постановки.

Сценічне освоєння положень нової драми мало вплив на подальше виховання акторських і режисерських сил, новітніх стильових можливостей. Водночас відбувався вплив і на глядацьку публіку, на її призвичаєнні й розумінні засад умовно-символічного театру. Реконструкція вистав ранньої модерністської естетики з їхньою поглибленою увагою до психологічних характеристик і прийомів сприяла розумінню, осягненню та самовизначенню подальших новаторських основ всього українського театру.

Адже пореволюційний модерновий театр представлений колективами Молодого театру Леся Курбаса, Театру «Кийдрамте», Драматичними театрами імені М. Заньковецької, імені І. Франка, Театру «Березіль», які формувалися і зростали також завдяки сценічному втіленню новітньої драматургії, що фундаментувала витоки театрального модернізму в перших десятиліттях ХХ ст. Своїми творчими здобутками ці театри стали основоположниками оновлення сценічних виражальних засобів українського театру сьогодення. Утвердження основоположних ознак модернізму через сценічне втілення п'єс В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка та О. Олеса дало визнання умовно-модернового театру, сприяло вихованню цілого покоління українських митців, намітило подальші шляхи до утворення новітнього українського театру.

### Джерела та література

- Александровський, Г. (1914). Український театр: «Крила», буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської. *Сяйво*. Київ. Ч. 14. С. 96-101.
- Alienus [Богацький, П.] (1911). Нова драма (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського). *Українська хата*. Київ. Ч. 3. С. 187.
- Василько, В. *Щоденник 1914–1918*. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. № 10369. С. 24.
- Веселовська, Г. (2006). Модерний та авангардний театр в Україні. *Зб.: Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ: Інтертехнологія. С. 159-220.
- Вечерницький, А. [Кузьминський О.] (1911). «Брехня» В. Винниченка. *Рада*. Київ, 22 січня. Ч. 17. С. 3-4.
- Вечерницький, А. [Кузьминський О.] (1912). Трупа М. К. Садовського (сезон 1911-1912 року). *Рада*. Київ, 2 травня. Ч. 100. С. 4.
- Вороний, М. (1989). *Театр і драма*. Київ: Мистецтво. 405 с.
- Кравчук, П. (2001). Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка. *Мистецтвознавство України*. Київ: Вид-во «Кий». Вип. 2. С. 187.
- Саксаганський, П. (1956). *Думки про театр*. Київ: Мистецтво. 232 с.
- Ст. Театр і музика. (1914). Бенефіс С. Паньківського. «Крила». *Рада*. Київ. 25 січня. Ч. 20. С. 3-4.
- Хороб, С. (2009). *Літературно-мистецькі знаки життя*. Івано-Франківськ: Нова зоря. 387 с.

### References

- Aleksandrovskiy, G. (1914). Ukrayinskiy teatr: «Krila», budenna drama na IV diyi L. Staritskoyi-Chernyahsvskoyi [Ukrainian Theater: «Wings», everyday drama on IV actions of L. Starytska-Chernyakhivska]. *Syayvo*. Kyiv. Ch. 14. S. 9-101. [in Ukrainian]
- Alienus [Bogatskiy, P.] (1911). Nova drama (Z privodu postanovki «Brehni» V. Vinnichenka trupoyu M. Sadovskogo) New drama (About the production «Lies» by V. Vinnichenko by the troupe of M. Sadovskiy). *Ukrayinska hata*. Kyiv. Ch. 3. S. 187. [in Ukrainian]
- Vasilko, V. *Schodennik 1914–1918* [The Diary 1914-1918]. Muzey teatralnogo, muzichnogo ta kinomistetstva Ukrayini. F. N 10369, S. 24. [in Ukrainian]
- Veselovska, G. (2006). Moderniy ta avangardniy teatr v Ukrayini [Modern and avant-garde theater in Ukraine]. *Zb.: Narisi z Istoriyi teatralnogo mistetstva Ukrayiny XX st.* Kyiv: «Intertehnologiya». S. 159-220. [in Ukrainian]

- Vechernitskiy, A. [Kuzminskiy O.] 1911. «Brehnya» V. Vinnichenka [«Lies» by V. Vinnichenko]. *Rada*. Kyiv, 22 sichnya. Ch. 17. S. 3-4. [in Ukrainian]
- Vechernitskiy, A. [Kuzminskiy O.] (1912). Trupa M. K. Sadovskogo (sezon 1911-1912 roku) [The troupe of M. K. Sadovskyi (season 1911-1912)]. *Rada*. Kyiv, 2 travnya. Ch. 100. S. 4. [in Ukrainian]
- Voroniy, M. (1989). *Teatr i drama* [The theatre and drama]. Kyiv: Mistetstvo. 405 s. [in Ukrainian]
- Kravchuk, P. (2001). Rezhiserski poshuki I. Mar'yanenka u vistavah za p'esami V. Vinnichenka [Directorial searches of I. Maryanenko in performances by plays by V. Vinnichenko]. *Mistetstvoznavstvo Ukrayiny*. Kyiv: Vid-vo «Kiy». Vip. 2. S. 187. [in Ukrainian]
- Saksaganskiy, P. (1956). *Dumki pro teatr* [Thoughts about the theater]. Kyiv: Mistetstvo. 232 s. [in Ukrainian]
- St. Teatr I muzika. Benefis S. Pankivskogo «Kрила» [The theatre and music. Benefit of S. Pankivskyi. «Wings»]. *Rada*. Kyiv, 1914. 25 sichnya. Ch. 20. S. 3-4.44. [in Ukrainian]
- Horob, S. (2009). *Literaturno-mistetski znaki zhittya* [Literary and artistic signs of life]. Ivano-Frankivsk: Nova zorya. 387 s. [in Ukrainian]

### *Lesia Ovchiieva*

#### **A stage adaptation of early modernist plays on the stage of Mykola Sadovskyi's First Stationary Theater in Kyiv at the beginning of the 20th century.**

**Abstract.** The article attempts to shed light on the origins of the signs of stage modernism based on the material of plays by V. Vynnychenko, L. Starytska-Chernyakhivska and other playwrights on the stage of Mykola Sadovskyi's First Stationary Theater in Kyiv.

**Keywords:** The First Ukrainian Stationary Theater of M. Sadovskyi, modern dramaturgy, Lesia Ukrainka, V. Vynnychenko, L. Starytska-Chernyakhivska, theatrical modernism, M. Sadovskyi, I. Marianenko, L. Linytska.

**Сільченко Тетяна Іванівна**,  
заслужена артистка України, доцент,  
кафедра мистецтва театру ляльок. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Tetiana Silchenko**,  
Honored artist of Ukraine, Associate  
Professor, Department of puppet theater  
art. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi  
Theatre, Cinema and Television  
University. Kyiv, Ukraine

## ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ, УЯВА І ФАНТАЗІЯ ЯК ЦІЛЬОВІ УСТАНОВКИ РОЗВИТКУ ПЛАСТИКИ РУК У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

**Анотація.** Статтю присвячено осмисленню художньої виразності рук, важливості уяви і фантазії як цільових установок для пластичного розвитку рук актора-ляльочника. В дослідженні розглядаються поняття уяви, творчої уяви, асоціативної уяви, фантазії та їх модифікації. Висвітлюється значення художньої виразності рук та створення за їх допомогою зорового образу. Доводиться, що методологічний підхід, який застосовується у навчальному процесі, сприяє розвитку уяви і фантазії студента та є базовою установкою у процесі навчання.

**Ключові слова:** пластика рук, імпровізована лялька, творча уява, асоціативна уява, фантазія, художня виразність, художній образ, рука-образ, зоровий образ, образне мислення.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Пластичні руки є невід'ємною складовою підготовки актора мистецтва театру ляльок. Він повинен мати вправні, розвинуті, але водночас пластичні руки для створення будь-якого художнього образу, а в майбутньому – для керування лялькою. Виразні руки можуть передавати глядачеві емоцію, настрій, інформацію, зміст тощо. Але недостатньо розвинута творча уява і фантазія та відсутність асоціативної уяви перешкоджають творчому процесу і не дають здобути необхідні професійні навички і вміння. Про важливість уяви і фантазії у творчих сферах людської діяльності писалося чимало, але детального аналізування даної проблематики в контексті мистецтва театру ляльок вітчизняними теоретиками не проводилося. Також немає методичних опрацювань того, що тренінгові вправи і художня виразність пластики рук сприяють розвитку творчої уяви та фантазії. Саме це і актуалізує матеріал даної статті.

**Мета статті.** Розглянути види уяви, їх модифікації в контексті мистецтва театру ляльок.

Розкрити методику тренінгових вправ, висвітлити, яким чином вони можуть збуджувати емоційні образи і розвивати уяву, та дослідити їх тісний взаємозв'язок.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Про значення уяви та фантазії, їх вплив на творчість, а також проблему їх недостатності є чимало сучасних теоретичних розробок як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників східної Європи: взаємозв'язок пластичності і творчості досліджує Г. Файст; художню виразність пластики рук – І. Ласкарі; «проблеми творчого художнього сприймання» піднімає в своїх працях дослідниця Н.В. Медведєва; «психологію візуального мислення» – С.М. Симоненко; «розвиток творчої уяви і формування її в процесі образотворчої діяльності» досліджують Я.В. Чеботова та І.П. Вінничук; «психологію уяви» у своїх працях розглядають М. Кузнецов і Є. Заїка; тему філософії і містичного впливу мистецтва театру ляльок актуалізує О.Ю. Рубинський; про особливості пластичного виховання актора театру ляльок пише С.Я. Фе-

сенко, художні засоби театру анімації розглядає Є. Русабров. Але про тісний зв'язок і залежність тренінгових вправ від уяви і фантазії та навпаки, досліджень немає. Ця стаття є спробою висвітлити методи, які використовуються у вихованні майбутнього актора театру ляльок, і довести, що вони сприяють розвитку творчої уяви та фантазії і є цільовими установками розвитку пластики рук у процесі навчання.

**Виклад основного матеріалу.** Студентам першого семестру першого курсу кафедри мистецтва театру ляльок приділяється значна увага щодо розвитку пластики рук та їх підготовки для роботи з ляльками різних систем. Лялькареві потрібні досконалі та вправні руки, які б могли повністю підкорятися артистові й творити дива спритності та гнучкості. Прагнення досягти легкості, точності та краси виконання рухів має стати свідомим і звичним. Розуміння послідовного, безперервного пізнання й аналізу творчого процесу для студентів – це відкриття невідомого і нового, отже дуже важливо поступово розширювати їх творчий потенціал, уяву та фантазію.

Перші заняття розпочинаються з засвоєння РУКІ, пропонуючи студентові заново відкрити її для себе. Якщо уважно придивитися до руки та виявити трохи фантазії, то рука може трансформуватися у безліч персонажів, неймовірних істот, які починають жити своїм життям. Із біологічного органу вона перетворюється не просто в механічну конструкцію, а в засіб перевтілення художнього образу. Руки як самостійний виразний засіб можуть запропонувати абсолютно оригінальне візуальне і змістовне рішення будь-якого драматичного матеріалу, що не залишить глядача байдужим.

Художня виразність є цільовою установкою для розвитку пластики рук: артистичні руки можуть передати щонайменші нюанси переживання персонажа, можуть на короткий час показати, зобразити який-небудь персонаж, натякнути на якийсь образ, однак повноцінний художній образ створюється із сукупності вчинків персонажа (характер) та інваріантної формальної зображувальної характеристики. В цьому сенсі руки як виразний засіб, попри всю свою варіативність, стають недостатніми (як засіб) саме через свою «уніформність». Тому важливо на початковому етапі приділити значний час для розвитку пластики рук, зміцнення та розтягування їх м'язів. Вправи не лише розвивають руки як «апарат», необхідний для професії актора-лялькаря, а й зосереджують всі кола уваги, удосконалюють координацію, витривалість. Незважаючи на технічний аспект, під час

тренінгової вправи нерідко народжується імпровізація. А створення за допомогою пластики рук будь-якого художнього образу врешті-решт вимагає розвинутої уяви і фантазії, тому дуже важливо приділяти значну увагу їх розвитку у студента.

«Уява – властивість свідомості людини творчо переробляти попередні враження та сприйняття, створювати нові картини, не бачені раніше чуттєві та мислені образи. Формується на основі вибіркового мисленого розчленування розмаїтих асоціацій, розмежовується на репродуктивну (відтворення відомого) та творчу (конструювання оригінальних образів), мимовільну, притаманну сновидінням, та довільну, пов'язану з конкретною творчою практикою» (*Літературознавча Енциклопедія*, 2007, с. 519).

Уязі притаманна вигадка, яка вносить до структури образу нові складники і руйнує узвичаєний логічний ланцюг, що надає йому непередбачуваного повороту. Для уяви «характерна гранична ідеалізація об'єктів та гіперболізація окремих їх властивостей, що надає предметам і явищам особливого онтологічного статусу й іноді приписує дійсності нереальне забарвлення; позірні випадковості асоціацій, коли в єдине ціле пов'язуються елементи, наявність зв'язків між якими в реальності не знаходить на даному рівні розвитку пізнання ні належних підтверджень, ні спростування...» (Йолон П., 2002, с. 660).

Якщо уява – це здатність подумки створювати нові чуттєві або розумові образи імовірних і не існуючих об'єктів у людській свідомості на основі перетворення отриманих раніше реальних знань, то фантазія – створення нових, насправді не існуючих, казкових, невірогідних ситуацій та об'єктів. Це деяке відсторонення від дійсності, що створює фантастичну картину, яка яскраво відхиляється від дійсності. По суті уява і фантазія досить тісно переплітаються одна з одною, і межа переходу з одного в інше вельми розпливчата. «Уява – здатність образно створювати або відтворювати кого-, що-небудь в думках, свідомості; образ» (Уява. *Тлумачний словник української мови*). «Фантазія – творча уява. Витвір уявлення; мрія. Нічим не обґрунтована думка; вигадка» (Фантазія. *Тлумачний словник української мови*). В творчості наявність уяви є вельми значущим чинником, тому що, саме завдяки їй, у процесі пізнання відбувається активний творчий пошук і створення нових художніх образів. «Творча уява – це один з видів (хоча і найбільш важливий) уяви» (Кузнєцов, Заїка, 2013, с. 34).

Творчій людині притаманно створювати емоційні образи, вона може генерувати їх у своїй сфері

діяльності. Є декілька різновидів творчої уяви, що за модальністю домінують кожна у своїй сфері, але найбільш розповсюджені – слуховий або зоровий типи уяви, адже слух і зір є ключовими інформаційними каналами людини. Зоровому виду властива здатність до просторової уяви. «Творче перетворення дійсності в уяві підкоряється певним законам і здійснюється визначеними способами. Нові образи створюються на основі того, що вже було в психіці, завдяки операціям аналізу і синтезу» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 35).

Психіці притаманне поняття «образна генеративність», себто здатність формувати і модифікувати образи наявних і видуманих ситуацій. «Творча уява спрямована на створення образів зовсім нових, нестандартних; і вони створюються не по готових інструкціях-описах, а самостійно, за відсутності заданого шаблону» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 24).

У мистецтві театру ляльок за допомогою пластики рук можна створити будь-який художній образ. Але для того, щоб руки актора-лялькаря були розвиненими, пластичними і виразними, треба пройти декілька основних етапів їх підготовки.

У *технології тренінгу* відбувається гімнастична розминка рук (окремо кожного пальця, кожного суглоба, кистей, передпліччя, плечей), розвиваються їх гнучкість і пластичність. Потрібно одразу виокремити декілька базових вимог і установок, потрібних упродовж наступних етапів та при керуванні ляльками різних систем, а саме: «рівень», «вертикаль», «імпульс», «посилання-відмова», «оцінка факту», «дихання», «погляд» тощо. Наведемо декілька прикладів тренінгових вправ, які дадуть розуміння підготовки рук актора. Початкове положення цих вправ – підняті догори руки, зігнуті у ліктях під прямим кутом.

*«Переміщення в просторі при збереженні робочого положення рук»* – сенс вправи полягає в утриманні «рівня» руки на ширмі: відбувається переміщення тіла актора з піднятими догори руками у їх фіксованому положенні.

*«Переміщення навколо зафіксованої руки»* – вправа, під час якої здійснюється фіксація руки актора в просторі у піднятому положенні, для уникнення «завалів».

У назві тренінгової вправи *«Переміщення "рівня" у вертикальній площині. Ліфт»* одразу задається запропонована обставина «ліфт», що викликає збудження уяви. Уявимо, що рука (від ліктя до верхніх фаланг) – це ліфт, що їде з першого поверху на останній і навпаки. Перший поверх – найнижчий рівень, коли лікоть торкається підлоги.

Останній поверх – положення, при якому руку піднято максимально догори. Зберігаючи «вертикаль», потрібно спромогтися опуститися донизу і доторкнутися ліктем підлоги, а тіло підлаштовувати до положення руки. Сенс вправи міститься в тому, щоб зберігати руку у суворому перпендикулярі до підлоги й уникати її викривлення в будь-який бік.

*«Незручні положення»* – вправа для збереження «рівня» і «вертикалі» та на розтягування і витривалість м'язів: максимально з'єднуються руки перед собою і роз'єднуються вбоки. Чим вище руки, тим важче робити вправу.

*«Вправа на витривалість»*. Студентам пропонується просто постояти достатньо довго з піднятими догори обома руками або ж піднімаючи їх почергово, щоб звикнути до базового робочого положення. Правильне положення хребта і ніг забезпечує вільне дихання. За цим треба уважно стежити впродовж достатньо тривалого періоду, поки тіло не призвичаїться. Рука наче підвішується на уявну нитку, або ж прикладається до уявної вертикальної площини, або ж спирається на уявну опору. Ці уявні запропоновані обставини («висіння», «опір», «спірання») під час виконання вправи дають змогу непомітно чергувати напрям зусилля в тілі, допомагають у статиці знаходити мікродинаміку і переносити напругу з м'язів на більш витривалі сухожилля, окрім того, сприяють виникненню уяви.

Тренінгові вправи *художньо-виразного етапу*, під час якого розвивається образно-художня уява, а руки виступають як окремий художній виразний засіб, містять у собі відтворення емоцій, окремих елементів природи або ж природних явищ за допомогою пластики рук. На цьому етапі використовується уява, для якої характерні специфічні функції, що допомагають створювати емоції, отож у цьому разі уява є підґрунтям образного мислення.

Одна із вправ, що допомагає студентові розвивати уяву та фантазію, називається *«Емоція рукою»*. За допомогою кисті руки і пластики пальців потрібно передати будь-яку емоцію: переляк, сором, плач, сміх тощо, або стан: страх, втомленість, замерзання і т.п., при цьому рука має виступати головним передавачем емоції або стану на кшталт окремого персонажа, що його оживляє або озвучує студент.

Чим раніше студент почне ставитися до власної руки як до окремої істоти, відокремлюючи уявою власну руку від особистого «я», тим легше йому буде виконувати подальші вправи, тим точніше відчуватиме ляльку. Перше, з чого починається «оживлення» руки, – це вправи на дихання. Уяві-

мо, що кисть торкається м'якої повітряної кульки, яка ритмічно то надувається, то випускає з себе повітря, або ж кисть – це гумова рукавичка, з якої то повільно випускають, то надувають повітря. В цій вправі треба синхронізувати подих руки зі своїм подихом, причому можна задавати різні запропоновані обставини, як-то: тяжке дихання або легкий подих, повільне або швидке, глибоке або поверхневе, сипле, переривчасте тощо.

Вправа «*Погляд*» допомагає правильно дивитися лялькою і фіксувати її погляд на певному об'єкті. Використовуючи уяву і фантазію, студент може подивитися на предмет швидко, повільно або роздратовано, уважно оглянути з усіх боків тощо. При цьому в руці мимоволі з'являться спонтанні реакції, які продовжуватимуть взаємодію з об'єктом залежно від запропонованих обставин. Рука може «зітхнути», затремтіти зі «страху» або ж «гніву», сахнутися з «переляку» тощо.

**Рука як окремий персонаж** – етап, де художня виразність руки, уява і фантазія відіграють надважливу роль у створенні ляльки. Завдання цього етапу міститься в природі подвійності існування актора на сцені. «Пластичність ляльки є наслідком освоєння зовнішньої техніки ляльководіння та органічного її поєднання з образним мисленням студента, проявами його уяви та фантазії» (Фесенко, 2018, с.198).

Імпровізована лялька активно стимулює фантазію та уяву людини, адже кожна, створена за допомогою пластики рук, лялька – це уявний образ: маленька людина, тварина, комаха, рослина або якесь узагальнення. «Пластика тіла ляльки, що містить в собі її ходу, жести, манери та багато інших подробиць пластичного проживання, має неабияку виразну силу. Наповнюючи запропоновані автором обставини різноманітними пластичними знахідками, актор сприяє глибокому та повному розкриттю внутрішнього світу персонажа» (Фесенко, 2018, с. 204). Саме на цьому етапі відбувається створення і «оживлення» ляльки.

«*Задування свічки*» – одна з початкових вправ на дихання імпровізованою лялькою, що розвиває асоціативну уяву студента, а пластика руки набуває художньої виразності. Рука розташована трохи нижче очей студента, пальці зібрані в пучок: кисть – уявна голова ляльки-персонажа, пальці – її рот. Потрібно коротко вдихнути повітря ротом ляльки і зробити довгий видих, наче вона задуває свічку. Вправа містить технічну і творчу складові: спочатку студенту треба точно синхронізувати свої вдих і видих із пластикою пальців, які в цьому разі є ротом персонажа; потім пропонується придумати, за яких

обставин його персонаж задуває свічку. Ця вправа спонукає актора зацікавитись внутрішнім життям персонажа, провокує його фантазію та уяву, сприяє відчуттю спорідненості актора й ляльки.

У навчальному процесі застосовуються засоби і методи, що одночасно вдосконалюють і техніку, і почуття ритму, і унікальну чутливість, якими повинен володіти професійний лялькар. Один з таких тренінгів для розвитку пластики рук на основі музичних творів – «імпровізація руками». Це індивідуальна вправа для кожного студента, суть її полягає у вигаданих рухах руками під музичний супровід, що передають почуття лялькаря через їх емоційно-пластичне вираження. Слухаючи музику, потрібно відчуті її, а потім відтворити свої враження, емоції і почуття через пластику рук. Занурений у музику організм надсилає точний імпульс рукам, а вони своєю чергою втілюють внутрішній емоційний сплеск, що його породжує музика.

Імпровізація руками є потужним стимулом для народження асоціативної уяви студента: музичний твір надихає його на певні позірні образи, підключається фантазія для їх пластичного вираження, і за допомогою художньої виразності рук втілюється малюнок.

Асоціативна уява – вельми важливий елемент розвитку актора-лялькаря. Пластичний розвиток рук актора містить у собі вправи, де рука виступає не лише як живий організм або його частина, а й як частина неживого об'єкта. Наприклад, у вправі «*Крапля*», студенту доведеться уявити свою кисть у вигляді краплі дощу на склі вікна і «опуститися» нею вертикально згори до низу, фантазуючи при цьому силу дощу і наповненість краплі.

У вправі «*Листонад*» кисть руки – це уявний листок, що зірвався з дерева і падає довільно на землю. Викладач може провокувати студента новими запропонованими обставинами, збуджуючи його фантазію й уяву, внаслідок чого змінюється пластична виразність руки: сонячна погода без вітру, легкий вітерець, хмари закрили сонце і здійнявся сильний вітер, ураган, злива тощо. Оскільки змінюються запропоновані обставини і уява актора збуджується, «листок» може літати не лише згори донизу, а й у будь-якому напрямку.

Головне завдання вправи «*Хвиля*»: задіяти всі суглоби руки від ліктя до кінчиків пальців, що розташовані перед актором у горизонталі, створюючи безперервне «перетікання води» як в один бік, так і в інший. Окрім технічної складової вправи, де кожний наступний суглоб має повторити рух попереднього (плавно піднятися і опуститися), є й частка асоціативної уяви: рука – це хвиля.

Вправа «Квітка» може виконуватися як однією рукою, так і обома. Спочатку студентові потрібно придумати своєрідну історію квітки (яка це квітка: вид, колір, де росте). Після цього він повинен підключити свою фантазію і через пластику рук продемонструвати зростання і розквітання квітки, проводячи асоціацію, що його кисті й пальці рук – це пелюстки квітки.

Вправи, у назву яких вже закладено образ, як-от «Крапля дощу», «Змія», «Павук», «Рибка», акторові легше відтворити, ніж ті, які мають нейтральні назви, тобто вимагають фантазії та вигадки. Скажімо, групові вправи, де руки (рука) одного актора існують як частина природи, історичної події, узагальнення, наприклад – «Гроза», «Вогонь», «Шторм» тощо. Насамперед кожен студент повинен підключити власну уяву та асоціацію, щоб створити уявний образ якогось загального явища. Оскільки, якщо студенти відтворюють це явище всією групою, то перед ними постане завдання: дійти загального рішення щодо уяви і видумки та його втілення за допомогою виразної пластики. Лише тоді вони зможуть репрезентувати візуальний образ явища, і його художній образ буде цільним і впізнаваним.

Ірреальне існування імпровізованої ляльки та її «оживлення», створення візуальних образів за допомогою пластики рук, спрямовує нас до містичних основ, поглибленого погляду на життя і філософського сприйняття мистецтва театру ляльок. «Мистецтво сьогодні набуло нових ритмів впливу на свідомість глядача. Від них слід відштовхуватися, досліджуючи закони сучасної творчості. Мистецтво, що у своїй основі спирається на містицизм, несе у собі величезний потенціал езотеричної інформації <...> Містична, або ж езотерична, філософія досліджує закони природи речей, тобто внутрішнього їх змісту, устрою внутрішнього світу людини. Зовнішній світ залежить від внутрішнього світу людини. Тому містичне мистецтво філософічне» (Рубинський, 2009, с. 7-12).

У візуальному пластичному мистецтві езотеричний початок максимально працює в тих формах, які людська природа відтворити не може. В мистецтві театру ляльок через художню ляльку, імпровізовану ляльку, пластику рук можна торкнутися філософського аспекту життя, а через художні образи візуалізувати алегорію.

У групових етюдах з пластикою рук через зорові образи можуть використовуватися гіперболізація, алегорія, символ, знак тощо. Наприклад, перед студентами стояло завдання створити етюдну замальовку «образ затишного дому». За

допомогою пластики рук через візуалізацію вони продемонстрували декілька картинок: великий будинок з вікном і димарем, з якого йде дим; велике вікно, яке розкривається, на його підвіконні стоїть свічка з вогником; велика свічка, що тане, але її майже згаслий вогник вчасно підхоплюється в долоні людиною; цей вогник роздається всім акторам на сцені, а потім кожен пропонує свій вогник глядачам.

У цій етюдній замальовці студенти використали образ уяви у вигляді психологічних засобів: символізацію – через димар (затишок рідного дому) і роздавання вогника глядачам (бажання поділитися теплом), гіперболізацію – через велике вікно зі свічкою (світло у вікні – на нас чекають), акцентування – через велику свічку, що гасне (час швидко спливає).

В мистецтві театру ляльок модифікація уяви та фантазії виконує важливу функцію, внаслідок чого з'являються деякі особливості.

1. *Наділення окремих предметів власним життям*, як-от: гілка, на якій висить яблуко, піднімається або ухиляється, не даючи персонажу його зрвати; будильник, який будить свого господаря залежно від завдання: тихенько, голосно, наполегливо, скачучи по ньому тощо.

2. *Додавання до неживого об'єкта голосового озвучування*, тобто «одухотворення» предмета – теж є елементами видумки і фантазії. До прикладу: поліно (майбутній Піноккіо), яке починає говорити, щойно до нього торкаються сокирою; будинок Баби Яги, який може на лапках танцювати, реготати і т.ін.

3. *Наділення предметів або персонажів особливостями, які не притаманні їм у житті*: рукавичка, що стає будинком для багатьох звірів; білочка, яка знайшла горішок і злетіла в повітря у щасливому танці; лялька, яка, мріючи, стрибає хмарками в рапіді тощо.

4. *Неочікувана трансформація руки в персонаж*, який «оживає», або, навпаки, персонажа – в якийсь предмет. Наведемо приклади, де персонажі створюються тільки за допомогою пластики рук: падаючі листочки раптом на очах глядача перетворюються на пташок, які, згрупувавшись клином, летять у вирій; або ж ведмідь, тікаючи від бджіл, перетворюється на кущ, а коли вони пролітають мимо, знову трансформується у тварину.

5. *«Буквалізм»* у повному розумінні слова: загубив голову від кохання – з руки падає кулька і персонаж діє без голови; або ж від щастя вирости крила – персонажеві додаються крила і він може злітати вгору тощо.

6. *Ситуація або обставина навпаки*: зібралось село на нараду – хатки зійшлися до купи; вдарився об двері – двері б'ють персонаж по чолу тощо.

7. *Уява творча та відтворююча*, де створюється образ максимально наближений до дійсності. До прикладу: для відтворення образу моря руки студентів ланцюгом складаються одна за одною (пальці кожного наступного лежать на лікті попереднього) і робляться хвилі – спочатку пологі, широкі й стримані, потім високі та бурхливі, починається шторм. Створення живого персонажа, скажімо, «павука», вимагає більш копіткої і дрібної роботи пальців: кисть руки актора округляється, пальці відтворюють рух лапок комахи, яка рухається; якщо додати другу руку, одразу з'являється образ великого павука-хижака. Через пластику рук актора лапки павука показують стан, в якому він зараз перебуває: потягується зі сну, плете уявне павутиння, хитається на ньому, полює; або ж відтворює його емоцію – злість, радість іт.под.

Потрібно зауважити: за допомогою художньої виразності рук і без застосування уяви та фантазії, ці вправи перетворилися б на технічні. І навпаки: хоч скільки б задумав і нафантазував студент, без виразних і пластичних рук художня складова зникла б, а вправа втратила будь-який сенс. Отже уява, фантазія та художня виразність рук тісно взаємодіють з їх технічною підготовкою і є цільовими установками розвитку пластики рук актора-лялькаря у процесі навчання.

**Висновки.** Пластика рук на сцені – надзвичайно потужний візуальний засіб, отже руки актора мають бути розвиненими, вправними, пластичними і виразними, тому їх розвиткові приділяється значна увага. Художня виразність пластики рук лялькаря вельми важлива для його творчості, за їх допомогою можна створити будь-який персонаж, ляльку, зоровий образ, але це вимагає розвинутої уяви, асоціації, фантазії. Створюючи цілу низку образів у студента починає активно працювати уява і фантазія, це змушує працювати його пам'ять, внаслідок чого активізується процес мислення.

У статті проаналізовано необхідність застосування технології тренінгу, як складової художньої виразності пластики рук лялькаря. Також розглянуто різні види уяви, фантазії та їх модифікації. На прикладі тренінгових вправ простежено, за яких умов пластика руки стає художньо-виразною, а також засоби у вигляді запропонованих обставин і завдань, додавання яких збуджує творчу та асоціативну уяву. В результаті дослідження було доведено, що застосований методологічний підхід у пластично-технічній підготовці рук, сприяє

розвитку уяви та фантазії студента і є базовими цільовими установками у навчальному процесі. Але вважаю, що він потребує більш глибокого вивчення та систематизації тренінгових вправ, які активніше розвиватимуть творчу і асоціативну уяву та сприятимуть професійній підготовці майбутнього актора театру ляльок.

### Джерела та література

- Йолон, П. (2002). *Уява. Філософський енциклопедичний словник*; В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАН України. Київ: Абрис. 742 с.
- Кузнецов М., Заїка, Є. (2013). *Психологія уяви: навч.-методич. посібник*, ХНПУ. Харків. 151 с.
- Літературознавча енциклопедія* (2007). *Уява*. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». Т. 2: М–Я.
- Рубинский, А. (2009). Загадки странного жанра / А. Рубинский. Теория деформации и природа искусства [Текст]. Харьков: Тимченко А. Н. 620 с.
- Рубинский, А. (2004). *Мистическая сущность играющих кукол* [Текст]. Харьков: Тимченко А. Н. 160 с.
- Русабров, Є. Т. (2005). Компоненти та художні засоби театру анімації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 15. Харків.
- Глумачний словник української мови онлайн. Уява.* [EP]. URL: <https://slovnkyk.ua/index.php?sword=%D1%83%D1%8F%D0%B2%D0%B0>
- Глумачний словник української мови онлайн. Фантазія.* [EP]. URL: <https://slovnkyk.ua/index.php?sword=%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B7%D1%96%D1%8F>
- Фесенко, С. Я. (2018). Особливості виховання актора-лялькаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. Вип. 51. Харків.
- Gregory, J., Feist (2018). *Creativity and the Big Two model of personality: plasticity and stability*. [EP]. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352154618301220?via%3Dihub>

### References

- Yolon, P. (2002). *Uyava. Filosofskiy entsiklopedichniy slovnik* [Imagination. Philosophical encyclopedic dictionary], V.I. Shinkaruk (gol. redkol.) ta in. Institut filosofii im. G. Skovorodi NAN Ukrainu. Kyiv: Abris. 742 s. [in Ukrainian]
- Kuznetsov, M., Zaika, E. (2013). *Psikhologiya uyavi* [Psychology of imagination]: navch.-metodich. Posibnik. KhNPU. Kharkiv. 151 s. [in Ukrainian]



- Literaturoznavcha entsiklopediya* (2007). *Uyava* [Imagination]. Avt.-uklad. Yu.I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiya». T. 2: M–Ya. [in Ukrainian]
- Rubinskiy, A. (2009). Zagadki strannogo zhanra [Riddles of a strange genre]. *Rubinskyi, A. Teoriya deformatsii i priroda iskusstva* [Tekst]. Kharkov: Timchenko A.N. 620 s. [in russian]
- Rubinskiy, A. (2004). *Misticheskaya sushchnost igrayushchikh kukol* [The mystical essence of playing puppets] [Tekst]. Kharkov: Timchenko A.N. 160 s. [in russian]
- Rusabrov, Ye.T. (2005). Komponenty ta khudozhni zasoby teatru animatsii [Components and artistic means of theater of animation]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr.* Khark. derzh. un-t mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho. Vyp. 15. Kharkiv. [in Ukrainian]
- Tlumachniy slovník ukraïnskoï movi onlayn. Uyava* [Imagination]. [ER]. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D1%83%D1%8F%D0%B2%D0%B0>
- Tlumachniy slovník ukraïnskoï movi onlayn. Fantaziya* [Fantasy]. [ER]. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B7%D1%96%D1%8F>
- Fesenko, S. Ya. (2018). Osoblivosti vikhovannya aktyalkarya [Pecculiarities of education of an actor-puppeteer]. *Problemi vzaiemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Zb. nauk. st. Vip. 51.* Kharkiv. [in Ukrainian]
- Gregory, J., Feist (2018). *Creativity and the Big Two model of personality: plasticity and stability.* [EP]. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352154618301220?via%3Dihub>

**Tetiana Silchenko**

**Artistic expression, imagination and fantasy as target settings of hand plastic development in the education process**

**Abstract.** The article is devoted to understanding the artistic expressiveness of the hands, the importance of imagination and fantasy as target attitudes for the plastic development of the hands of an actor-puppeteer. The study examines the concepts of imagination, creative imagination, associative imagination, fantasy and their modifications. The importance of artistic expressiveness of hands and the creation of a visual image with their help is highlighted. It is proven that the methodological approach used in the educational process contributes to the development of the student's imagination and fantasy and is a basic setting in the educational process.

**Keywords:** plasticity of hands, improvised puppet, creative imagination, associative imagination, fantasy, artistic expressiveness, artistic image, hand-image, visual-image, figurative thinking.

*Шестакова Дар'я Вікторівна*,  
старший викладач кафедри театрознавства.  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Daria Shestakova*,  
Senior Lecturer. National I.K. Karpenko-Karyi  
Theater, Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## КОНЦЕПТ ТІЛЕСНОСТІ У ТЕАТРІ ФРАНЦУЗЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

**Анотація.** У статті досліджується концепт тілесності, що сформувався в контексті театральної естетики французького класицизму у XVII столітті. Увага приділяється художній тілесності у сценічному втіленні трагедій, яку можна розглядати як соматичну проєкцію культурних і соціальних форм, актуальних для даного історичного періоду.

**Ключові слова:** тілесність, тілесний канон, художня тілесність, трагедія, французький класицизм.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Театр як мистецтво, у якому людське життя відображається у живій, конкретній дії, безпосередньо пов'язане і спирається на можливості та функції тіла людини. Тіло актора презентує тілесність персонажа, забезпечує можливість його фізичного існування, підтримуючи «тілесний» зв'язок із публікою. Саме тілесність стає найочевиднішим засобом комунікації у театрі й є одним із способів реалізації мистецького діалогу. У процесі розвитку театрального мистецтва закони тілесного на сцені змінювалися, підпорядковуючись тим чи іншим культурним формам, що були актуальними для конкретного історичного періоду. Театр французького класицизму один з важливих етапів розвитку мистецтва як у царині драматургії, так і сценічної практики. Саме у контексті класицизму були сформовані правила організації драматургічного матеріалу, сценічного простору, акторської техніки, що залишалися взірцевими для європейської професійної сцени впродовж кількох століть, а їхнє подолання стало основою формування новітніх принципів театральної естетики у подальшому розвитку світового театру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Насамперед слід зазначити, що в рамках даного дослідження йдеться не про аналіз трансформацій природного (фізичного) тіла, а про його соціокультурні інтерпретації. Використання терміна «тілесність», як філософського концепту, що є невід'ємною онтологічною ознакою людського буття,

у рамках проблематики даної праці здається більш доцільним, попри його ужиткову синонімічність із терміном «тіло» (О. Гомілко, 2002). Важливим етапом у формуванні сучасного ставлення до понять «тіло» і «тілесність» можна вважати дослідження Р. Декарта і проблематику психофізичного дуалізму. У XX столітті осмислення тілесності актуалізувалося не лише у філософії, а й у інших гуманітарних науках, надавши їй вивченню міждисциплінарного характеру. У працях М. Гайдегера, Е. Гусерля, М. Мерло-Понті, Ж. Лакана, М. Фуко, Ю. Крістєвої, Р. Барта, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза та інших авторів не лише легітимізується поняття тілесності, а й долається розуміння тілесності як біологічної сутності. Саме як багатовимірне соціокультурне утворення та його художньо-інтерпретаційний потенціал розглядається тілесність у працях О. Гомілко, І. Галуцьких, Н. Медведєвої, Г. Найд'юнової та інших вітчизняних авторів. Подібні дослідження можна вважати теоретичною базою, що дає змогу проводити театрознавчі розвідки, предметом яких є проблема тілесності у певному естетичному контексті. Для аналізу обрані феноменологічний, формальний, історико-системний методи та метод теоретичного узагальнення.

**Мета статті.** Мета статті – охарактеризувати концепт тілесності, що сформувався в контексті театральної естетики французького класицизму. Для цього, передусім, потрібно проаналізувати соціокультурні канони тілесного, актуальні для Європи XVII століття загалом та Франції зокрема,

визначити їхній вплив на створення художньої тілесності, тобто на інтерпретацію тілесності у сценічних творах зазначеного періоду. Увага у даній розвідці акцентується на аналізі моделі або абсолютного тілесного канону, а не на індивідуальних психофізичних даних акторів. Така модель була наявна насамперед у жанрі трагедії. Слід нагадати, що саме трагедія була домінантним жанром класицистичного театру і мала жорстку нормативну систему, чітко детерміновану соціокультурною специфікою історичного періоду.

**Виклад основного матеріалу.** Кожен історико-культурний період репрезентує притаманні йому певні форми тілесності. Існує взаємопов'язаність між соціальними і тілесними практиками, що формують історично відмінні типи тілесності (І. Кучма, 2000). Нагадаємо, що XVII століття – час формування такої Франції, яка вже у другій половині цього століття перетворюється на наймогутнішу абсолютистську державу, чії культурні досягнення починає переймати вся Європа. Саме у цей час, на хвилі суспільного підйому утверджується й класицизм, як основний стиль століття. Основою теорії класицизму виступає раціоналізм, що спирався на філософську систему Декарта, а предметом мистецтва класицизму проголошувалося лише все прекрасне і піднесене, етичним та естетичним ідеалом якого, як відомо, слугувала античність.

Механіцизм у сприйнятті навіть власної тілесності, наприклад, у «Метафізичних роздумах» Р. Декарта (2000), був симптоматичним для даного періоду. Тілесне переживає своєрідну «соціалізацію», вбудовуючись у чіткий ієрархічний конструкт. В умовах абсолютистської монархії, що панувала у Франції XVII століття, тілесність розглядалася не як набір індивідуальних проявів особистості, а як відповідність певному знеособленому регламенту. У такій ситуації, за влучним визначенням І. Кучми (2000), «тіло, включене у комунікаційні процеси як ієрархізована одиниця тексту, дискурс з чітко вибудованою схемою його розгортання та проявлення, стає продуктом споживання та елементом культурної індустрії» (с. 47). Європейський тілесний канон акцентує увагу на тілі не як на природному явищі, а як на культурному феномені, актуалізуючи нагальну потребу тотального «облагородження природи», процесу, характерного для даної культури в цілому. Саме тому природна тілесність зазнає радикальних трансформацій у контексті епохи. Природність починає ототожнюватися з дикістю, варварством, хаосом, а різні явища підлягали облагородженню.

Так, наприклад, створювалися масштабні артефакти садово-паркової архітектури зі штучно сформованими кущами та деревами у вигляді стереометричних фігур. Водночас, народжуються навіть нові норми у сприйнятті чоловічого і жіночого тіла, досить жорстко структурованого каркасним костюмом. Випрацьовуються чіткі, якщо не сказати жорсткі, норми світського етикету. І лише знання і дотримання їх давали можливість актуалізувати свою особистість. Не змінюючи висхідні дані природного тіла, тілесність починає підпорядковуватись новим правилам сприйняття. «Подібна соціальна міфологізація сприяє накладанню чіткої оболонки на тіло як фізіологічний субстрат» (І. Кучма, 2000, с. 47).

Соціокультурні норми впливають не лише на формування і сталість естетичного ідеалу певного історичного етапу, а й на функціонування актуальних концептів тілесності у різних видах мистецтва. Найбільш яскраво вони зафіксовані у артефактах образотворчого мистецтва. Так, герої родоначальника класицистичного напрямку у живописі Ніколи Пуссена люди сильних характерів і величких вчинків, високого почуття обов'язку перед суспільством і державою. Всі ці риси вкладаються у програму класицизму ще на стадії становлення. Міра і порядок, композиційна врівноваженість стають основою живописного твору класицизму. Плавний і чіткий лінійний ритм, статуарна пластика, ідеально передають строгість та велич ідей і характерів. А вже у другій половині XVII століття, за часів самостійного правління легендарного «короля-сонця» Людовика XIV, у мистецтві відбувається дуже важливий для подальшого його розвитку процес регламентації, повного підкорення й контролю з боку королівської влади. Власне, встановлюється контроль над всіма видами не лише суспільного, а й художнього життя, а стиль класицизму офіційно визнається провідним у мистецтві. Його риси можна побачити у художній мові французької пластики і у садово-парковій архітектурі, у літературі та у мистецтві балету, де також мало першочергово наголошувалися воля і розум людини.

У цей час королівський двір був ключовим місцем репрезентації монаршої влади та могутності держави. Важливість французького двора посилювалася тим, що він був еталоном світського етикету у Європі, тобто певного ряду обов'язкових правил поведінки у соціальній структурі суспільства. Людовик XIV, який дуже любив порядок при дворі, ще більш дисциплінував і вноормував і без того цей складний етикет. Король був настільки уважний до деталей, що навіть створив інструкцію щодо правил відвідування версальських парків

(Louis XIV, 2007). «А якщо Людовік хотів випити води, то необхідно було п'ять чоловік і чотири поклони, щоб він утамував спрагу» (Григорук & Костюк, 2021, с. 158). По суті, етикет ставав при дворі інструментом підкорення і комунікації, а придворне життя дедалі більше нагадувало театр, де кожному була відведена своя роль і кожен жив за сценарієм короля. Одяг, мова, поведінка придворних – все було підпорядковане єдиній вимозі колективного визнання. Власне, про це пише Н. Медведева (2005) у своїй дисертації, розглядаючи тілесність як багатомірне утворення й називаючи третій вимір зовнішньою тілесністю або тілом для інших. За таких умов тіло існує як символ, що відображає особистісні характеристики людини, а також за допомогою якого здійснюється самовираження і людина включається у соціальні зв'язки. Під впливом певних зовнішніх чинників тілесність людини здатна до своєрідних культурних «перетворень». Як археологи за стародавніми речами та їх уламками відтворюють історичний світ, так само культурна антропологія має можливість шляхом декодування тілесності «людини культури» реконструювати структуру, спрямування і особливості культурно визначеного буття (О. Гомілко, 1998). Тіло придворного доби класицизму, відповідаючи суспільним очікуванням завдяки парфумам, пудрі, перуці, вписуючись і доповнюючи придворний етикет, презентувало його – цей етикет був як одне із основних джерел впливу на формування тілесності в контексті нової естетики.

Особливо цей процес увиразнився у контексті розвитку придворного балету, який у Франції набуває статусу самостійного виду мистецтва. У той час існувало дуже багато танцювально-розважальних жанрів: від придворних балетів і музичних вистав до свят зі сніданком і нічних карнавальних свят. Мабуть, ніде до цього так не захоплювалися танцем, так ретельно його не вивчали, як у Франції XVII століття. За часів Людовика XIV бали досягли незвичайного блиску. Вони вражали розкішшю костюмів і парадністю постановочних засобів. Тут правила придворного етикету дотримувалися особливо суворо. Луї особисто брав уроки танців упродовж двадцяти років та зазвичай був учасником багатьох придворних балетних вистав. Ці дійства відбувалися цілковито в дусі епохи й проходилися, як правило, під час карнавалу (Григорук & Костюк, 2021). Звісно, не останню роль у поширенні моди на танці відіграло особисте захоплення короля цим видом мистецтва. Крім подібних театралізованих вистав, траплялися також різні ходи, лицарські турніри. Саме з цими заходами

було пов'язане виникнення ще наприкінці XVI століття нового жанру – кінного балету, де вершники примушували коней рухатися за складними малюнками-схемами, утворюючи фігурні танці. Кінні балети, як поширені розваги вищих верств населення, фіксують трансформацію бойової техніки у техніку не військову. Вона стає прославлянням можливостей людського тіла, культурою тіла, пристосованою до нової ролі шляхетного стану в умовах централізованої монархії (Bonhomme, G., 1990). Турнір вершників супроводжували музика і декламація. Король брав участь і в цих, так званих, каруселях, що являли собою святково-карнавальне дійство: щось середнє між спортивними іграми та маскарадом. А палацові танцювальні видовища, в яких об'єднувалися сценічний і хореографічний рухи, були дуже подібними до театральних вистав.

Театр – як найбільш соціальний вид мистецтва – також певним чином реагував на процеси конструювання нової культурної форми. Як зазначає Л. Дмитрова (1929), характеризуючи драматургів французького класицизму, зокрема Ж. Расіна, «він підпорядковував форми своєї драматургії тому двірському етикетові, що впливав і в суспільному побуті, і в живописі, і в архітектурі палаців і садів, і в манірах висловлювати свої думки і почуття» (с. 256). Естетичні принципи класицизму, виражені у творах нової французької драматургії, насамперед трагедії, вимагали докорінної перебудови сценічного мистецтва. Класицизм, як і будь-який великий літературний стиль, цілковито відповідав духові свого часу, психології та ідеології тих соціальних груп, що його утворювали. Влучно названий «схематичним реалізмом» (Л. Дмитрова, 1929, с. 254), класицизм, відтворюючи людські характери у трагедії, намагався позбутися всього випадкового, вузько особистого. Людина у художньому тексті презентувалася як схематичний, узагальнений, ідеальний образ. Спираючись на античні взірці, класицизм досить радикально реформував драматургію: чітко розділив два основних жанри – трагедію і комедію; ввів закон триєдності як основи побудови драматургічного матеріалу; перформатував образ героя – починаючи від того, що тепер відтворювалася не вся його історія, а лише моменти найбільшого напруження характеру та панівної у ньому пристрасті. Прагнучи гармонії, класицизм будувався на засадах упорядкованості, цілісності як драматичного твору в цілому, так і окремих його складових. Героїв створювали з огляду на універсальність людської природи, що культивувалася ще з часів античності. При цьому, вочевидь, антична база суттєво інтерпретувалася

соціокультурними реаліями. Саме тому й з'явилися Сіди, Андромахи, Федри, інші персонажі, адаптовані до часу свого «нового» народження.

Слід також вказати на те, що трагедія як жанр, який швидко потрапляє у шаблон і занепадає вже наприкінці XVII століття, виконувала, передусім, соціальне замовлення аристократії та багатій буржуазії. Відтак тілесність у структурі трагедії конструювалася під впливом панівних у суспільстві соціальних і культурних норм. На відміну від ліберальної комедії, що була розрахована на ширші верстви населення і не дотримувалася таких жорстких соціальних стандартів, французька класична трагедія з її стабілізованою формою, довгими розмовами, млявою зовнішньою дією не була орієнтована на широку аудиторію. Вона вимагала підготовленого глядача з вишуканим смаком, що синонімізував би її з ідеологічними та формальними правилами функціонування замкненого кола придворних аристократів. Герої трагедій були представниками еліти суспільства: царі, цариці, вельможі, полководці тощо – носії ідей державності, виразники піднесених пристрастей і помислів, характерних для античних, біблійних, або, радше сказати, – легендарних часів. Нормою мови трагедії стали піднесеність, поетична мова, так званий олександрійський вірш, адже високі почуття не могли бути висловлені звичайною мовою. Героєм трагедії, який у авторів трагедій був уведений у систему складних етичних колізій, могла стати лише людина «особливого роду», вільна від пут низьких обставин дійсності, особа, яка б мала право абстрагуватися від прози буття. Обрання як героїв трагедії осіб високого походження було не лише продовженням традиції, що йшла від античності, а й відображенням елітарності придворного театру. Подібна соціальна, історична детермінованість накладала на авторів трагедій певну відповідальність не лише за вчинки героїв, які визначалися актуальною для класицизму концепцією підпорядкування власних інтересів (пристрастей) загальному благу (обов'язку), а й за їхній зовнішній вигляд, поведінку, манери. Навіть у моменти душевних і фізичних мук, таким героям ставили в обов'язок залишатися прекрасними і страждати та помирати із дотриманням норм публічного існування. Це призводило до такої тілесної абстрактності, при якій психофізичні прояви вкладалися у певні універсальні норми.

Саме драматургія стала тією домінантою, через яку театр ствердився як повноцінне мистецтво серед високих мистецтв. Французький класицизм відкрив нові можливості театру, встановивши взаємозв'язок і рівноправність слова і жесту, літера-

тури і сцени. Спектаклі перетворювалися на начні уроки шляхетної поведінки. Трагедія вселяла високі етичні поняття, вчила спокійній гідності, самовладанню у момент конфліктів, естетиці у прояві почуттів тощо. Якщо напередодні XVII століття театральне життя Парижа, головним чином, було мистецтвом для плебсу, то тепер глядачів до сцени захочували високі філософські міркування, інтелектуальні роздуми та витончений естетизм. Трагедійна драматургія класицизму вимагала від актора нових засобів виразності: майстерності декламації, розуміння природи вірша, вміння володіти голосом і тілом. Можна стверджувати, що естетика класицизму вимагала від героїв трагедій витончених манер світських людей.

Формування художньої тілесності як смислової та естетичної категорії, що постає як інтерпретація бачення тіла та усієї сфери тілесного у художньому творі (в цьому разі – виставі), зазвичай перебуває під впливом естетично спрямованого мислення та культурно-історичного тла (О. Галуцьких, 1998). У контексті даної естетики формування концепту акторської тілесності зазнавало значного впливу правил придворного етикету та балетної техніки, про що йшлося вище. Художня тілесність у трагедіях класицизму мала презентувати ідеалізований образ людини, сформований під впливом вищезазначених чинників. Звичайно, кожна окрема акторська індивідуальність могла впливати на своєрідність сценічної поведінки, але обов'язково у контексті конструкції, що організовувалася за чіткими правилами. Втім, по-перше, – це аналіз індивідуальної творчої манери акторів, які працювали в контексті класицистичної естетики, не передбачені метою написання даної розвідки. По-друге, індивідуальність актора, на відміну від пізніших етапів розвитку театрального мистецтва, не була визначальною в контексті даної естетики і радше підпорядковувалася правилам, так само, як і людська особистість того часу – суспільним нормам. Загалом, актор, хоч яку б роль він виконував, повинен був мати вигляд шляхетний і величний, небуденний і виглядав приблизно так: «...в нього тверда, енергійна хода; рука починає рухатися від ліктя і лише потім розвертається повністю; пальці складені, як в античних статуй. Уклін робиться тільки головою – тіло залишається нерухомим. Коли потрібно стати на коліна – стають лише на одну ногу, стежачи за мальовничим розташуванням складок плаща (Г. Бояджиєв, 1971, с. 256) (тут і далі переклад наш – Д.Ш.).

Якщо характеризувати цей стиль як універсальну форму у площині сценічної культури, треба

зазначити, що для нього характерні: пафос оратора, статична і симетрична мізансцена, «красномовний» жест, пози танцівника, напружена емоція і бездоганна сценічна форма для виразу цієї емоції. Сценічні композиції передбачали лише фронтальні та перспективні мізансцени: до глядачів не лише заборонялося повертатися спиною, але навіть повністю відривати погляд від зали вважалося ненормативною сценічною лексикою; більшість мізансцен організовувалися на авансцені; для проголошення своїх реплік актори мали вдаватися до рокіровок, відступаючи від своїх партнерів тощо. Від балетної практики була запозичена перша позиція ніг, у якій стояли актори. Загалом рухи виконавців нагадували скоріше танець, а виголошення монологів і діалогів – наближалося до співу. Вербальний образ виникав за допомогою закріплення певних інтонацій. Для кожної пристрасної було конкретне її виявлення в голосі, наприклад, любов вимагала ніжного, пристрасного голосу; ненависть – суворого й різкого; радість – легкого, збудженого; гнів – стрімкого, скарга – обурливого, сварливого тощо (Г. Бояджиєв, 1971). Так само, як і в сценічній мові, сценічні рухи утворювали цілу партитуру, навіть була здійснена спроба їхньої каталогізації. Візуальні образи емоцій передбачали створення відповідного пластичного малюнка. У канонізованому жесті фіксувався безпосередній порив, що отримував незмінну класичну форму. Нижче наведемо кілька прикладів почуттів і відповідну їм, згідно з нормами класицизму, пластичну форму: подив – руки, зігнуті у ліктях, підняті до рівня плечей, долоні звернені до глядачів; відраза – голова повернута праворуч, руки простягнуті ліворуч і долонями начебто відштовхують предмет презирства; благання – руки зімкнуті долонями і тягнуться до партнера, який виконує роль повелителя; горе – пальці зіцплені, руки заломлені над головою або опущені до пояса; осудження – рука з витягнутим вказівним пальцем спрямована у бік партнера тощо; у спокійному стані актор, звертаючись до партнера, простягає руку в його бік, а говорячи про себе, прикладає долоню до грудей (Г. Бояджиєв, 1971).

Мистецтво декламації, до якого входили і читання віршів, і пластика рухів, жестів, як бачимо, визначало нормативну естетику сценічної гри, унаочнюючи існування об'єктивної (універсальної) художньої тілесності, що фіксується у феномені амплуа, який, власне, оформлюється у класицизмі, хоча має більш давні витоки і, на наш погляд, потребує окремого ґрунтового дослідження. Тут зазначимо лише таке: це явище, яке виникає в рамках пробле-

матики тілесності в естетичній системі театрального класицизму пов'язане, по-перше, з літературоцентризмом, характерним для театрального мистецтва даного періоду, коли літературні драматичні твори, на відміну від процесів у сучасному театрі, були не просто сценарною основою для інтерпретацій, а ідейною та наративною базою потенційної вистави; по-друге, формується під впливом соціокультурних чинників, що утворюють стандарт образу тіла, характерний для окремих типів персонажів як в літературі, так і в їхньому сценічному втіленні. А відтак, користуючись визначеннями Г. Найдьонової (2008), тілесністю у контексті проблеми амплуа, можна назвати сформований на основі тіла як природного об'єкта соціально детермінований і культурно забарвлений феномен.

**Висновки.** Театр французького класицизму став першою у європейському театрі Нового часу школою сценічної поведінки. Формотворчими чинниками художньої тілесності в контексті даної естетики можна вважати культуру придворного етикету, яка впливала на розташування тіл у сценічному просторі. Наприклад, фронтальні мізансцени, що превалювали у сценічній практиці того часу, виникли через вираження поваги до короля, який міг бути потенційним глядачем кожної вистави, адже, за правилами етикету, до короля можна було повертатися лише обличчям. Другим визначальним чинником вважаємо мистецтво балету, яке вплинуло на техніку рухів, поставу, виразність жестів. Вищезазначені чинники рефлексували на обидві структури художньої тілесності – і в художньому творі (п'єсі), і у сценічному творі (виставі). А вони, у свою чергу, перебували у семантичному симбіозі, при якому образ тіла, створений у п'єсі, мав бути тотожний зі своїм сценічним еквівалентом. Таким чином, концепт тілесності у сценічному творі був соматичною проекцією актуальних культурних і соціальних форм та формувався як складний конструкт, елементами якого можна вважати природну тілесність виконавця, трансформовану соціокультурними нормами часу, а також художньою тілесністю літературного персонажа, із психофізикою якого він ототожнювався. Такі обставини призводили до канонізації певної тілесної форми в контексті сценічного стилю.

#### Джерела та література

- Бояджиєв, Г. (Ред.). (1971). *История зарубежного театра: Театр Западной Европы*. Т.1. Москва: Просвещение. 360 с.
- Галуцьких, І. (2014). Художня тілесність як конструкт. *Нова філологія*, 66. С. 61-65.

- Гомілко, О. (1998). Соматичні проєкції культурних та соціальних форм. *Культура народів Причорномор'я*, 5. С. 259-263.
- Гомілко, О. (2002). Тіло (тілесність) ; В.І. Шинкарук (гол. редкол.). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України ; Абрис. С. 638.
- Григорук, Н., Костюк, Л. (2021). Основні етапи формування Людовіка XIV як особистості і короля Франції. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*, 4. С. 155-160.
- Декарт, Р. (2000). *Метафізичні роздуми*. Київ: Юніверс. 304 с.
- Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. Вип. 1. Київ: Держвидав України.
- Кучма, І. (2000). Канон тіла в західноєвропейській культурі. *Матістеріум*. Вип. 5. С. 41-49.
- Медведева, Н. (2005). *Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві*. (Автореф. дис. канд. філос. наук). Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України.
- Найдьонова, Г. (2008). Проблема тілесності в психології та філософії. *Матеріали наукової конференції Філософія гуманітарного знання: раціональність і духовність*. Чернівці: Рута.
- Bonhomme, G. (1990). *Le cheval comme instrument du mouvement humain à la Renaissance, Le Corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours*. Paris: Aux amateurs de livres. Pp. 337-349.
- Louis XIV. (2007). *Mémoires. Suivis de Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris : Tallandier. [in French]
- Homilko, O. (1998). Somatychni proektsii kulturnykh ta sotsialnykh form [Somatic projections of cultural and social forms]. *Kultura narodiv Prychernomoria*, 5. S. 259-263.
- Homilko, O. (2002). Tilo (tilesnist) [The body (corporeality)] ; V.I. Shynkaruk (hol. redkol.), *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy ; Abrys, 2002. S. 638. [in Ukrainian]
- Hryhoruk, N., Kostiuk, L. (2021). Osnovni etapy formuvannia Liudovika XIV yak osobystosti i korolia Frantsii [The main stages of the formation of Louis XIV as a personality and king of France]. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Istorychni nauky*, 4. S. 155-160. [in Ukrainian]
- Dekart, R. (2000). *Metafizychni rozmysly* [Metaphysical reflections]. Kyiv: Yunivers. [in Ukrainian]
- Dmytrova, L. (1929). *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru* [A handbook on the history of world theatre]. Vyp. I. Kyiv: Derzhvydav Ukrainy. [in Ukrainian]
- Kuchma, I. (2000). Kanon tila v zakhidnoevropeiskii kulturi. [The body canon in Western European culture]. *Magisterium*. Vyp. 5. S. 41-49. [in Ukrainian]
- Medvedieva, N. (2005). *Problema spivvidnoshennia tilesnosti i sotsialnosti v liudyni i suspilstvi* [The problem of the correlation between corporeality and sociality in man and society.]. Avtoref. dys. kand. filoz. nauk. Kyiv, Instytut filosofii im. H.S. Skovorody NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
- Naidonova, H. (2008). Problema tilesnosti v psykholohii ta filosofii [The problem of corporeality in psychology and philosophy]. *Materialy naukovoi konferentsii Filozofia humanitarnoho znannia: ratsionalnist i dukhovnist*. Chernivtsi: Ruta. [in Ukrainian]
- Bonhomme, G. (1990). Le cheval comme instrument du mouvement humain à la Renaissance, Le Corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris: Aux amateurs de livres. (Pp. 337-349). [in French]
- Louis XIV. (2007). *Mémoires. Suivis de Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris : Tallandier. [in French]

## References

- Boyadzhiev, G. (Red.). (1971). *Istoriya zarubezhnogo teatra* [The history of foreign theatre]: Teatr Zapadnoy Evropyi. T. 1. Moskva: Prosveschenie. [in russian]
- Halutskykh, I. (2014). Khudozhnia tilesnist yak konstrukt [Literary corporeality as a Construct]. *Nova filolohiia*, 66. S. 61-65. [in Ukrainian]

*Shestakova Daria*

### The concept of corporeality in the theater of French classicism

**Abstract.** The article examines the concept of corporeality, which was formed in the context of the theatrical aesthetics of French classicism in the seventeenth century. Attention is paid to the artistic corporeality in the stage performances of tragedies, which can be seen as a somatic projection of cultural and social forms relevant to this historical period.

**Keywords:** corporeality, bodily canon, artistic corporeality, tragedy, French classicism.

---

УДК 792:791](045)

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

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

DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281323

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

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

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

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

## СЦЕНІЧНЕ ТА ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВА: ФОРМИ ІНТЕГРАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Джерела та література:

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

#### References

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

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

### ***Olena Abramovich, Konstantyn Lipatov***

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

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

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

*Задорожня Дар'я Володимирівна,*  
аспірантка кафедри театрознавства. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Daria Zadorozhnia,*  
Postgraduate Student of the Department  
of Theater Studies at the Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University. Kyiv, Ukraine

## МОНОСИСТЕМНІСТЬ ТА ПОЛІСИСТЕМНІСТЬ ВИСТАВ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ (на прикладі сценографії Віри Задорожньої)

**Анотація.** У статті зроблено спробу охарактеризувати проблеми формування образної системи вистав сучасного театру ляльок через застосування нових засобів виразності у синтетичному за своєю природою театральному мистецтві. Запропоновано використання нової термінології, що дає більш точне позначення творчого процесу. Проаналізовано приклади можливостей використання різних систем ляльок у виставах сучасного театру ляльок України.

**Ключові слова:** моносистемність, полісистемність, художній образ, сценографія, засоби виразності, театр ляльок.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Сучасне мистецтво театру ляльок звертається до глядача за допомогою широкого діапазону театральних прийомів і виражальних засобів. З плином історії театр ляльок неодноразово зазнавав радикальних змін, як в художньому плані, так і в функціональному (технічному). Нині він продовжує бути ареною для запровадження новацій, що посилює можливості створення різноманітних образів. Головний специфічний засіб їх втілення – ляльки – піддається постійному оновленню й удосконаленню; крім чинних традиційно семи систем – лялька-рукавичка (або Петрушка), тростинна лялька, маріонетка, площинна лялька тіньового театру (не лише тіньового), вертепна, ростова (або скафандрова), планшетна, – з'являються й гібридні системи ляльок (п'ятачково-рукавичкова, шарнірна, мімічна тощо).

Кожна система має свої технічні особливості роботи та передбачає певні психофізичні умови перебування актора-лялькаря поряд з нею, що впливає і на семантичне навантаження виражальних засобів. Використання різних систем ляльок у

межах однієї вистави зумовлює потребу в пошуках нових підходів до їх дослідження, що зокрема може виявлятися у спробах здійснення класифікації й типологізації.

**Мета статті** – висвітлити практику застосування в межах вистави різних типів ляльок в її спрямованості на створення цілісного художнього образу.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Українське мистецтво театру ляльок за період Незалежності України перебуває у стані активного розвитку, що потребує постійного вивчення та аналізу. Ціла плеяда сучасних українських дослідників почали працювати у процесі формування наукового осмислення цього мистецького явища. Важливу роль у дослідженні аспектів оновлення різних систем ляльок відіграють праці Ольги Бучми (Бучма, 2013; 2015). Розглядаючи дисертацію Ярослава Грушецького, можна зацентувати увагу на темі «третього жанру» як утворення певних умов існування акторів у відкритому прийомі поруч з ляльками у театральному просторі (Грушецький, 2013). Перспективи розвитку театру ляльок сучас-

ної України певним чином намічені у дисертації та статтях Дар'ї Іванової-Гололобової, які присвячені розкриттю історії театру ляльок (Іванова-Гололобова, 2015; 2020). Особливої уваги заслуговують статті Руслана Неупокоева, який фіксує в них свій творчий досвід режисера-експериментатора, підіймаючи питання онтології мистецтва ігрової ляльки, екзистенціальні особливості естрадного номера з лялькою та інше (Неупокоев, 2018). Дослідження Тетяни Сільченко присвячені проблемам прийомів художньої виразності, імпровізованої ляльки та пластики рук, а також метафоричності пластичного жесту (Сільченко, 2022). Здійснивши аналіз публікацій в галузі мистецтва театру ляльок, можемо констатувати, що завдання всебічного висвітлення засобів створення цілісного художнього образу не втрачає своєї актуальності.

**Виклад основного матеріалу.** Головний принцип мистецтва театру ляльок полягає у процесі оживлення неживого. Театр ляльок відрізняється від інших видовищних мистецтв своїм способом створення сценічного образу. Цей спосіб забезпечується використанням особливого художнього інструмента – театральної ляльки; саме за посередництвом ляльки актор переважно звертається до глядачів.

Лялька не має можливості вочевидь змінювати свою міміку, вона говорить «не своїм голосом», вона завжди умовна і мало природна. Однак лялька-персонаж, залежно від задуму, може мати будь-яку форму, розміри та пропорції. «Слід нагадати, що головною на сцені є лялька. Не можна допускати, щоб вона загубилася серед інших сценічних предметів. Рішення форми і силуету ляльки має відрізнятися від рішення форм і силуетів інших предметів. Колірні фактури матеріалів, з яких виготовлені ляльки, мають бути майже виключені з матеріального світу середовища», – писав з цього приводу сценограф Михайло Френкель (Френкель, 1987).

Символічна образність досягає свого найвищого ступеня значимості саме в театрі ляльок. Привілеєм останнього є майже необмежена свобода у виборі матеріалу, у визначенні художньої концепції й остаточної форми, що у свою чергу компенсує відсутність міміки.

Базуючись на виражальних засобах семи основних систем ляльок, можна диференціювати види сценографічного вирішення вистав: вистави з ляльками закритого типу водіння (верхові, які працюють винятково над ширмою) та з ляльками відкритого типу водіння (низові, ті, що виводяться на підлогу сцени).

У виставах ширма може не лише виконувати маскувальну функцію, а й мати важливе значення у сценографічному вирішенні, доповнюючи образно-зоровий малюнок вистави своєю побудовою, кольором чи візерунком. Дедалі популярнішим у виставах театру ляльок стає «живий план», який не завжди є обґрунтованим драматургією, але з подальшим розвитком мистецтва театру ляльок такий прийом стає чимдалі органічнішим і продуктивнішим в художньому плані.

Для позначення синтезу драматичного мистецтва та мистецтва театру ляльок до театрального лексикону було введено термін «третій жанр» (його автор – польський мистецтвознавець Хенрік Юрковський)<sup>1</sup>. Явище з назвою «третій жанр» набуло надзвичайної популярності у 1970-х роках у середовищі режисерів, причому не лише драматичного мистецтва та мистецтва театру ляльок, а й низки різновидів музичного театру тощо.

В українському театрі ляльок відбулося розмежування режисерів і творчих колективів за приналежністю до певних естетичних тенденцій. До числа послідовників Сергія Образцова належав, приміром, видатний режисер Віктор Афанасьєв, який упродовж тридцяти років очолював Харківський театр ляльок. На противагу цьому зростало нове покоління митців, які змінили стиль театру ляльок. Сергій Столяров, Валерій Вольховський, Євген Гімelfарб та інші стали відомими авангардистами; декларуючи зовсім нові форми втілення ідей, вони поєднували у своїх виставах прийоми, що раніше здавалися несумісними, та іноді навіть взагалі відмовлялися від ляльки (Грушецький, 2013; Мартовська, 2013).

Відхід від форми традиційного театру ляльок – «ширма та лялька» – і вихід на сцену актора, який відкрито демонструє процес «оживлення» мертвої скульптури, зробило переворот у мистецтві театру ляльок того часу. Передові митці намагалися розірвати звичне коло побутової правдоподібності й лялькової ілюстративності, вирватись зі сфери імітації в іншу, більш поетичну зону (Мартовська, 2013).

Різноманітність режисерських рішень ставить перед дослідником проблему пошуку відповідних аналітичних інструментів. Як один із них пропонуємо аналіз вистав за критерієм використання систем ляльок. Залежно від вибору творців ви-

<sup>1</sup> Деякі сучасні дослідники висловлюють сумніви у доречності застосування терміна «третій жанр» у контексті сучасного театру ляльок (Бучма, 2013; 2015; Неупокоев, 2018).



стави, вона може бути *моносистемною* чи *полісистемною*<sup>2</sup>.

Під *моносистемністю* вистав ми маємо на увазі використання на сцені театру ляльок лише однієї системи, свого роду гомогенність художніх засобів. Якщо художнє вирішення буде обране у форматі класичної ширмової вистави, то в умовах моносистемності на цій ширмі може з'явитися будь-який вид верхових ляльок закритого типу (тростинна, лялька-рукавичка, гібрид п'ятачко-рукавичкової тощо), однак братиме участь у виставі лише одна з перелічених систем. Винятковими вважаються ті вистави, де присутнє введення актора (в однині) за сценарієм як окремого персонажа є допоміжним чинником.

Під *полісистемністю* розуміємо застосування двох чи більше систем ляльок, а також використання появи акторів в «живому плані» як персонажів-учасників творчого задуму постановки. Якщо для втілення художнього образу автори звертаються до вивідної ляльки відкритого типу (планшетна, маріонетка або штокова маріонетка), якщо актори не ховаються у сценічному просторі й залишаються видимими для глядачів тощо, маємо приклад полісистемної вистави, адже на сцені поруч з лялькою глядач майже постійно бачитиме актора в «живому плані», який найчастіше буде відкритий для глядача, виступаючи частиною художнього задуму. Винятковими вважаються вистави з використанням вивідної ляльки у чорному кабінеті, де актори подаються глядачеві начебто невидимими, але залишаються помітними.

Використання полі- або моносистемності у виставах театру ляльок впливає на створення і самого художнього образу вистави, адже кожен з принципів диктує свої знакові системи та певні умови існування кожної деталі на сцені.

Наприклад, в КЗ ТВЗК «Театрі ляльок на лівому березі Дніпра» у 2018 році відбулася прем'єра моносистемної вистави «Тілімілітряндія». Режисером-постановником і сценографом виступила Віра Задорожня, яка створила класичну ширмову виставу з використанням однієї системи верхових ляльок – тростинної. Лірична комедія сприймається як сиквел вистави «Снігова квітка» (2014), де ті самі герої занурюються у нові пригоди, створивши цілу

країну Тілімілітряндію. Особливістю цієї вистави є сценографічне вирішення, де основну частину декорацій становлять величезні ромашки, що допомагають змінювати місце дії. Ромашки виступають у ролі хмаринок, на яких Ведмедик з Їжачком віддаються мріям про безпечну країну, в якій не буває вовків. Ромашки створюють видимість лісу, яким бігають одне за одним персонажі вистави. Ромашки використовуються як допоміжні засоби у взаємодії персонажів з будь-чим/будь-ким. У фіналі Їжачок дарує Зайцеві на день народження букет ромашок, називаючи їх маленькими сонечками на ніжці. Після чого у великих квітках ромашок, з яких складається ширма, засвічуються серединки, нагадуючи глядачам справжні сонечка, що додає виставі чарівності й тепла. Художник-сценограф, відштовхуючись від задуму створити ширмову виставу, бере за основу художнього образу ромашку, яка органічно вписується у сценічний простір, не заважаючи існуванню персонажів тростинної системи ляльок у запропонованих обставинах. Наприкінці вистави ми бачимо, що ромашка є втіленням образу сонця як символу світла, безпеки й щастя.

У іншій моносистемній виставі режисер Михайло Урицький разом з художницею-сценографом В. Задорожною також обирають тростинну систему ляльок, що працює над ширмою. У виставі «Коза-дереза» (2014, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра») перед глядачами постає ширма у вигляді паркану з написами. Всі персонажі вистави виконані у тростинній системі ляльок, навіть головна героїня – Коза-Дереза. Її антропоморфність вказує на подібність до людей та бажання бути сприйнятою ними як рівної. Однак поведінка головної героїні демонструє бажання бути вищою навіть за людські істоти.

Ще одним цікавим прикладом моносистемної вистави є «Шапочка. Червона» – вистава Львівського обласного театру ляльок (2019, режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня). У виставі використовуються ляльки тростинної системи, що працюють на ширмі-трансформері. Ширма подається глядачам спочатку у класичному варіанті, а впродовж показу періодично трансформується у ліс (частинки ширми у вигляді силуетів дерев виїжджають нагору, створюючи нове місце дії). Попри те, що вистави за казками більше сприймаються як вистави для дітей, це навряд чи стосується аналізованої вистави. Р. Неупокоев вибудовує сюжет таким чином, що глядач до останнього не розуміє, що насправді відбувається в історії, яку усі знають змалечку. У своїй постановці режисер створює підтекст про дорослу дівчину, що сама

2 Поняття «моносистемність» і «полісистемність» вперше були введені авторкою цієї статті в її магістерській роботі (Задорожня, 2020) для характеристики вистав КЗ ТВЗК «Театру ляльок на лівому березі Дніпра». Ці терміни побіжно згадуються у захищеній у той же час дисертації Д. Іванової-Гололобової (Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади, 2020).

бажає бути спокусницею, про що свідчить її червоний капелюх з широкими крисами, який неодмінно привертає до себе увагу. За версією Р. Неупокоєва, Червоною Шапочкою виявляється Бабуся дівчинки, яка свого часу пережила власну трагедію відносно зі «своїм Вовком» та врятувала його нащадка задля того, щоб поділитися з онукою досвідом і застерегти дівчинку від невдалих стосунків із чоловіками. Режисер вводить до своєї версії історії про Червону Шапочку нових персонажів, надаючи виставі детективного характеру. Кожен з героїв іде власною сюжетною лінією, які переплітаються впродовж усього дійства і створюють загострення пристрастей, а в кульмінаційний момент цей заплутаний ком вибухає, надаючи глядачеві пояснення та розтлумачення усього, що відбувалося на сцені. Ключовим візуальним образом вистави стає червоний капелюшок головної героїні. Він відображає внутрішній виклик дівчини, яка хоче продемонструвати світові, що вона вже доросла і може впоратися з власним життям самостійно. Червоний капелюх – це бунт проти батьківської опіки, це заклик до пізнання забороненого плоду, це страх, який межує з інтересом. Врешті-решт червоний капелюх стає символом пережитого досвіду Бабусі (адже це був її капелюх), яким вона ділиться з онукою. У реалізації візуального втілення режисерського задуму виявляється багатошаровість образного світу вистави. З одного боку, публіці представлена захоплююча історія з елементами детективу, а з іншого – демонструється конкретна проблема взаємовідносин людини з самою собою, насамперед, а також між батьками та підлітками, між чоловіком і жінкою. Таким чином, збереглася історія Червоної Шапочки, яка пережила пов'язані з вовком страхи (до речі, глядачам їх не показують, а лише побіжно згадують про них). А бабуся зробила все задля того, аби вберегти онуку від небезпечних ситуацій і небажаних стосунків, що здатні зруйнувати надії молоді дівчини та її сподівання на щасливе майбуття. Отож капелюх виступає своєрідним символом знань і досвіду, що передаються від покоління до покоління.

Отже, ми можемо простежити таку тенденцію у моносистемних виставах – образна система вистави будується завдяки одному головному художньому образу. Моносистемність – монообраз. За основу образної системи вистави береться якийсь один головний художній образ як символ, що акцентує основний сенс постановки. У виставі «Тілімілітрамдія» таким художнім образом виступає ромашка – як символ сонця, що дарує щасливе і безпечне буття. У виставі «Коза-Дереза» головна

героїня створена антропоморфною задля наголошення образу внутрішнього звіра, що існує в кожній людині, і якщо цьому звірові усе дозволяється, то це може спричинитися до трагічних наслідків. А у виставі «Шапочка. Червона», як ми вже згадували вище, головним образом є червоний капелюх як символ знань, що передаються від покоління до покоління.

Переходимо до прикладів полісистемних вистав у театрі ляльок. Однією з таких вистав виступає казка за мотивами твору Г.К. Андерсена «Дюймовочка» (2012, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня). Полісистемна вистава розпочинається з акторів у «живому плані», які нагадують загублені душі, що застрягли між світом і темрявою. Вони знаходять занедбаний рояль, де і розігрують історію маленької дівчинки, на прикладі якої показують, що можна залишитися такими ж загубленими, як вони, якщо вчасно не обрати потрібний шлях. Задіяність різносистемних ляльок вказує нам на різницю вимірів існування персонажів. Дюймовочка – планшетна лялька маленького розміру, яку так легко передавати з одних рук до інших, вона така маленька, що не може за себе постояти і тому завжди опиняється під чийось впливом. Миша та Кріт створені штоковими маріонетками, адже вони мешканці нижнього рівня як фізично, так і духовно: все, що їх цікавить, – це матеріальні блага. Жаби зроблені ляльками-мапетками, що посилює їхню протиставленість світу головної героїні, яка не може перебувати під водою разом з ними. Жуки також створені в планшетній системі ляльок, щоб показати схожість у розмірах з головною героїнею, водночас акцентуючи увагу на тому, що зовнішня схожість не має значення, якщо немає духовної близькості. І, нарешті, Ластівка – гібрид рукавичкової з п'ятачковою, яка постає в образі тієї сили, що вихоплює Дюймовочку з безодні непотрібних їй подій, даруючи усвідомлення себе як особистості, яка обирає вільне існування. Врешті-решт Дюймовочка знаходить кохання поміж подібних істот і здобуває крила.

Казка про дерев'яного хлопчика та золотий ключик під назвою «Витівки Буратіно» (2019, режисер – Д. Драпиковський, художник – В. Задорожня, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра») створена у форматі полісистемної вистави. На сцені розміщено громіздку ширму у вигляді будівлі на реконструкції, завдяки міцності споруди актори пересуваються як перед ширмою, так і над нею. Починається вистава з екскурсії глядачів та акторів у «живому плані» Андріївським узвозом,

де, власне, і стоїть ця ширма-будівля на реконструкції. Завдяки магії музики актори у «живому плані» перетворюються на героїв казки. Задіяно переважно тростинну систему ляльок, з використанням мапеток (Черпаха та Жаби) і акторів-персонажів у «живому плані». Дія казки перенесена у сьогоднішній час, де глядачі мають змогу спостерігати за зачарованим будинком, в якому ув'язнено душу Карабаса-Барабаса і який не встиг скористатися золотим ключиком, що може допомогти визволенню. Якщо зануритись у підтекст цієї постановки, то можна дійти висновку про бажання Карабаса-Барабаса звільнитися з цього чистилища, де він змушений перебувати. Однак свобода залежить не лише від золотого ключика, а й від потрібних дверцял, дорогу до яких не кожен може знайти. Отак і Барабас залишається одвічним в'язнем власної в'язниці скупі душі. Завдяки використанню «живого плану» доволі чітко простежується розмежування на два світи: звичайних людей і лялькового середовища, тому персонажі Карабаса-Барабаса (актор у «живому плані» зі штучною бородою до п'ят) і Дуремара (також у «живому плані») викликають відчуття чужорідності серед інших персонажів-ляльок. Карабас-Барабас підкорив собі майже весь ляльковий простір за допомогою страху і сили, демонструючи, що у ляльок набагато більше душі, аніж у нього самого.

Ще одним яскравим прикладом полісистемної вистави є мюзикл «Лікар Айболить» (2016, режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня). Посеред сцени пігулка-трансформер – головна територія розгортання дії – виконує на перший погляд цілком прикладні функції: залежно від розвитку сюжету вона стає то ширмою для верхньої системи ляльок, то планшетом для акторів у «живому плані», то черевом Крокодила, який проковтнув вередливого Бармалея... Але водночас ця важлива складова декорацій є носієм глибокого метафоричного сенсу. Це пігулка від упередженості, нездатності простягти руку допомоги тому, хто цього потребує, ставитися з любов'ю і теплом у серці до навколишнього світу. Її головне призначення – допомогти людям знайти гармонію в їхніх стосунках, вилікувати хворе суспільство. Однак не все так просто, і цю думку режисер Р. Неупокоев посилює прийомом рондо, коли все закінчується тим, з чого починалося, натякаючи глядачам на недосконалість буття.

Отже, відмінність створення образної системи полісистемної вистави від моносистемної полягає у можливостях художніх засобів виразності. Використання різних засобів виразності, різних прин-

ципів існування в одному сценічному просторі допомагає виражати багатовимірність художнього образу вистави. Приклад вистави «Дюймовочка» продемонстрував можливості чіткої характеристики розмежування принципів буття всіх персонажів постановки. У виставі «Витівки Буратіно» демонструється ключик як символ визволення душі в кращий світ. А пігулка у виставі «Лікар Айболить» є засобом втілення ідеї, що хоч якими б ми (люди, звірі) були різними, ліки для всіх одні – доброзичливе ставлення до оточення.

**Висновки.** Сучасні тенденції розвитку театру ляльок характеризуються експериментальністю, багатовимірністю, мультижанровістю витворів мистецтва, що безпосередньо пов'язане із наявністю нових технічних, технологічних і візуальних можливостей. Мистецтво театру ляльок дедалі більше тяжіє до використання у просторі однієї вистави різноманітних засобів, поєднання різних типів (систем) ляльок. Однак здійснений аналіз доводить також, що потенціал однорідних систем ляльок теж далеко не вичерпаний. На противагу широті можливостей полісистемності, моносистемність, попри деяку обмеженість засобів художньої виразності, демонструє чистоту форми. Застосування нової термінології сприяє точнішому відображенню специфіки мистецьких явищ у їхній множинності й різноманітності.

#### Джерела та література

- Бучма, О.Є. (2013). Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41.
- Бучма, О.Є. (2015). *Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: НАККіМ. 191 с.
- Грушецький, Я.І. (2013). *Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті ХХ століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: КНУТ-КіТ. 190 с.
- Задорожня Д. (2020). *Художньо-естетичний діапазон творчих пошуків Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра*: кваліфікаційна робота магістра, спеціальність 026 – сценічне мистецтво, Київ.
- Іванова-Гололобова, Д.О. (2020). *Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: КНУТКіТ. 252 с.
- Іванова, Д.О. (2015). Діяльність театру «Революційний вертеп» у контексті становлення професійного театру ляльок України. *Аркадія*, № 1 (42).

- Мартовська, О.А. (2013). *Лялькар Сергій Єфремов: нариси творчості*. Київ: Веселка. 104 с.
- Неупокоєв, Р.В. (2018). Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України. No 14. 216 с.
- Неупокоєв, Р.В. (2018). Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірник наук. праць*. Київ. Вип. 23. 234 с.
- Рубинский, Л.Ю. (2004). *Мистическая сущность играющих кукол*. Харків: Тимошенко А.Н.
- Сільченко, Т.І. (2022). Жест у пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ. Вип. 31. 164 с.
- Сільченко, Т.І. (2022). Символ, знак, метафора пластичного жесту рук крізь призму філософії. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Міжнародна наукова конференція*. Харків: ХДАК. С. 272-274. 476 с.
- Френкель, М. (1987). *Пластика сценічного простору*. Київ: Мистецтво.
- left bank of the Dnipro River]: kwalifikacyjna robota magistra, specjalnist 026 – sceniczne mistectwo, Kyiv. [in Ukrainian]
- Ivanova-Gololobova, D.O. (2020). *Ukrayinskij teatr lyalok 1920-h rokiv: organizacijni ta hudozhni zasadi* [Ukrainian Puppet Theater of the 1920s: Organizational and Artistic Foundations]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.02. Kyiv: KNUTKiT. 252 s. [in Ukrainian]
- Ivanova, D.O. (2015). Diyalnist teatru «Revolucijnij vertep» u konteksti stanovlennya profesijnogo teatru lyalok Ukrayini [Activities of the «Revolutionary Vertep» Theater in the Context of the Formation of a Professional Puppet Theater in Ukraine]. *Arkadiya*, № 1(42). [in Ukrainian]
- Martovska, O.A. (2013). *Lyalkar Sergij Yefremov: narisi tvorchosti* [Puppeteer Serhiy Yefremov: sketches of his work]. Kyiv: Veselka. 104 s. [in Ukrainian]
- Neupokoyev, R.V. (2018). Ekzistencialni osoblivosti estradnogo nomera iz lyalkoyu [Existential features of a variety show with a puppet]. *Kulturologichna dumka: shorichnik naukovih prac*. Kyiv: Institut kulturologiyi Nacionalnoyi akademiyi mistectv Ukrayini. No 14. 216 s. [in Ukrainian]
- Neupokoyev, R.V. (2018). Ontologiya mistectva igrovoyi lyalki yak kulturne vtilennya specifichnih zasobiv viraznosti [The Ontology of Play Puppetry Art as a Cultural Embodiment of Specific Means of Expression]. *Naukovij visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I.K. Karpenka-Karogo: zbirnik naukovih prac*. Kyiv. Vip. 23. 234 s. [in Ukrainian]
- Rubinskij, L.Yu. (2004). *Misticheskaya sushnost igrayushih kukol* [The Mystical Essence of Playing Puppets]. Harkiv: Timoshenko A.N. [in russian]
- Silchenko, T.I. (2022). Zhest v plastici ruk yak prijom hudozhnoyi viraznosti v konteksti obrazotvorchogo mistectva: tipologichnij aspekt [Gesture in hand plastics as a technique of artistic expression in the context of fine arts: a typological aspect]. *Naukovij visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo: zbirnik naukovih prac*. Kyiv. Vip. 31. 164 s. [in Ukrainian]
- Silchenko, T.I. (2022). Simvol, znak, metafora plastichnogo zhestu ruk kriz prizmu filosofiyi [A symbol, a sign, a metaphor of a plastic hand gesture through the prism of philosophy]. *Kulturologiya ta socialni komunikaciyi: innovacijni strategiyi rozvitku. Mizhнародna naukova konferenciya*. Harkiv: HDAK. S. 272-274. 476 s. [in Ukrainian]
- Frenkel, M. (1987) *Plastika sценічного простору* [Plasticity of the stage space]. Kyiv: Mistectvo. [in Ukrainian]

## References

- Buchma, O.Ye. (2013). Osoblivosti stvorennya scenichnogo obrazu z teatralnimi lyalkami riznih sistem [Features of creating a stage image with theater puppets of different systems]. *Kultura Ukrayini*. Vip. 41. [in Ukrainian]
- Buchma, O.Ye. (2015). *Novitni aktorski tehnologiyi suchasnogo teatru lyalok yak chinnik transformacijnih procesiv hudozhnoyi kulturi* [Newest acting technologies of modern puppet theater as a factor of transformation processes of artistic culture]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 26.00.01. Kyiv: NAKKiM. 191 s. [in Ukrainian]
- Grusheckij, Ya. I. (2013). *Rezhiserski poshuki v teatri lyalok Ukrayini ostannoyi chverti XX stolittya* [Director's Search in the Puppet Theater of Ukraine in the Last Quarter of the Twentieth Century]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.02. Kyiv: KNUTKiT. 190 s. [in Ukrainian]
- Zadorozhnia, D. (2020). *Hudozhno-estetichnij diapazon tvorchih poshukiv Kiyivskogo municipalnogo akademichnogo teatru lyalok na livomu berezi Dnipra* [The artistic and aesthetic range of creative searches of the Kyiv Municipal Academic Puppet Theater on the

**Daria Zadorozhnia**

**Monosystemic and polysystemic performances of the modern puppet theater of Ukraine**

**Abstract.** In the article, an attempt is made to clarify the problems of forming the figurative system of performances of the modern puppet theater through the use of new means of expression in the synthetic theatrical art. The author proposes to use a new terminology that gives a more accurate description of the creative process. Examples of the possibilities of using different systems of puppets in the performances of the modern puppet theater of Ukraine are analyzed.

**Keywords:** monosystemicity, polysystemicity, artistic image, scenography, means of expression, puppet theater.

*Слуцький Віталій Сергійович*,  
аспірант кафедри організації театральної  
справи ім. І.Д. Безгіна. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Vitalii Slutskyi*,  
Postgraduate student. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi University Theatre,  
Cinema and television. Kyiv, Ukraine

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР І ВІЙНИ. ІСТОРІЯ ТА СЬОГОДЕННЯ

**Анотація.** У статті досліджено питання розвитку українського театру під час воєнних дій в Україні. Зокрема у період Першої та Другої світових війн і війни сьогодення.

Розглянуто питання впливу театру на психічний стан людей у цей нелегкий час. Мета театру – вплинути на глядачів так, щоб це допомогло в процесі подальшої реабілітації, а не спричинило нові травми. Терапевтичний процес органічно пов’язаний з показом вистав і доцільно підібраним репертуаром.

Від 24 лютого українські театри відкрили себе як волонтерські центри і активно допомагають у боротьбі з агресором. Актори перепрофілювалися на волонтерів: піклуються про вимушених переселенців, плетуть маскувальні сітки тощо, а також воюють у лавах ЗСУ.

**Ключові слова:** український театр, військовий театр, актори-волонтери, збройна агресія, реабілітаційний вплив театру.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Велика кількість вчених-театрознавців приділяла увагу дослідженню питання існування українського театру під час війни за всі її періоди. І, виходячи з нашого сьогодення, ця тема є не менш актуальною. Наукові погляди щодо сучасного українського театру певною мірою відрізняються. Театральне мистецтво – це могутня ідеологічна зброя у боротьбі проти ворога. Театральні трупи за всі періоди війни виїздили на фронт підіймати бойовий дух наших військових. Розкривається питання психологічного впливу театру на людей у воєнний час, що його можна вважати своєрідним зціленням.

**Мета статті** – з’ясувати сутність і визначити підвалини існування, функціонування українського театру під час війни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичною основою дослідження стали статті з публічних джерел інформації, історичні факти та праця вченого, директора Першої національної сцени країни Михайла Захаревича, в яких безпосередньо розкриваються усі деталі й факти існу-

вання, функціонування та психологічного впливу українського театру воєнних періодів.

**Виклад основного матеріалу.** Театр – це терапія суспільства, і якщо надто стримувати себе у чомусь, рамкуватись, то ми не досягнемо максимального розуміння себе. Наше шалене життя не дає людям оглянутись, зрозуміти, де вони та що з ними відбувається. У більшості випадків розчарування та негаразди наповнюють буденність кожного з нас. Потрібно вчасно зупинитись і знайти в житті віддушину, яка наповнить його радістю та світлом.

Проте 24 лютого в життя українського народу вторглася безжальна війна. Буремний воєнний час для мистецької спільноти і театру зокрема характеризується надзвичайним творчим напруженням і пошуками себе. Війна руйнує все, водночас і культуру. Впродовж усієї історії українського народу, війни вторгалась у його мирне культурне життя неодноразово.

Період Першої світової війни не був сприятливим для театру України, проте й тоді він продовжував розвиватися. У цей період в Україні діяли театральні колективи М. Садовського, Д. Гайдамаки,

О. Суходольського, В. Сабініна. У містах і селах продовжували працювати аматорські театральні гуртки.

Видатний актор І. Мар'яненко став засновником Товариства українських акторів — професійної театральної трупи, яка працювала в Києві у 1915 р. Репертуар трупи становили переважно українські побутові п'єси. Учасниками товариства були М. Заньковецька, П. Саксаганський, Л. Ліницька, С. Бутовський та інші. У травні 1916 р. у Києві було засновано студію молодих акторів, яка реформувалась у славнозвісний «Молодий театр» — театр новизни у формах прояву сучасної й класичної драматургії, засновником став Лесь Курбас.

Революція започаткувала зміни в театральному житті. У квітні 1915 року було створено Комітет українського національного театру, до нього входили відомі актори, режисери, літератори, композитори, серед них — І. Мар'яненко, О. Кошиць, Лесь Курбас, В. Винниченко, С. Єфремов, І. Стешенко, Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь. Через деякий час під керівництвом М. Старицького почав свою діяльність театральний відділ при Генеральному Секретаріаті народної освіти. Театральне життя у період вересня 1917 — січня 1918 р. також зазнало численних змін. За участю М. Старицького засновано мандрівний театр та складено перелік українських п'єс, рекомендованих до постановки (*Культура України...*, ЕР).

Театральне мистецтво за часів Другої світової війни слугувало потужною національною зброєю у війні з фашистами, дієвим способом підняття бойового духу народу у самовідданій боротьбі з ворогом. Значно ускладнили ситуацію напередодні війни відрядження театральних труп у різні місця радянського союзу, оскільки через це було важко проводити евакуацію і розпочинати театральну діяльність вже в іншому місці. Харківський театр імені Т. Шевченка війна застала на гастролях у Миколаєві, Одеський театр Революції — у Мінську, Дніпропетровський театр імені Т. Шевченка — у Тулі, Запорізький театр імені М. Заньковецької — у Харкові, театр Київського військового округу — у Львові. Наприклад, театр імені М. Заньковецької повернувся з Харкова, де гастролював, до Запоріжжя. Питання глибинної евакуації вирішувалося на державному рівні, а саме: керівники театрів почали обмінюватися телеграмами з вищими установами Києва і Москви. Театрам не вистачало фінансування, внаслідок цього виникали труднощі під час евакуації (Захаревич, 2016, с. 157-159). Актори, незважаючи на всі складнощі, пов'язані з воєнним часом, мали неймовірну мотивацію, працювали на

повну силу і несли мистецтво до людей, особливо до тих, хто перебував у госпіталях, призовних та агітаційних пунктах, військових частинах, працював на заводах, фабриках, колгоспах. Напружену творчу роботу проводили Сумський драматичний театр ім. М.С. Щепкіна, Дніпропетровський драматичний театр ім. О.М. Горького, Державний симфонічний оркестр УРСР та інші мистецькі колективи, Полтавський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, Запорізький музично-драматичний театр ім. М.О. Щорса, заслужена капела «Трембіта». Театри Української РСР поставили 176 п'єс, а глядацька аудиторія навіть у період евакуації становила близько 15 млн осіб. У репертуарах було акцентовано почуття патріотизму, неймовірного героїзму і відданості своїй Батьківщині, і насамперед це відчувалося в таких п'єсах, як «Нашестя» Л.М. Леонова, «Фронт» О.Є. Корнійчука. Велика кількість театральних колективів, ансамблів і акторських бригад їздили на фронт і ділилися своєю творчістю з воїнами, даючи їм тим самим могутнє натхнення боротися за незалежність і волю своєї землі, своїх співвітчизників. Загалом за час евакуації було організовано 106 фронтових концертних бригад. Але не менш значиму роботу здійснювали артисти у тилу і госпіталях, адже важливим аспектом діяльності визволення міст і сіл було ідейно-політичне виховання та культурне обслуговування населення, й тому органи влади, місцева громадськість активно сприяли створенню театральних та естрадних колективів. Фронтові мистецькі бригади і театри, які слідували за діючими частинами армії, організовували місцеві пересувні сценічні колективи. Фронтowa бригада місцевого драматичного театру на чолі з М.М. Крушельницьким приїхала до Харкова після визволення і досить швидко зібрала місцевих артистів, разом з ними створивши музично-драматичний театр, ляльковий театр та естрадну групу. Попри всі труднощі, театральні колективи масштабували свою діяльність, щоб до якомога більшої кількості людей донести свою творчість і сформувані у народу художньо-естетичний смак у період завершення війни. До прикладу, за першу половину 1945 р. близько 1350 тис. глядачів відвідали театри Харкова і Донбасу, їхні театральні трупи найбільше зосереджували свою увагу на обслуговуванні польових і тилкових військових госпіталів, частин діючої армії. Водночас театри посилили шефську роботу на заводах і фабриках, у колгоспах і радгоспах республіки. На період весняної сівби і збіральних кампаній 1944-1945 рр. артисти дали сотні шефських концертів для колгоспників.

Український театр під час російської агресії в Україні від 24 лютого припинив свою провідну роботу і став своєрідним волонтерським центром на територіях України, де не ведуться повноцінні бойові дії. Багатьом театральним трупам довелося перепрофілюватись, щоб допомагати переселенцям і виконувати тилову функцію свого регіону.

Миколаївський академічний художньо драматичний театр став одним із центрів волонтерського руху. З перших днів війни працівники театру вступили до лав територіальної оборони, а деякі до Збройних Сил України. Наразі у театрі шиють прапори, балаклави, бафи, дощовики. Театр-партнер Миколаївського академічного художнього драмтеатру з міста Габрово показує вистави, а кошти від продажу квитків спрямовує на рахунок Миколаївського театру для допомоги родинам, які постраждали через військові дії (*Діяльність миколаївських театрів...*, EP).

У Миколаївському академічному обласному театрі ляльок з 24 лютого 2022 р. актори записують патріотичні ролики, звернення до маленьких і дорослих глядачів. У березні актори записували й викладали на Фейсбук-сторінках відеоролики для дітей, щоб хоч трохи відірвати їх від жахів війни. Директорка театру веде перемовини з управлінням культури щодо можливості вистав для переселенців з дітьми із сіл області, наприклад, у лікарнях міста.

Рівно через місяць від початку війни Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки відновив свою роботу і вперше за цей час показував на сцені «Три кохання» – виставу про Лесю Українку. Актори репетирували виставу у Zoom, і замість 17 акторів у виставі задіяні лише 8. Упродовж квітня театр зіграв 5 запланованих вистав. Вистави розпочинають з хвилини мовчання за загиблими. Глядачі в захваті через те, що театр вселяє надію в якнайскорішу перемогу і знову наповнює їхні серця теплом і спокоєм (*Драматичний театр імені Лесі Українки...*, EP). Сьогодні потрібно вже поквартитись, аби купити квитки до театру, адже охочих подивитись вистави більше ніж квитків у касі. До речі, в театрі передбачено укриття в разі повітряної тривоги, отож відвідувачі почувуються в безпеці. Театр на своїй сцені прихистив акторів Національного театру імені Івана Франка, тим самим показуючи глибоку єдність мистецьких закладів. Деякі представники акторської трупи зараз захищають Україну від загарбницьких рук ворога. 14 травня у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки відбувся благодійний концерт на підтримку бійців батальйону «Свобода», які захищають східну Україну. До

концерту долучились гурт Folk Ladies, Е.К.А., Mad Heads, Romaх, Сергій Фоменко, Олена Калініченко й Дмитро Оськін. Зібрані кошти спрямували на придбання амуніції – каски, бронежилети кругового захисту та прилади нічного бачення.

Колектив театру імені Івана Франка з першого дня допомагає на волонтерському фронті: Олександр Форманчук, Ксенія Баша, Давид Петросян, Тетяна Кришталь, Слава Хостікоєв, Ольга Семьошкіна, Юля Даценко. Актори Дмитро Чернов і Катерина Артеменко волонтерять адресно, купують усе необхідне безпосередньо для бійців. Роман Ясіновський евакуює людей на захід України. В територіальну оборону з колективу театру вступили Євген Нищук, Олексій Зубков, Богдан Сидоренко, Олександр Печериця, Олександр Скрябін. Анатолій Гнатюк. Олексій Паламаренко і актор театру під позивним «Франко» здійснюють регулярні поїздки на фронт. Працівники театру створили музичну групу для проведення благодійних концертів для Збройних Сил України на численних майданчиках і в госпіталах для підняття бойового духу наших воїнів. До цієї благодійної ініціативи долучились Артеменко Катерина, Атаманенко Артем, Величко Валерій, Колокольніков Данило, Кукулюк Михайло (автор текстів і музики), Магюхін Михайло, Полікарпов Юрій, Романій Андрій.

Львівський обласний академічний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича із початку повномасштабного вторгнення російських військ в Україну не припинив свою роботу, а продовжив працювати водночас як прихисток для переселенців. Театр зосередив свою роботу на наданні допомоги постраждалим від війни. Проте театральна трупа продовжила готувати вистави і запросила до участі в них переселенців, щоб відвернути їхню увагу від негативу і надати психологічну допомогу мистецтвом.

Львівський театр імені Леся Курбаса почав одним із перших допомагати вимушеним переселенцям, у глядацькій залі та на сцені встановили ліжка. У театрі надають юридичну і психологічну допомогу. Костюми з вистав, які зняті з репертуару, знадобилися для плетіння маскувальних сіток. Актори театру допомагають у збиранні гуманітарної допомоги для багатьох міст України, що потребують допомоги.

У Львові Національний театр імені Марії Заньковецької створив у своєму фое волонтерський штаб. Актори активно беруть участь у зборі гуманітарної допомоги, а саме – збирають речі для Збройних Сил України та вимушених переселенців, яким довелося в одну мить покинути все.



Львівський театр опери та балету імені Соломії Крушельницької зачинений, але там проводяться репетиції та готуються майбутні концерти. Спільний проєкт «Музична героїка в творчості Миколи Лисенка: до 180-річчя від дня народження композитора» з нагоди Дня театру та зазначеної дати представили на площі перед театром Львівська опера разом із Львівською національною музичною академією ім. М. Лисенка (*Театри військових дій*, EP).

До 24 лютого Донецький драматичний театр в Маріуполі жив повноцінним життям, поставивши на своїй сцені безліч приголомшливих вистав. Проте 16 березня 2022 року російські окупаційні війська цілеспрямовано скинули надпотужну авіабомбу на театр, який був місцем укриття сотень мирних мешканців. Через нескінченні бомбардування зазнала трагедії центральна частина будівлі, внаслідок чого під її завалами загинуло близько 300 осіб, серед яких переважно жінки, діти та літні люди. Маріупольський театр став символом гуманітарної катастрофи, заповідної росією. Театральний колектив театру Маріуполя переїхав в Ужгород, організовує свою роботу над реалізацією нового проєкту про Василя Стуса. Директор і художній керівник Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв Василь Марюхнич наголосив, що вважає обов'язком сприяти налагодженню роботи творчого колективу з Маріуполя. Він переконаний, що великий досвід обох театрів допоможе досягти ще більших успіхів (*Маріупольський театр...*, EP).

**Висновки.** Отже, український театр – справжнє багатство, неповторне свідчення української духовності. Водночас театральне мистецтво є своєрідним дзеркалом, у якому відбиваються всі проблеми і процеси становлення й трансформації, характерні особливості життя суспільства, його прагнення, духовний та інтелектуальний потенціал.

### Джерела та література

- Культура України в роки Першої світової війни та початку Української революції.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://interactive.ranok.com.ua/theme/contentview/pdrychniki/storya-ykrani-rven-standarty-pdrychnik-dlya-10-klasy-zakladv-zagalno-seredno-osvti/17-rozvitok-kylytri-v-19141917-rr-ta-za-dobytsr/1-kylytra-ykrani-v-roki-persho-svtovo-vyini-ta-pochatku-ykransko-revoluts>
- Культура в роки Другої світової війни.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://referat-ok.com.ua/work/kultura-v-roki-drugoi-svitovoi-vijni/>

*Діяльність миколаївських театрів під час війни.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://suspilne.media/amp/222710-kulturnij-front-dialnist-mikolaivskih-teatriv-pid-cas-vijni/>

*Драматичний театр імені Лесі Українки дав першу виставу під час війни.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://tsn.ua/amp/ato/v-kolishnomu-teatri-rosiyskoyi-drami-u-kiyevi-dali-pershu-vistavu-vid-pochatku-viyini-2033422.html>

*Театри військових дій.* [Електронний ресурс] Режим доступу: [https://zaxid.net/teatri\\_viyskovih\\_diy\\_n1539605](https://zaxid.net/teatri_viyskovih_diy_n1539605)

*Маріупольський театр під час війни.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3481999-mariupolskij-teatr-so-pereihavna-zakarpatta-persou-pokaze-vistavu-pro-vasila-stusa.html>

Захаревич Михайло (2016). *Національний академічний театр ім. Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920-2001 років*: монографія. Київ: Зерно. 368 с.

*Культурний фронт.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://suspilne.media/222710-kulturnij-front-dialnist-mikolaivskih-teatriv-pid-cas-vijni/>

### References

- Kultura Ukraini v roki Pershoi svltovoi viyni ta pochatku Ukrainskoi Revolyutsii* [Culture of Ukraine during the First World War and the beginning of the Ukrainian Revolution]. Retrieved from: <http://interactive.ranok.com.ua/theme/contentview/pdrychniki/storya-ykrani-rven-standarty-pdrychnik-dlya-10-klasy-zakladv-zagalno-seredno-osvti/17-rozvitok-kylytri-v-19141917-rr-ta-za-dobytsr/1-kylytra-ykrani-v-roki-persho-svtovo-vyini-ta-pochatku-ykransko-revolutions> [in Ukrainian]
- Kultura v roki Drugoi svitovoi viyni* [Culture during the Second World War]. Retrieved from: <http://referat-ok.com.ua/work/kultura-v-roki-drugoi-svitovoi-vijni/> [in Ukrainian]
- Diyainist Mikolaivskih teatriv pid chas viyni* [Activities of Mykolaiv theaters during the war]. Retrieved from: <https://suspilne.media/amp/222710-kulturnij-front-dialnist-mikolaivskih-teatriv-pid-cas-vijni/> [in Ukrainian]
- Dramatichniy teatr imeni Lesi Ukrainki dav pershu vistavu pid chas viyni* [Lesya Ukrainka Drama Theater gave its first performance during the war]. Retrieved from: <https://tsn.ua/amp/ato/v-kolishnomu-teatri-rosiyskoyi-drami-u-kiyevi-dali-pershu-vistavu-vid-pochatku-viyini-2033422.html> [in Ukrainian]
- Teatri viyskovih diy* [Theaters of military operation]. Retrieved from: [https://zaxid.net/teatri\\_viyskovih\\_diy\\_n1539605](https://zaxid.net/teatri_viyskovih_diy_n1539605) [in Ukrainian]

*Mariupolskiy teatr pid chas viyni* [Mariupol theater during the war]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3481999-mariupolskij-teatr-so-pereihavna-zakarpatta-persou-pokaze-vistavu-pro-vasila-stusa.html> [in Ukrainian]

Mykhailo Zakharevich (2016). *Natsionalniy akademichniy teatr im. Franka. Dinamika sotsiokulturnih peretvoren*

*1920-2001 rokiv* [National Academic Theater named after Ivan Franko. Dynamics of sociocultural transformations in 1920-2001: monograph]. Kyiv: Grain. 368 p. [in Ukrainian]

*Kulturniy front* [Cultural front]. Retrieved from: <https://suspilne.media/222710-kulturnij-front-dialnist-mikolaivskih-teatriv-pid-cas-vijni/> [in Ukrainian]

### *Vitalii Slutskii*

#### **Ukrainian theater and war. The history and present**

**Abstract.** The article examines the development of Ukrainian theater during the war in Ukraine. In particular, during the First World War, World War II and the present war.

The question of the influence of theater on the mental state of people at this difficult time is considered. The purpose of the theater is to help the audience to open up so that it helps in the recovery process, and not lead to a new round of injury. The therapeutic process is organically connected with the performance and appropriately selected repertoire.

Since February 24, Ukrainian theaters have opened themselves as volunteer centers and are actively helping to fight this intolerable war with the enemy. The actors have retrained as volunteers and take care of IDPs, as well as do not forget about our Armed Forces of Ukraine and weave camouflage nets.

**Keywords:** Ukrainian theater, military theater, volunteer actors, armed aggression, rehabilitative influence of theater.

# АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО



*Мусянко 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, Ukraine

## КІНЕМАТОГРАФ ЗА МЕТЦЕМ: «ЦЕЙ СМУТНИЙ ОБ'ЄКТ БАЖАНЬ»

**Анотація.** Статтю присвячено аналізу теоретичної спадщини французького науковця Крістіана Метца, знаного дослідника проблем кіномистецтва.

Простежується вектор його наукових шукань, зроблено акцент на застосуванні вченим психоаналітичних, лінгвістичних і семіотичних методологій для вивчення кінематографа як соціокультурного феномена.

**Ключові слова:** психоаналіз, стадія дзеркала, ідентифікація, метафора, метонімія.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Спостереження за ходом історії кінематографа переконує, що розвиток кінотеоретичної думки на певних етапах синхронізувався з кінопроцесом, поява нових кінематографічних практик потребувала їхнього всебічного осмислення.

Еволюція кінотеоретичного дискурсу продемонструвала його інтертекстуальний і кросдисциплінарний характер. Починаючи з середини ХХ століття, коли кіно як вид мистецтва зазнало революційних змін, особливо відчутним стає перетин кінознавчої думки з новітніми філософськими школами, психоаналізом у різних його інтерпретаціях, структуралізмом, постструктуралізмом, лінгвістикою і семіотикою.

Кінотеорія збагатилась принципово новими підходами і методологіями, які розкривають і пояснюють феномен екранних мистецтв у різних ракурсах його проявів.

Соціально-культурні, політичні, економічні процеси викликають до життя такі напрями, як «скрін»-теорія, феміністська теорія фільмів, постколоніальна теорія, теорія постфільму.

Серед усього цього різноманіття не губиться науковий спадок Крістіана Метца, французького кінознавця, який зробив значний внесок в осмислення феномену кінематографа. Свою наукову концепцію він побудував на об'єднанні психоаналітичного, лінгвістичного і семіологічного підходів, що дало можливість розкрити нові грані кіно як соціокультурного явища.

**Мета статті** – показати рух думки Крістіана Метца від дослідження кіно як певної форми мовлення до зміни парадигми його наукових шукань.

Праця «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно» демонструє нові напрямки досліджень цього автора, що, проте, органічно пов'язані з проблематикою його попередніх розвідок. Зважаючи на широке коло питань, розгорнуте в книжці Метца, вважається доцільним зосередитися на таких «граунд-проблемах», як «фільмічний стан» глядача, концепція стадії дзеркала і дворівневий характер глядацької ідентифікації. Також потрібно зробити акцент на таких універсальних категоріях в естетиці Метца, як метафора і метонімія, їхній складній

діалектиці, через які дослідник і визначає основні художні стилі в кіномистецтві.

### *Аналіз останніх досліджень і публікацій.*

Українська кінознавча думка небагата на дослідження теоретичного спадку Крістіана Метца. Відзначимо публікації, а саме статтю О. Брюховецької «Ідентифікація в кіно. Психоаналітичний підхід» і польського дослідника З. Гаврака «З французької семіотики», де автор висвітлює пошук Метца в сфері кіномови. Оскільки наукова діяльність Метца була повною мірою занурена у філософські й мистецтвознавчі пошуки сучасників, які мали значний вплив на його методологію, неможливо пройти повз праці Жака Лакана і Ролана Барта. Найбільш відчутний вплив на Метца, на його погляди, мав Жак Лакан.

В Україні було видано текст «Жак Лакан. Сучасність минулого. Діалог», що, безперечно, є важливим кроком в осягненні світогляду основоположника структурного психоаналізу.

Більше пощастило Р. Барту, бо дві такі його принципи праці, як «Camera lucida» і «Міфології» побачили світ в українських видавництвах.

Безперечно, цінними для висвітлення порушених у статті проблем є матеріали «Енциклопедії постмодернізму», виданої в Україні у 2003 році під редакцією доктора філософських наук Олексія Шевченка. **Виклад основного матеріалу.** Думка про те, що кіно є специфічною формою мови, набула поширення вже в перші десятиліття існування кінематографа. Наведемо фрагмент есея зnanого авангардиста Блеза Сандрара «Абетка кіно». Автор висував ідею трьох революцій у культурі людства – виникнення писемності, винайдення книгодруку і, нарешті, народження кінематографа як третьої революції «машинної» епохи, що принесе з собою грандіозні соціальні і культурні перетворення. «Третя революція» означає рух людства до нового духовного синтезу, появу нової раси людей. «Їх мовою стане кіно... Нарешті славна битва білого і чорного почнеться на всіх екранах світу. Шлюзи нової мови відкриті. Букви нового букваря, незчисленні, тлумляться. Все стає можливим... Дивіться! Революція» (Сандрар, 1988, с. 39). [Тут і далі переклад наш – *О.М.*]

Поряд з емоційними висловлюваннями Сандрара можна навести пошуки наукових обґрунтувань розгляду кінематографа як певної форми мови.

Один з перших теоретиків кіно, Вечел Ліндсей вважав, що фільм, як есперанто, може стати універсальною мовою, доступною кожній людині.

Плідними були паралелі, що їх пропонував С. Ейзенштейн, зіставляючи комбінацію окремих

кадрів з японськими ідеограмами. Такі поєднання давали, на думку Ейзенштейна, можливість створення на екрані абстрактних понять, що митець продемонстрував на практиці у фільмі «Октябрь». У своєму прагненні розвинути ці ідеї Ейзенштейн навіть планував перенести на екран «Капітал» К. Маркса.

Спроби «лінгвістичного» методу в підході до кіномистецтва помітні у відомому збірнику «Поетика кіно» (1927), авторами якого були В. Шкловський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум та інші.

До систематизації норм «кіномови» вдаються такі вчені, як Р. Споттісвуд у праці «Грамматика кіно» (1935), Марсель Мартен – у «Мова кіно» (1959).

І все ж можна стверджувати, що найбільш системний і всебічний аналіз стосунків між мовою і кіно, проникнення в природу цих стосунків спостерігається в 50-70 рр. ХХ століття. Тут варто назвати імена таких видатних і відомих учених, як Р. Барт і У. Еко, згадати значний внесок в проблему кіномови зnanого режисера П.-П. Пазоліні.

Проте найбільш послідовну і конструктивну позицію щодо проблем мови екрана виявив у своїх дослідженнях французький семіотик Крістіан Метц.

У своїй науковій діяльності вчений спирався на семіотичні теорії, а згодом – на класичний психоаналіз і його структуралістську інтерпретацію, запропоновану Жаком Лаканом.

Однією з перших праць Метца, що здобула широкий резонанс у наукових колах, була стаття «Кіно: мова чи мовлення» (1964). Назва також перекладається як «Кіно: мова чи мовна діяльність». Ця праця стала програмною, яка намітила основні напрями його наукових пошуків. Які ж основні постулати вченого були сформульовані в цьому тексті?

На думку Метца, кіно не є мовою, бо в основі кінотексту не лежить кодифікована система знаків. Але, разом з тим, воно може бути визначене як language – мовна діяльність, що і дає можливість його вивчення як новітнього засобу спілкування. Цю місію має взяти на себе така нова на той час наука, як кіносеміотика. І в цю галузь Крістіан Метц своїми працями зробив вагомий внесок.

Принципове значення мала участь Метца в дискусії, що відбулася на конференції в італійському місті Пезаро (1962). Основними опонентами там були У. Еко і П.-П. Пазоліні.

Полеміка розгорнулася навколо трактування природи кінематографічного коду, про місце іконічного знака у візуальній комунікації. Пазоліні

шукав зближення між природною мовою й мовою кіно. Еко відкидав прямі аналогії між ними. У цій дискусії Метц підтримав точку зору Еко, прийнявши його аргументацію, що і знайшло відображення у згаданій статті.

Метц твердив, що кіно, не маючи кодифікованої системи знаків, не може бути визначене як мова. Разом з тим, виступаючи як своєрідний засіб спілкування, воно може бути визначене як мовна діяльність.

На відміну від природної мови, однією з визначальних рис якої є використання системи знаків для взаємного спілкування, діалогічність, передача інформації в обох напрямках, кіно передає повідомлення в одному спрямуванні. Щоправда, слід зауважити, що в сучасний кінематограф, хай і дещо обмежено, проникає інтерактивність.

Свого часу Федеріко Фелліні нарікав, що поява телевізійного пульта робить режисера беззахисним перед свавіллям глядача. Пітер Грінвей взагалі назвав появу цього приладу початком кінця кінематографа.

Слід також згадати відеоігри, які набули неабиякого поширення і популярності. Там набуває іншого виміру глядацька активність. Глядач включається у творення екранного тексту.

Порівнюючи функції знаків у природній мові та в екранній, Метц акцентує їхні розбіжності ще й у тому, що вони не є довільними щодо об'єкта, а виступають як аналогічні щодо нього.

Безумовно, наукову цінність несе в собі розгляд еволюції знакової системи кіно в історичному аспекті.

В епоху німого монтажного кінематографа визначення кіно як мови було надзвичайно популярним. Кадру часто надавалось значення окремих слів, з яких у процесі монтажу складатимуться окремі монтажні фрази.

Втім, і в ту епоху були митці, які в своїх творах будували кадр таким чином, що в ньому розкривався багатоплановий зміст. Метц згадує в цьому контексті Штрогейма. Від себе додамо, що досконалими формами внутрішньокадрової мізансцени володів, зокрема, Мурнау, що повною мірою проявилось у його стрічці «Остання людина».

Навіть перше десятиліття існування звукового кінематографа, на думку Метца, не змінило ситуації. Екранні образи не позбавились своєї структурної однозначності, а словесний ряд, у більшості випадків, дублював зміст візуального ряду.

Провісником нової епохи в кінематографі стає фільм О. Веллса «Громадянин Кейн». Втім, остаточний перелом відбувається в післявоєнний пе-

ріод. Метц пов'язує цей перехід від кіномови до мовлення, з появою такого напрямку, як неореалізм, з фільмами Роберто Росселліні зокрема.

Сучасник Метца, Жіль Дельоз у своєму фундаментальному дослідженні «Кіно» теж висловив думку, що саме італійський неореалізм знаменував собою принципово новий період в історії кіномистецтва, період, позначений становленням образу-часу.

Згадаймо, що фільми таких знаних італійських кіномитців, як В. де Сіка, Р. Росселліні, Л. Вісконті, стали основою розробки теорії «плану-епізоду», внутрішньокадрового монтажу видатним теоретиком кіно Андре Базеном. Погляди цього мислителя стали підґрунтям для розквіту кінематографа «нової хвилі». За Метцем, саме в цей період відбуваються революційні перетворення кінематографічної виразності.

Кінообраз вибудовується в глибину, тим самим створюючи багатозначну структуру, яка вже не дорівнює слову, а являє собою складне висловлювання.

Окрім масиву фільмів італійського неореалізму, свої теоретичні концепти Метц вибудовує, спираючись на практику французької «нової хвилі».

Отже, еволюція кіномистецтва трактується французьким ученим як зміна певних семантичних структур. Метц підсумував цей напрям наукових пошуків у праці «Мова і кіно» (1971 р).

Надалі сфера інтересів ученого зміщується. Свої дослідження фільму він розширює, застосовуючи психоаналітичні теорії, зокрема структурний психоаналіз Жака Лакана.

Результатом пошуків і досліджень ученого стане праця «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно» (1977), в якій він продовжив вивчення текстів і кодів кіно вже під новим кутом зору.

Ця праця Метца справедливо вважається класикою кінотеорії, посідаючи в ній почесне місце. Насамперед слід акцентувати своєрідність підходу автора до феномена кінематографа. Він певною мірою кореспондується з позицією Дерріда, який пропонує в процесі пізнання деконструкцію об'єкта, що має завершитись збиранням його елементів на новій основі. Так і Метц вважає необхідним в процесі осягнення кінематографа як соціокультурного явища відсторонитися від нього, як від зламаної і загубленої іграшки, а потім вже на семіологічній основі знову повернути і розглянути її. У підходах Метца визначальним виступає той момент, що автор не зосереджує на дослідженні виражальних засобів або природи кіно, а бачить можливість теоретичного осягнення об'єкта, який

є одночасно й цілком матеріальним, і ілюзорним, де на перший план виходить бік суто перцептивний – бажання і насолода.

Додамо, що близькою була позиція і французьких авангардистів 1920-х років, зокрема Рене Клера, який на закиди щодо «Колеса» Абель Ганса рішуче заявляв – ми прийшли в кіно не роздумувати, а бачити і відчувати (Клер, 1958, с. 4).

Взагалі Метц один із тих небагатьох теоретиків, який ставить запитання: що примушує нас ходити в кіно, любити кіно, прагнути переглядати фільми, адже, справді, ніхто в нормальному демократичному суспільстві не видає наказів відвідати той чи інший сеанс, не примушує силоміць іти до кінотеатру. Подібні заходи організовувались хіба що в тоталітарних країнах, коли глядачі із гаслами та прапорами цілими колонами крокували на перегляд фільму.

Позиція Метца полягає в зосередженні уваги на взаємодії між суб'єктом-глядачем і об'єктом-екраном.

Сам Метц формулює мету свого дослідження так: «Я бажав помістити в центр психоаналітичного дослідження сам факт наявності кіно... Не людей-режисерів або їх вигаданих героїв, не власне розбір фільма, а соціальний інститут в цілому, вид мистецтва, нову форму виразності, тобто особливий тип означаючого (уявного) з його характерними рисами і зображенням, отриманим фотографічним засобом, а затим приведеним у рух і вибудованим в епізоди, що підкорені владному перекроюванню “декупажу” і “монтажу”, появу незвичайних прийомів, таких як “панорамування, накладення кадрів, наплив”» (Metz, 2013, с. 22).

Автор наголошує, що найважливішим інструментарієм його дослідження є класичний психоаналіз (фройдівський спадок), а також семіологічний підхід, яким були позначені його попередні праці. Разом з тим Метц вважає надзвичайно важливим не втрачати з поля зору «соціоісторичні корені механізму кіно».

На думку вченого, цей механізм пов'язується з усією сучасною цивілізацією і не лише з породженими нею технологіями, а також усім комплексом сучасної кіноіндустрії з її повсякчасним рухом капіталу, з орієнтацією на рентабельність, на необхідність задовольняти потреби глядача, щоб раз за разом повертати його в кінозали.

Звичайно, дослідження Метца слід розглядати в широкому контексті інтелектуальних пошуків 70-х років – з ідеями Р. Барта, а також Е. Морена, Ж. Дельоза, Ж.-Л. Бодрі. Особливе місце в цьому ряду посідає Ж. Лакан, його система структурно-

го психоаналізу, система понять і категорій якого стають важливим інструментарієм у науковому апараті Метца.

Автор «Уявного означаючого» в своїх розробках спирається на концепцію Лакана про зеркальну стадію становлення особистості, на тлумачення «тріади» реальне, уявне та символічне, взаємозв'язок і взаємоперетікання цих категорій. За Лаканом, орієнтуючись на них, можна розкрити глибинні процеси і закономірності людського існування. Тілесне, тваринне начало пов'язувалось із реальним і часто залишалось поза колом досліджень ученого.

Водночас уявне привертає особливу увагу, особливо у працях, присвячених коханню та сексуальній сфері, де доводиться, що об'єктом кохання стає не реальна особистість, а ідеальний тип, образ, створений уявою. Та тут виникає ще один важливий аспект. Адже кохати іншу людину – це найчастіше бачити в ній особисте «Я», яке на рівні нашої уяви реалізується в «Іншому» і яку ми любимо як наше віддзеркалення.

Ці погляди будуть розвинуті у вченні про дві фази становлення особистості – дзеркальну й едипівську. Перша являє собою синтез уявного і символічного, коли дитина лише починає оволодівати навичками мовлення.

Друга, едипівська, пов'язана із символічною сутністю образу, коли в житті особистості провідне місце посідають закони культури, що їх привносить в життя людини батько.

Свої ідеї Лакан презентував у доповіді «Стадія дзеркала, як така, що утворює функцію Я» на XVI конгресі Міжнародної психоаналітичної асоціації в 1940 році.

Символічне, за Лаканом, – це сфера культури, де особистість набирає свободу вибору і реалізується в художній творчості та мові. Особливе місце в трактуванні символічного посідають метафора і метонімія, які Лакан трактує як методологічні універсалії. До того ж, Лакан пов'язує їх із зміщенням і згущенням, категоріями, що у психоаналізі характеризують оніристичний потік. Це дає можливість означити дві основні тенденції у світовому мистецтві – символічну як орієнтацію на метафоричність, і реалістичну, пов'язану з метонімією. Втім, Лакан зауважує їхній взаємозв'язок і взаємоперетікання.

Так само в лаканівському плані трактує Метц уявне в кіно – як ядро позасвідомого, як знак дзеркала, як концентрацію бажань, не відмовляючись від загальноприйнятого бачення – уявне як вигадана екранна оповідь.

Дослідження текстів Метца дає можливість

дивитися на кіно з точки зору, здавалося б, далекою від суто наукового підходу – що примушує нас любити кіно, в чому полягають специфічні особливості кіно саме як «смутного об'єкта бажань».

Аналізуючи дискурс про кіно, дослідник включає його в склад інституції, де перший механізм – виробник фільмів, другий – їхній глядач, а третій – саме той, хто їх аналізує і оцінює. Далі Метц взагалі висуває парадоксальну тезу. На його думку, щоб стати теоретиком кіно слід розлюбити кінематограф, але для того, щоб, відсторонившись від нього, підійти до об'єкта з іншого боку. «Не забувати, що являв собою той синефіл, яким був сам дослідник у всіх відтинках його афективних переживань, у всій багатомірності його єства, але вже повинен не бути захопленим ним і не губити його з поля зору, і в той же час відсторонитися. Зрештою бути і не бути синефілом – це і є дві необхідних умови, щоб говорити про кіно» (Метц, 2013, с. 39).

Такий погляд вченого на позицію критика нам здається надзвичайно продуктивним. Справді, потрібно винайти баланс між зацікавленням твором, навіть захопленням, і здатністю глянути на нього відсторонено, як на об'єкт аналізу.

Запропонувавши низку психоаналітичних досліджень, що так чи інакше являли собою підходи до кінематографа як об'єкта, Метц прагне зосередитись на структурно-психоаналітичному розгляді трьох структур, а саме сценарію – як означуваного, текстової системи фільму – як означуючого і кіноозначуючого. Причому сценарій тут розуміється в широкому сенсі. Маються на увазі численні елементи, що стосуються сюжету, – ситуації, персонажі, пейзажі, власне тематичний бік фільму. Саме в цьому аспекті сценарій можна трактувати як означуване. Втім, автор вважає, що наступним кроком має бути трансформація сценарію в означуюче і, таким чином, відкриття його менш очевидних значень.

Далі Метц вводить поняття текстової системи: «Текстова система, безперечно, існує, якщо розуміти під нею те, що стосується порядку структур і співвідношень (не обов'язково вичерпних), що притаманне даному фільму, а не кінематографу взагалі, що відрізняється від усіх кодів і визначає комбінації деяких з них» (Метц, 2013, с. 56).

Відзначимо лише певні важливі моменти щодо текстової системи. На думку Метца кожен фільм має не одну текстову систему, що дає можливість існування кількох інтерпретацій одного фільму. Коли дослідник виходить за межі чистої інтриги, саме момент інтерпретації виводиться на перший

план. Як приклад, наводиться тлумачення фільму Г. Хоукса «Червона ріка», де одним із сенсів цього твору є «впровадження приватної власності і права завойовника». Разом з тим у тексті латентно приховане ще одне значення – «мізогінний варіант чоловічої гомосексуальності», проте для виявлення цього необхідний глибинний аналіз, бо безпосередньо у фільмі ми подібних мотивів не знайдемо.

На цьому матеріалі Метц демонструє процес трансформації сценарію як означуваного і конструювання його означуючого. Це конструювання і є шлях вивчення сценарію з позиції психоаналізу. Далі Метц розвиває думку про подвійність сценарію як означуваного, коли йдеться про безпосереднє місце сценарію в тексті, в фільмі, де він – очевидна інстанція, де він є «означуване очевидних означуючих»; і в текстовій системі, де він виступає очевидним означуючим. За Метцем, саме в цьому моменті сходяться шляхи психоаналізу і лінгвістики (Метц, 2013, с. 58).

Класичний психоаналіз глибоко і всебічно вивчає таке явище, як сновидіння. Тому і кінематограф не міг не стати предметом зацікавлення психоаналітиків. Метц вказує, що наближення фільму до сновидіння здавалося продуктивним для багатьох дослідників. Згадаймо принагідно Зігфріда Кракауера, який вважав, що глядач на кіносеансі занурюється у стан, близький до гіпнотичного (Кракауер, 1974, с. 213). Це зумовлене і темрявою в залі, і нерухомою позою глядача в кріслі. Все це породжує саме той високий градус навіювання, що притаманний кінематографу більшою мірою, ніж іншим мистецтва.

Метц також відзначає ці моменти, але для його підходів характерне визначення неоднозначності, амбівалентності таких станів. Це вимальовується у його визначенні «фільмічного стану», який є і сні, і фантазії, і «ява».

Зіставляючи далі фільм і сновидіння, Метц звертає увагу на той факт, що глядач, який споглядає екран, дає собі раду з того, що він перебуває в кінозалі. Разом з тим людина, яка спить та бачить сні, не завжди це усвідомлює. В певний момент можливе зближення «фільмічного» і оніричного стану. Це відбувається тоді, коли кіноглядач починає занурюватися в стан напівсну, викликаного нерухомим станом у кріслі кінотеатру і миготінням зображень на екрані. «Але разом з тим переважаючою є та ситуація, коли фільм і сновидіння не змішуються одне з одним: глядач у кінозалі являє собою людину, що не спить, тоді як той, що бачить сні, – це спляча людина» (Метц, 2013, с. 131).

Порівняння сновидіння і «дієгітичного» філь-



му (дієгезис означає те, що розповідається, вимисел загалом) демонструє, що фільм значно краще структурований, ніж сновидіння, значно більш логічний і «зроблений». Справедливе твердження, що явний зміст сну, якби він був зафільмований, лишився б незрозумілим не лише сторонньому глядачеві, а самому сновидцеві. Тому, коли в наративних фільмах демонструють епізоди сновидінь, вони виглядають малопереконливими.

Метц зауважує, що «історія фільму розгортається завжди чітко <...> це історія, яку розповідають, інакше кажучи, це історія, яка повністю вкладається в оповідь. Історія сновидіння – це “чиста” історія, історія без оповіді, яка проявляється (хаотично і нечітко, історія, яку не формує жодна наративна інстанція, історія нізвідки, історія, яку ніхто не розповідає» (Метц, 2013, с. 151). А проте, як стверджує дослідник, це історія, що формується з образів, хай з хаотичних і непослідовних.

Варті уваги зауваження Метца щодо фільмів, створених у ключі естетики абсурду. Тут наявний певний момент амбівалентності. Їх слід одночасно і розуміти, і не розуміти, «не розуміти їх – насправді кращий спосіб їх зрозуміти, а докладати зусилля, щоб їх зрозуміти, було б у вищому ступені їх нерозумінням» (Метц, 2013, с. 146).

Як демонструє нам безпосередня кінематографічна практика, такі спостереження мали свій сенс. Згадаймо хоча б фільм Л. Бунюеля і С. Далі «Андалузький пес», який став класичним прикладом сюрреалістичного кінематографа.

Бунюель розповідав, що сам задум народився зі сновидінь двох авторів. У оніристичних мареннях Бунюеля витягнута хмаринка, що знаходить на місяць, перетворюється на лезо бритви, що перетинає жіноче око. Моторошний кадр із виразкою на людській долоні, з якої виповзають комахи, прийшов із сновидіння Сальвадора Далі.

Чи були спроби тлумачення сюрреалістичних кадрів «Андалузького пса», які поєднувалися за логікою або алогічністю сновидіння. Одне з найбільш відомих належить другу Бунюеля, кінорежисерові Жану Віго. Близький до сюрреалістів французький кіномитець вбачав бунтарський зміст фільму насамперед у його незвичайній формі. Проте, надаючи цілком певні «вибухові» смисли окремим кадрам і епізодам, він робив висновок: «Пан Бунюель – це грізний клинок, який не знає підступності... Він завдає удару по похмурих церемоніях. Удару по тому, хто осквернив любов насильством. Удару по садизму, що прикривається балачками... Він грізний, пан Бунюель» (Віго, 1979, с. 53). Отже, внутрішня потреба все ж таки витлумачити абсур-

дистський екранний текст виникає в процесі його сприйняття. Цікавими також видаються спроби тлумачення через інтертексти. Тут уже спостерігаємо суто сюрреалістичний підхід, як-от тлумачення кадрів із віслюками та роялем, що трактуються як зіставлення «віддалених одна від одної реальностей». Саме тоді спалахує, на думку сюрреаліста, світло образу.

Ідеолог сюрреалізму А. Бретон і його послідовники виступали категорично проти вторгнення рацію у побудову художнього твору, наближаючи творчий процес до роботи сновидіння. Чи не тим пояснюється той негативізм, з яким були сприйняті деякі фільми, здається, створені відповідно до настанов сюрреалістичної естетики. Це передусім стосується стрічок «Мушля і священник» Ж. Дюлак і «Кров поета» Ж. Кокто. На думку сюрреалістів, ці фільми були занадто ретельно вибудовані, позбавлені вільної гри фантазії, спонтанності, що є характерним для сновидіння.

З точки зору Бретона розум людини завжди чекає підказок, які доносяться до нього «з глибин ночі», тобто зі сновидінь. Людина уві сні стає всемогутньою. Зникає внутрішня цензура, і, віддаючись сну, людина підкорюється своїм фантазмам. Її вже не обмежують ні реальні обставини, ні моральні принципи (Бретон, 1986, с. 47). До речі, саме це давало привід критикам Бретона звинувачувати його в аморальності та садизмі, забуваючи, що автор «Маніфесту сюрреалізму» говорив про незалежність людини від приписів моралі саме в стані сну.

І от у Метца ми знаходимо певне зближення з такою точкою зору, але йдеться вже не про сновидіння, а про «фільмічну ситуацію», про процес сприйняття екранного твору.

За Метцем, екран виступає як замочна шпаларинка, яка дає можливість підглядати, лишаючись у темряві, за тим, що в реальному житті може бути суворо табуйованим. Це можуть бути відверті еротичні сцени або зображення жорстокості, навіть кривавого садизму. Під час кіносеансу складається своєрідна двоїста ситуація. Глядач виступає як вуаерист, що таємно споглядає заборонені об'єкти. Водночас – екранне дійство – це свого роду ексгібіціонізм, відверта демонстрація всього того, що в реальності ретельно приховується. Метц доводить, що досвід кіно можливий тільки як перцептивне бажання – бажання споглядати й бажання слухати. Тут автор проводить пряму паралель з сексуальними бажаннями, наголошуючи їх відмінність від суто органічних потреб, таких як голод і спрага. Останні можна задовольнити матеріальними ре-

чами – їжею і питвом. Сексуальний потяг має двоїстий характер. Його задоволення ніколи не буває остаточним. Для того щоб зберегти бажання, воно спрямовується на уявний об'єкт, який завжди втрачається і до якого завжди треба прагнути.

Таке утримування на дистанції саме й характерне для тієї насолоди, яку отримують і вуаерист, і кіноглядач. Тут виникає одне порівняння, яке знову має нас повернути до авангардистських уявлень далеких двадцятих років. На думку автора, глядач сприймає актора на екрані, як рибу в акваріумі. Він наче тут, поруч, і разом з тим залишається недосяжним.

Погляд крізь скло мав принципове значення для естетики і творчої практики як дадаїстів, так і сюрреалістів. Той, хто дивиться крізь скло, бачить предмет таким, як він є, і разом з тим існує в іншому вимірі. Так створюється нова «машина зору» (М. Дюшан).

Така сама «магія скла» виникає і при спогляданні екрана. Там постаті та речі теж перебувають немовби за склом, глядач їх бачить, але вони залишаються недоступними.

Вивчаючи з позиції психоаналізу, яку роль позасвідомі бажання відіграють у визначенні привабливості кіно для гіпотетичного глядача, Метц вводить поняття ідентифікації, яку він поділяє на первинну і вторинну. В своїх роздумах про ідентифікацію Метц відзначає здобутки Едгара Морена та Жана-Луї Бодрі, який розробив так звану «апаратну» теорію фільму. Втім, він пропонує свій шлях розв'язання цього питання. Для своєї аргументації вчений використовує згадану вже лаканівську концепцію стадії дзеркала.

Нагадаємо ще раз, у чому сутність поглядів Лакана, оскільки це важливо для розуміння і тлумачення позиції Метца. За Лаканом, дитина до шестимісячного віку не здатна виокремити себе з навколишнього світу, важливою частиною якого є тіло матері. Та подальший розвиток дитини, аж до 18 місяців, дає їй можливість впізнавати себе в дзеркалі, самоідентифікуватись із зображенням. Дитина починає усвідомлювати себе як тіло, і це стане однією з важливих рис, що відрізнятиме людину від тварини.

Разом з тим, той образ, що з'являється в дзеркалі, не є в повному сенсі «Я» дитини. Він сприймається і як «Інший», як свого роду недосяжний ідеал. Ця первісна ідентифікація, ідентифікація дзеркала, формує «Я» людини. Якою ж мірою екран стає для нас дзеркалом? У реальному дзеркалі поруч із дитиною завжди є «Інший» – це його мати, яка тримає дитину на руках. У кіно, на екрані, глядач завжди лише спостерігає за «Іншим».

Його «Я» ніколи не з'являється на екрані, глядач відсутній на екрані як той, кого сприймають, і, разом з тим, він присутній на ньому, як той, що сприймає. Метц називає глядача «всеприсутнім» (Метц, 2013, с. 78). І ця присутність обумовлена його поглядом. Саме завдяки погляду глядач перебуває у фільмі щомиті. Під час перегляду точка зору глядача зливається з точкою зору камери, власне, з точкою зору режисера. Це і є первинна ідентифікація. Вона дає можливість глядачеві зануритись у події і водночас перебувати в безпеці, бути незалежними від них.

Щодо ідентифікації глядача з персонажами, включаючи різні рівні (персонаж за кадром і т.д.), ми маємо справу з вторинними, третинними кінематографічними ідентифікаціями, а якщо взяти їх усі разом і протиставити ідентифікації глядача зі своїм поглядом, то вони складуть одну-єдину вторинну кінематографічну ідентифікацію (Метц, 2013, с. 146).

Вторинна ідентифікація набагато посилює впливовість кінематографічного образу. Як і у разі дзеркальної ідентифікації, особистість прагне як «присвоїти» собі риси й якості «Іншого», так і відчуття ворожнечі, суперництва, коли такий екранний ідеал видається недосяжним. Тут історія кіно може дати чимало цікавих прикладів. Справді, чому так різко ділилась аудиторія шанувальників Рудольфа Валентино на чоловічу та жіночу. Визначальну складову його успіху становила його суто фізична привабливість, і більшості чоловіків, що перебували в залі, годі було намагатися досягти її. Водночас мужній, але далекий від стандартів класичної краси Вільям Харт, давав можливість глядачеві в залі уявити себе наділеним такими привабливими якостями, як мужність, сила, хоробрість. У цьому і полягає сутність уявної ідентифікації, бо ці якості могли уявити собі глядачі.

Метц розглядає і наступний рівень ідентифікації – символічний, коли нав'язана фільмом ситуація, яка іноді може стати справжньою маною, зосереджує людину на баченні своєї особистості, яка вже немовби наділена тими ж якостями, що й герой екрана, і тому стає привабливою та гідною уваги і приязні. В цьому плані здається переконливим приклад, наведений у дослідженні фільму «Таксист», коли чоловік скоїв замах на Рональда Рейгана, бажаючи таким чином завоювати прихильність актриси Джоді Фостер.

Цікаві паралелі виникають між екранним і театральним дійством, що дає можливість показати відмінність характеру ідентифікації під час кіносеансу і театального спектаклю. Кінематографічний скопичний режим передбачає не лише дистанцію, а

й «відсутність» видимого об'єкта. Справді, ми на екрані бачимо не сам реальний світ, а його зображення. «Так, – твердить Метц, – виникає нова фігура нестачі, фізичної відсутності видимого об'єкта» (Метц, 2013, с. 96).

Порівнюючи далі сцену й екран Метц звертає увагу на те, що в театрі актор і глядач знаходяться в одному місці в один і той же час. Інше – в кіно. Реальний актор присутній на знімальному майданчику тоді, коли там немає глядача. Історія кіно наводить випадки, коли навіть знамениті «зірки», обожнювані ідоли публіки, відмовлялись грати, коли на майданчику був хоч хтось сторонній. Скажімо, так поводитися Грета Гарбо. Глядач у кіно присутній лише тоді, коли перед ним немає реального актора. В театрі актори бачать тих, хто за ними безпосередньо спостерігає, виникають контакт і взаємодія між актором і глядацьким залом. На що ж дивиться, що бачить глядач на екрані, що являє собою те, що ми називаємо фільмом? «Ідеться про речі, які дозволяють себе бачити, не подаючи себе як видиме, які зникли із залу раніше, ніж залишили там слід своєї присутності. В цьому і полягає найбільший “рецепт” класичного кіно, який приписує, щоб актор ніколи не дивився на глядача (в кінокамеру)» (Метц, 2013, с. 96).

Зіставляючи театр і кіно, що базуються на вимислі, Метц доходить висновку, що театральний вимисел – це сукупність реальних дій, спрямованих на створення враження чогось нереального, разом з тим кінематографічний вимисел сприймається як квазі-реальна присутність цього нереального.

«З тієї ж самої причини театр, заснований на вимислі, спирається переважно на актора (репрезентанта), водночас кіно, засноване на вимислі, більшою мірою спирається на персонаж (той, кого репрезентують)». (Метц, 2013, с. 100).

Зауважимо, що в театрі глядач більше схильний ідентифікувати себе з актором. У театрі, глядач переважно іде дивитися той чи інший спектакль тому, що там грає цікавий для нього виконавець. Сама роль на театральній сцені може бути зіграна різними виконавцями. В той же час у фільмі актор міцно прив'язаний до свого екранного образу. Можна заперечити, що практика рімейків дещо змінює таку ситуацію і все ж рімейк скоріше виняток аніж правило. В театрі актор відірваний від персонажа, тоді як у кіно він міцно пов'язаний з ним, особливо зі своєю зірковою роллю. Саме актор-зірка, який зливається з персонажами і стає по-статтю, з якою і прагне ідентифікувати себе глядач.

Проводячи далі паралелі між кіно і театром автор зауважує, що кіно народилося значно пізніше

театру в принципово інших соціально-історичних умовах. Якщо театр народжувався зі спільних грандіозних дійств, то глядач в кіно – то окремий індивід у темному залі. І актор діє так, «неначе за ним ніхто не спостерігає (а він не бачить свого вуаєра), немовби він продовжує жити своїм життям, що передбачено сюжетом фільму» (Метц, 2013, с. 120).

Останню третину праці Метц присвячує лаканівським категоріям метафори та метонімії. Нагадаємо, що в теорії цього мислителя згадані категорії посідають особливе місце. В їхніх визначеннях він спирається на розробки Романа Якобсона і Лакана, надаючи цим категоріям універсального значення. Естетика Лакана пов'язує метафоричність із символічним стилем у мистецтві, натомість метонімія визначає реалістичний стиль. За приклад дослідник бере манеру письма Л. Толстого. Хоч тут цікавим може бути і Чехов, зокрема його п'єса «Чайка», де автор буквально зіштовхує два стилістичних напрями, що їх репрезентують Треплев і Тригорін. Втім, умовно кажучи, «символіст» Треплев захоплюється майстерністю деталі свого суперника. Адже йому досить описати осколок пляшки, який блищить при дорозі, щоб скласти враження про нічний місячний пейзаж.

Як методологічні універсалиї метафора і метонімія «працюють» і на полі дослідження поза-свідомого. В плані дослідження сновидінь Лакан іде за Фрейдом у тлумаченні механізму шифрування сновидінь, які є часто виразом тих бажань, що є табуйованими, а тому притлумлюються. Щоб виявити замаскований сенс сновидіння, Фрейд і визначив такі механізми, як зміщення і конденсація (згущення). У своїх розвідках Лакан зближує логіку метафори і конденсації, водночас метонімія відповідає процесу зміщення.

Ці постулати Лакана й стали відправним пунктом у підході Метца до аналізу кінематографічних явищ і процесів, для побудови його «великої синтагматики». Знов-таки Метц продовжує залишатися на шляху зближення кінематографа і сновидінь, тому вважає за можливе вдаватися до єдиних методологічних підходів у їх розгляді й аналізі.

Застосовуючи психоаналітичні методології, автор поєднує їх з лінгвістичними моделями і, як вже зазначалось, через аналогії риторичних фігур – метафори і метонімії – з механізмами дії позасвідомого-конденсації та зміщення.

Разом з тим Метц акцентує думку, що метафора і метонімія є опозицією, яка паралельна іншій – парадигмі та синтагмі. Проте вони не є тотожними і це доводиться на конкретному матеріалі кінематографа. Так, на думку автора, дескриптивний мон-

таж є водночас і синтагматичним, і метонімічним актом. За приклад він наводить «вигадану географію». Певний простір, що складається з окремих фрагментів, як цілісність існує лише на екрані. Про це, до речі, свідчить відомий монтажний експеримент Л. Кулешова, який, поєднуючи відомі архітектурні об'єкти різних міст і країн, створив на екрані враження єдиного простору, де зрештою зустрічаються два персонажа.

Важливим є спостереження за перетіканням метафори і метонімії, тобто певна деталь, що з'являється замість цілого, може набути метафоричного, символічного звучання. Ось приклад аналізу фільму, який ілюструє цей процес, –

Пенсне лікаря у фільмі «Панцирник «Потьомкін»», яке стало на мить нерухомим і неначе утриманим від падіння настійливим поглядом кінокамери, що знімає крупний план (а не лише такалажем, в якому воно заплуталося), утримане саме в той момент, коли його власник вже впав у воду (тут є натяк на негативну метафору, «контраст»), – це пенсне викликає у глядача образ самого лікаря (для цього він і з'являється: синекдоха). Але в попередніх кадрах ми бачили, як лікар носить це пенсне: метонімія. Пенсне має конотацію «аристократії»: метафора<...>

Ми бачимо, що кожен конкретний випадок у фільмі з його особливою конфігурацією скоріше являє собою клубок, в якому сплітаються метафоричні і метонімічні нитки, ніж характеризується наявністю чи відсутністю одних чи інших (Метц, 2013, с. 225).

Через цей діалектичний взаємозв'язок і взаємоперетікання метафори і метонімії Метц з певною пересторогою поставився до твердження Якобсона, що метонімічний монтаж, який будується на референціальних суміжностях у часі й просторі, в загальних рисах відповідає реалістичному методу.

Сам Метц називає монтаж явищем синтагматичним і визначає фільм як широкий простір саме синтагматичних стосунків. На думку вченого, синтагма передбачає появу метонімії.

Розвиваючи свою думку про перенос від метафори до метонімії, Метц наводить приклад з героєм гангстерських фільмів Джорджем Рефтом: «...монетка, яку герой підкидає на долоні, стає начебто емблемою персонажа: в якомусь сенсі його еквівалентом. Вона натякає на його розв'язність і його ставлення до грошей і т.д., тобто вона подібна йому (=метафора), втім, ми бачимо, як він з нею поводить (метонімія), і ця гра є частиною його поведінки взагалі (=синекдоха)» (Метц, 2013, с. 223).

Далі автор доходить висновку, що символічне не варто пов'язувати лише з метафорою. Насправді символічне знаходиться на перетині метафоричного і метонімічного.

Метц детально аналізує психоаналітичне трактування зміщення, вказуючи на широкий обсяг цього поняття, наголошуючи, що його зміст є найбільш загальним принципом психічної діяльності. «Це здатність приносити (= «зміщувати енергію», за Фройдом), переходити від однієї ідеї до іншої, від одного образу до іншого, від одного мислительного акту до іншого» (Метц, 2013, с. 300).

Продовжуючи свої спостереження, Метц робить висновок, що «...одна з найважливіших якостей зміщення полягає в тому, що воно сприяє згущенню, і, по суті, навіть робить його можливим» (Метц, 2013, с. 303).

Для прикладу Метц аналізує епізод із «Громадянина Кейна», в якому розповідається про втечу Сьюзен із замку «Ксанаду». «Епізод відкривається кадрами напливу, який вводить крупний план какаду, що видає пронизливий крик (виникає легкий травматичний ефект, оскільки нас нічого до цього не готувало) і миттєво відлітає з веранди, де він сидів, відкриваючи погляду глядачів Сьюзен, яка швидко проходить через веранду, залишаючи Ксанаду назавжди (як бачимо, метонімічний зв'язок тут надто слабкий) (Метц, 2013, с. 307).

Автор трактує ці екранні події як метафору злету, що його підказує вислів – «пташка випурхнула». Сьюзен, яка стільки років покійно виконувала волю свого тиранічного чоловіка, несподівано для нього і навіть для самої себе, йде від нього. Крики какаду сприймаються як глузування з Кейна, який впав у безмежну лють і все крушить у кімнаті своєї дружини. На екрані виникають кадри, які викликають численні асоціації, що накладаються одна на одну. «Шляхом цих численних асоціацій <...> метафора виконує певну роботу згущення» (Метц, 2013, с. 307).

Інший приклад наводиться зі стрічки Жана Віго «З приводу Ніцци». Зображення старої, зів'ялої пані, яка відпочиває на набережній Ніцци, монтується із зображенням страуса, що і своїм виразом, і манерами нагадує цю стару аристократку. І попри те, що «горизонтальне зміщення» має в собі дещо від метонімії, на думку Метца, перед нами чиста метафора.

Продовжуючи приклади взаємоперетікання метафори і метонімії слід згадати й українську класику. Яблука під дощем у кадрі славнозвісної «Землі» О. Довженка – це виразна деталь плодоносного саду і поетична метафора нездоланної

сили життя, вічного відродження, яке завжди протистоятиме смерті.

Не менш виразні й деталі, що набувають символічного, метафоричного звучання у фільмах митців української поетичної школи. Сергій Параджанов умів «очуднити» звичайну річ, тим самим неначе переосмислюючи її в кадрі. Так стоптані жіночі капці він вміщує у ренесансівську різьблену скриню, тим самим даючи глядацькій фантазії відтворити долю тих, хто героїчно рятував мистецькі шедеври у часи воєнного лихоліття.

Мабуть, справжньою «симфонією» речей, що несуть на собі відбиток часу і набувають символічного звучання, бачимо в фільмі «Колір граната». Це і фоліанти книжок у шкіряних палітурках, різнокольорові нитки в руках царівни, яка плете мережива, і сакральне церковне начиння в старовинному монастирі. Кожна деталь не лише виступає частиною, за якою розкривається ціле явище. Вона набуває символічного звучання і сприймається як метафора, що таїть у собі безліч смислів.

Дуже промовистим прикладом можуть стати фінальні кадри фільму Кіри Муратової «Короткі зустрічі». На столі – ваза з трьома помаранчами. Дівчина, яка зрозуміла, що вона зайва в любовному трикутнику, рішуче бере один помаранч і йде з дому. Ваза на столі з двома плодами, що zostались, стає промовистим фіналом, що «згущує», говорячи термінами Метца, всю драматичну колізію фільму.

Слід зауважити, що запропонована ще Якобсоном і розвинена Лаканом і Метцем ідея двох основних напрямів мистецтва – символічного і реалістичного, відповідно пов'язаного з метафорою і метонімією, – була суголосна поглядам інших відомих вчених. Так, засновник аналітичної психології К.-Г. Юнг поділяв твори мистецтва на психологічні та візіонерські. Перше має своїм джерелом свідомий людський досвід – «зміст людської свідомості» (К.-Г. Юнг). Щодо творчості митця-візіонера, то Юнг порівнює цей процес із вихором, що «хапає і закручує в своєму стовпі безліч предметів і лише завдяки цьому стає видимим» (К.-Г. Юнг, 1998, с. 46).

Аналогічну паралель можна провести з думкою З. Кракауера, який вже безпосередньо до кіномистецтва вирізняв два напрями – реалістичний і формотворчий, пов'язуючи перший з доробком бр. Люм'єр, а формотворчий – зі спадком Жоржа Мельєса (Кракауер, 1974, с. 56).

Втім, як Юнг, так і Кракауер, наголошував на можливості їхнього взаємопроникнення і взаємопереплетіння. Як приклад, Юнг наводив «Фауста» Гете, вважаючи першу частину твору прикладом

психологічного письма, тоді як друга – типово візіонерська, що дає можливість її численних інтерпретацій.

Завершує своє дослідження Метц, як семіотик, запитанням: чому в інструментарії психоаналізу, зокрема у Лакана, широко використовується пара «метафора–метонімія», яка майже витісняє пару «парадигма–синтагма». І доходить висновку, що тут вирішальну роль відіграє наявність чітких меж у мистецького дискурсу і розмитість – психоаналітичного. Синтагма і парадигма зберігають значення важливих інструментів аналізу в мистецтві, зокрема, в кіно втрачаючи свою дієвість у дослідженні психоаналітичному.

**Висновки.** У статті здійснено спробу розглянути та проаналізувати низку принципових моментів у теоретичних пошуках Метца від його праць, присвячених кінематографу як «мовної діяльності», до фундаментальної праці «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно», де Метц поєднує методи лінгвістичні та семіологічні з психоаналітичними.

Особливо значиме місце в доробкові Метца посідає лаканівська концепція дзеркального періоду в становленні особистості. Розвиваючи ідею Лакана стосовно кінематографа, Метц приходить до визначення двох рівнів ідентифікації, які виступають необхідною умовою впливу кіновидовища на глядача.

Проводячи паралель між станом глядача перед екраном і відчуттями сновидця, Метц вказує як на розбіжності, так і збіги між ними, що дає йому можливість використовувати психоаналітичні методи для вивчення «фільмічного стану» глядача.

Звертаючись до поняття метафори і метонімії, трактованих Лаканом як універсалії й широко застосованими ним у психоаналізі, Метц указує на їхній зв'язок із семіотичними категоріями парадигми та синтагми, утверджуючи плідність їхньої взаємодії.

Можна стверджувати, що Метц проклав новий вектор кінотеоретичного пошуку, об'єднавши методи психоаналізу, лінгвістики і семіотики.

#### Джерела та література

- Аронсон, О. (2010). Семіотическое сновидение. Див.: Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб. 336 с.
- Барт, Р. *Camera Lucida. Нотування фотографії*. URL: <https://nashformat.ua/products/camera-lucida-notuvannya-fotografii-929714>
- Бодри, Ж.Л. *Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата*. Cineticle.com.

- URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects>
- Брюховецька, О. (2003). Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. *Наукові записки НаУКМА : Гуманітарні науки*. Т. 22, ч. 1. С. 114-118.
- Віго, Ж. (1979). Смотреть другими глазами. *Луис Бунюель, сборник* ; сост. Л. Дуларидзе. Москва. 295 с.
- Гаврак, З. *З французької семіотики кіно*. URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=366](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=366) [in Ukrainian]
- Жижек, С. (2019). *Як нам читати Лакана*. Київ: Кому-бук. 168 с.
- Клер, Р. (1958). *Размышления о киноискусстве*. Москва: Искусство. 230 с.
- Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство. 423 с.
- Лакан, Ж. (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 503 с.
- Лакан, Ж. *Сучасність минулого. Діалог*. Елізабет Рудинеско, Ален Бадью. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/zhak-lakan-suchasnist-minulogo-dialog.html>
- Маньковская, Н. (2000). *Структура желания // Эстетика постмодернизма*. СПб: Алетейя. 347 с.
- Метц, К. (2013). *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. СПб: Изд-во Европейского университета в СПб. 334 с.
- Метц, К. (1874). *Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма*. М.: Радуга. 279 с.
- МакДональд, К. (2018). *Кино и семиотика // Философия фильма*. Харьков: Гуманитарный центр. 234 с.
- Сандрар, Б. (1988). *Азбука кино*. Интервью о кино. Из истории французской киномысли 1911-1933. Немое кино. М.: Искусство. 317 с.
- Фройд, З. (2019). *Тлумачення снів*. Харків: Фоліо. 608 с.
- Юнг, К.Г. (1988). Об отношении аналитической психологии в поэзии // К.-Г. Юнг, Э. Нойман. *Психоанализ и искусство*. М.: Ваклер. 303 с.
- Humanitarni nauky*. Т. 22, ch. 1. С. 114-118. [in Ukrainian]
- Vigo, Zh. (1979). Smotret drugimi glazami. *Luis Bunyuel, sbornik* [Look with other eyes. Luis Buñuel, collection] ; sost. L.Dularidze. Moskva. 295 s. [in russian]
- Havrak, Z. *Z frantsuzkoi semiotyky kino* [From the French semiotics of cinema]. Retrieved from: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=366](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=366) [in Ukrainian]
- Zhyzhhek, S. (2019) *Yak nam chytaty Lakana* [How should we read Lacan]. Kyiv: Komubuk. 168 s. [in Ukrainian]
- Kler, R. (1958). *Razmishleniya o kinoiskusstve* [Reflections on cinema]. M.: Iskuststvo. 230 s. [in russian]
- Krakauer, Z. (1974). Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoi realnosti [The nature of the film. Physical rehabilitation reality]. M.: Yskuststvo. 423 s. [in russian]
- Lakan, Zh. (2003). *Entsyklopediia postmodernizma* [Entsyklopedia by postmodernizm]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 503 s. [in Ukrainian]
- Lakan, Zh. *Suchasnist mynuloho. Dialoh* [The present of the past. Dialogue]. Elizabet Rudynesko, Alen Badiu. Retrieved from: <https://www.yakaboo.ua/ua/zhak-lakan-suchasnist-minulogo-dialog.html> [in Ukrainian]
- Mankovskaya, N. *Struktura zhelaniya* [The structure of desire] // *Estetika postmodernizma*. SPb: Aleteiya, 2000. 347 s. [in russian]
- Metts, K. (2013). *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhooanaliz i kino* [Imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema]. SPb: Izdatelstvo Yevropeiskogo universiteta v SPb. 334 s. [in russian]
- Metts, K. (1984). *Problemi denotatsii v khudozhestvennom filme* [Problems of denotation in a feature film] // *Stroenie filma*. M.: Raduga. 279 s. [in russian]
- MakDonald, K. (2018). *Kino i semiotika* [The cinema and semiotics] // *Filosofiya filma*. Kharkov: Gumanitarnii tsentr. 234 s. [in Ukrainian]
- Sandrar, B. (1988). *Azbuka kino. Interview pro kino* [ABC of cinema. Interview about cinema] // *Iz istorii frantsuzskoi kinomisli 1911-1933. Nemoie Kino*. M.: Iskuststvo. 317 s. [in russian]
- Froid, Z. (2019). *Tlumachennia sniv* [Interpretation of dreams]. Kharkiv: Folio. 608 s. [in Ukrainian]
- Yung, K.G. (1998). *Ob otnoshenii analiticheskoi psikhologii v poezii* [About the relationship of analytical psychology in poetry] // *K.-G.Yung, E.Noiman. Psikhooanaliz i iskustvo*. M.: Vakler. 303 s. [in russian]
- Mitry, Jean (1987). *La Sémiologie en question: Language et cinéma*. Paris, Cerf.
- Metz, Christian (1977). *Essais Semiotiques* (Collection D'Esthetique). Paris: Klincksieck. 208 p.
- Metz, Christian (1971). *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse. 223 p.

## References

- Aronson, O. Semyotycheskoe snovydenye [A semiotic dream]. Duv.: *Metts K. Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psikhooanaliz y knyno*. SPb. 336 p. [in russian]
- Bart, R. *Camera Lucida. Notuvannia fotohrafii* [Camera Lucida. Notation of the photo]. Retrieved from: <https://nashformat.ua/products/camera-lucida.-notuvannya-fotografii-929714> [in Ukrainian]
- Bodri, Zh.L. *Ideologicheskie effekti bazovogo kinematograficheskogo apparata* [Ideological effects of basic cinematic]. Cineticle.com. Retrieved from: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects> [in russian]
- Briukhovetska, O. (2003). *Identyfikatsiia v kino: psykhoanalytychnyi pidkhdid* [Identification in cinema: a psychoanalytic approach]. *Naukovi zapysky NaUKMA:*

- Metz, Christian (1964). *Le cinéma : langue ou langage?*  
In: Communications, 4. Recherches sémologiques.  
pp. 52-90. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/252027000/Metz-Cinema-Langue-ou-Langage#>
- Morin, Edgar (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire?*  
Essai d'Anthropologie Sociologique, Paris: Les éditions de minuit. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/9/90/Morin\\_Edgar\\_Le\\_cinema\\_ou\\_l\\_homme\\_imaginaire.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf)
- Lacan, Jacques (2006). *The Mirror Stage as the Formative of the / Function, Ecrits, The First Complete Edition in English*. New York, London: W.W. Norton and Company. 100 p. Retrieved from: <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>

***Oksana Moussienko***

**Cinematographer according to Metz: «This is sad object of desires»**

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the theoretical legacy of the French film theorist Christian Metz, a well-known researcher of cinematography. It traces down vector of his scientific searches, with the emphasis placed on the theorists's application of psychoanalytic, linguistic and semiotic methodologies to study cinematography as a sociocultural phenomenon.

**Keywords:** psychoanalysis, mirror stage, identification, metaphor, metonymy.

**Черков Георгій Анатолійович,**

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник  
ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України; доцент  
кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв.  
Київський національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Georgii Cherkov,**

Ph. D in Study of art, research scientist of Department  
of screen-stage arts and cultural studies, Rylsky  
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.  
Associate professor of cinematology Department,  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## «ОДИНАДЦЯТИЙ» ДЗИГИ ВЕРТОВА ТА «ІВАН» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА. АВТОРСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ІНДУСТРІАЛЬНОЇ ДОБИ В КІНОЕСТЕТИЦІ 1920–1930-х рр.

**Анотація.** В представленій праці проведено порівняльний аналіз фільмів «Одинадцятий» (1928) Дзиги Вертова та «Іван» (1932) Олександра Довженка, яскравих прикладів кіноестетики 1920-х – 1930-х рр. Зіставлено прийоми розкриття індустріального середовища з метою виявлення особливостей авторських підходів двох митців.

У пропонуваному аналізі автор виходить з того, що фільми минулого з плином часу розкриваються в новому контексті накопичених відомостей, суми знань, розвитку історії. І приділяє увагу відповідним аспектам і деталям обраних екранних творів.

**Ключові слова:** кіноестетика, індустріалізація, Довженко, Дзига Вертов, історія кіно, монтаж.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Кіномистецтво України 1920-30-х рр. є одним із помітних об'єктів кінознавчих досліджень. Це обумовлено, по-перше, тим, що зазначений період для історії кіно позначений важливими мистецькими (авангард, розвиток кіномови, формування підходів реалізму), технічними (прихід звуку), економічними (становлення індустріального виробництва) явищами. Крім того, через певні політичні обставини та ідеологічні чинники кіномистецтво України тривалий час розглядалося лише як складова в загальному домінантному контексті кіномистецтва СРСР. Відтак тепер помітна цікавість до аналізу мистецьких процесів 1920-30-х рр. в Україні як самодостатніх явищ, а також зважаючи на загальні європейські тогочасні тенденції в мистецтві. Це формує новий аналітичний ракурс, в якому зазначений період є актуальним для наукових розвідок.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Олександр Довженко та Дзига Вертов є ключовими представниками періоду. Їх творчість досліджувалась вітчизняними і зарубіжними авторами. Серед зарубіжних монографій, безпосередньо присвячених вивченню екранної творчості О. Довженка – праці Люди і Жана Шнітцер (Luda et Jean Schnitzer – «Alexandre Dovjenko», 1966), Марселя Омса (Marcel Oms – «Alexandre Dovjenko», 1968), Бартелемі Аменгаля (Barthelemy Amengual – «Alexandre Dovjenko», 1970), видані у Франції, де увагу приділено аналізу особливостей авторського підходу та стилістики фільмів Довженка. Також доробок Довженка і Вертова розглядався у працях, присвячених історії радянського (Джей Лейда – «Kino, a History of the Russian and Soviet film», Лондон, 1960), та світового (Жорж Садуль, Єжи Теплиць) кіномистецтва. Вагомий внесок зроблено вітчизняними дослідниками – кінознавцями, істориками.



Це праці Лариси Брюховецької, Сергія Тримбача («Олександр Довженко: загибель богів», 2017), Романа Росляка («Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб», у 2-х томах, 2021) та інші – як монографічні праці, так і наукові статті. Творчості Дзиги Вертова присвячено книжку Джона Маккея «Дзига Вертов: життя і творчість» (John MacKay – «Dziga Vertov: Life and Work», 2018), автор якої проводить паралелі між новаторськими методами Дзиги Вертова та сучасними медіа цифрової доби. Ці дослідження розкривають різні аспекти життя і діяльності митців.

Однак, попри вивченість багатьох аспектів творчого спадку зазначених митців, його багатогранність дає можливість нових розвідок.

**Виклад основного матеріалу.** Під час перегляду фільмів минулих епох незрідка ясніше проглядають ті чи інші риси та особливості цих екранних творів, стаючи виразнішими в часовій дистанції. Така «оптика» часу – метафора лише частково, певною ж мірою це явище має матеріальну основу. Із плином часу зростає – іноді експоненційно, в прогресії – кількість дотичної інформації. Шари нових даних, накопичених впродовж непинного руху історії, становлять дедалі більше критеріїв для аналізу. Плин часу, що відділяє дослідника від подій минулого – це не лише зміна часової дистанції. Це зміна сукупності фактів, які впливають на аналіз події. Розвиток історичних подій, долі учасників, нові відомості та встановлені факти, примноження інтерпретацій тощо – створюють по суті щоразу новий, унікальний контекст для аналізу. Історичний погляд завжди й неминуче потенційно багатший, бо містить те, чого не існувало на час виходу фільму, або те, що до певного часу залишалося прихованим.

Ми можемо по кадрах з «Одинадцятого» (1928) впізнати у воєнному кораблі крейсер «Червона Україна» – і нам, на відміну від тогочасних глядачів, відомі фото його похиленої щогли, що виступає/вистромлена з-під води, коли він був потоплений ударом люфтваффе у листопаді 1941 р. Коли бачимо діда, який недочуває й кумедно відповідає неvlад в «Івані», наше сприйняття формується уже не лише м'яким гумором Довженка, а й і драмою подальших історичних фактів – за кілька років виконавця ролі, Миколу Надемського, буде репресовано і страчено. Тогочасні глядачі бачили лише кадри будівництва «Дніпрельстану» в «Івані» – а ми знаємо про руйнації споруди у 1941–1945 рр., про будівництво наступних каскадів; в час виходу «Івана» Довженко ще не написав «Поєми про море», і цілими були плавні, кургани й села

майбутньої зони затоплення Каховського водоймища – а ми вже знаємо майбутні сумні Довженкові рядки: «Тисячі питань вихором охоплюють мене, тисячі питань кружляють над їхніми головами у завихреннях куряви» (Довженко. Поєма про море, 1961, с. 16). З подібних зіставлень складається образ фільму, коли між створенням і сприйняттям постають епохи.

Також і на рівні стилю, авторських підходів дистанція часу дає ширші можливості для зіставлень, порівнянь, розсуває межі аналізу, збільшуючи діапазон потенційно важливих даних.

Фільми вже пройшли певні історичні періоди. Минули обов'язкове ідеологічне трактування, новизна авангардистських рішень, опанування переламної технології (звукова апаратура О.Ф. Шоріна в «Івані») та інше, що колись могло бути панівним критерієм. Примножені у порівнянні з тогочасною аудиторією наші знання – вже давно збудовані усі сходинок дніпровських каскадів, відомі обсяги репресій Великого терору з їх страшним конвеєром (комісія періоду «чистки» на «Дніпрельстані» на чолі з Абрамом Беленьким – і сам він був репресований у 1938 р. і розстріляний), відома ціна індустріалізації, наслідки руйнувань Другої світової війни, вже не існує тоталітарної країни, в межах політики якої відбулися і події фільмів, і самі фільми. В історичній ретроспективі ми можемо поглянути на фільми, які є артефактами історії.

Предметом пропонованої розмови є особливості авторського підходу Олександра Довженка і Дзиги Вертова в контексті кіноестетики 1930-х рр., на прикладі двох фільмів – «Іван» (1932) та «Одинадцятий» (1928). Одразу уточнимо: хоча «Іван» створений вже після припинення існування ВУФКУ (1922–1930), однак фактично на тій самій технічній і творчій базі.

Особливістю кіномистецтва 1930-х років зокрема є захоплення індустріальним матеріалом: кіно не лише найближче до нього з-поміж усіх мистецтв, оскільки виникло як техногенний феномен у завершальний період промислової революції, а й здатне розкрити цей матеріал особливими технічними засобами. Перенесена на екран, індустрія надихала митців до особливого ритмізованого руху та монтажу, до техноцентризму, де іноді техніка стає не лише центром, а й єдиним об'єктом зображення. Згадати «Електричні ночі», «Марш машин» Ежена Деслава чи маніфести «Кіно-ока», в яких людину «тимчасово виключено як об'єкт фільмування за невміння керувати своїми рухами» (Дзига Вертов, Мы. Вариант манифеста, 1922, с. 11). Період характерний певною єдністю кіноесте-

тики у захопленні ритмом, монтажем і натхненним зображенням техніки.

Саме ставлення до матеріалу видається ключовим при зіставленні підходів двох майстрів – Дзиги Вертова та Олександра Довженка. (Взагалі серед інших майстрів Довженко вирізняється в цьому аспекті. Наприклад, це проявляється у порівнянні того ж «Івана» із «Старым и новым» Ейзенштейна...)

«Іван» і «Одинадцятий» об'єднані темою індустріалізації СРСР, в обох фільмах представлений «Дніпрогес» (тоді «Дніпрельстан»): це основне місце дії фільму «Іван» та одне з великих будівництв у фільмі «Одинадцятий». В обох фільмах акцентується на фактурі матеріалу:

В «Івані» – вражаючі панорами грандіозного будівництва: величний «проїзд» камери повз циклопічні об'єкти, ми бачимо остови величезних споруд, які постають серед диму, над греблею бурхливо здійснюються потоки води, в постійному русі люди й техніка – паровози, стріли кранів, підняті вантажі, залізні бадді з бетоном – усе це в динаміці монтажу і ракурсних планів, у супроводі симфонічної музики створює картину епічного явища.

Індустріальний матеріал так само виразний і в «Одинадцятому». Тут Вертов зокрема використовує свій улюблений (згадати «Людину з кіноапаратом») прийом «пробудження» механізмів: застиглий силует вагонетки, нерухомий величезний ківш екскаватора – виходить сурмач, подає сигнал – пробуджуються і люди, і техніка. Рушать вагонетки, ківш екскаватора, черета люду, вантажівки, трактори, кінні візки. У кожному кадрі – рух активної праці: робітники з кирками, молотами, ломачами, пилками, важкі машини. Тревелінги і панорамування показують величезні конструкції, мереживо будівельних риштувань... Подвійні експозиції примножують кількість і змінюють масштаби об'єктів...

Блискучий, темпераментний майстер, Вертов з особливою енергійністю насичує фільм виразними образами техніки наземної і підземної – будівельної, заводської, шахтарської. Конкретні приклади тут немає потреби перелічувати.

Однак водночас є принципова відмінність. Її прояв можна бачити з перших кадрів «Івана» і «Одинадцятого». В «Одинадцятому» камера рушить Дніпром, і ми читаємо інтертитри: «*на полутти между Днепро-Петровском и Запорожьем шумит порог «Ненасытец»*», «*кресло Екатерины*», «*скала «Богатырь»*»... Виразні об'єкти представлені аудиторії в душі туристичного довідника або

гіда. В «Івані» ми так само – за допомогою камери – «рушимо» річкою; однак Довженко в цій частині взагалі не використовує написів і не фокусується на якихось впізнаваних об'єктах: лише панорамування, рух і музика.

Ми бачимо крижини льоду на річці, у воді віддзеркалено небо зі світлими хмарами й крижини, подібні до хмарок, хмари разом з крижинами «пливуть» водою. Більшу частину екрана займає вода, обрамлена чистим небом і віддаленими берегами із первісною живою природою. Напрочуд мальовнича природа, плавність ліній берегів, повільний темп: 3,5 хвилини триває цей майже медитативний фрагмент, характер і тривалість якого не залишають сумнівів, що автор милується зображенням об'єктом, перебуває в емоційному зв'язку з ним як з часткою власного світу. У фільмі «Одинадцятий» матеріал є для автора предметом аналізу, цікавим для роботи, втім *опосередкованим* від його особистості.

Якщо позначити таку «тріаду»: Матеріал-Автор-Твір, – розбіжність у зв'язку між цими категоріями у Довженка і Вертова є принциповою й доволі виразною. Передивляючись фільми, можна бачити, що Довженко завжди і постійно має точки *спорідненості* з матеріалом, і весь діапазон ставлення, почуттів – захоплення, обурення, гнів, гумор – народжується від спорідненості автора з матеріалом, через відчуття себе автором матеріалу частиною власного світу, до якого він небадужий.

У Вертова ж захоплення, навіть азарт творчої дії пов'язаний із самим процесом трансформації матеріалу, з виявленням його візуальної фактури, пластики, ритміки руху. Екранна дія у Вертова не містить підстав для якихось сумнівів. Вертов лаконічно і коротко показує очікуване майбутнє зображуваної місцевості єдиним прийомом: ось населений пункт – в наступному кадрі на вулиці з людьми і будинки накладено подвійною експозицією воду, яка піднялася над ними. І оповідь рушить далі.

Парадокс: попри характерні пафос і палкість, у Довженка легко побачити сумнів і тривожне відчуття суперечності в зображуваних явищах. Сьогодні ми можемо прочитати в його щоденнику: «А може, плюнути нам на ці турбіни, на сії вісім тощих фараонових корів? Чи не надто дорого обійдуться сії запорізькі їхні кіловати?» (Довженко. Сторінки Щоденника, 2004, с. 360). Запис від 26.10.1954, – йдеться про Кременчуцьку ГЕС, третю сходинку Дніпровського каскаду, будівництво якої почато у 1954 р. Довженко пише про затоплення «45 000 домів *серця* (курсив наш. – Г.Ч.) Укра-

їни», критичне ставлення називає «своєю старою темною здогадкою» (*там само*). Однак ознаки сумніву можна відшукати і у самому екранному творі, в «Івані». Відповівши на питання, чи не лише через три десятиліття, з початком зведення третьої з шести ГЕС Дніпровського каскаду, виникли вони.

Виразником двох підходів стає персональний світ фільмів. Ті, ким «населений» і «обжитий» екранний простір, – як сприймають своє середовище, які емоції та почуття проявляють, як «проживають» своє екранне «буття»?

Дивна метаморфоза. Техніка у Вертова одухотворена, натомість люди – навпаки, набувають подоби механізмів, стаючи «додатками» до машин. Вони позбавлені багатства емоцій, зведені до однієї фізичної функції – праці, й до одного емоційного прояву – радісного ентузіазму. Їхній радість та ентузіазм механістично подібні й так само безвідмовні, як механізми, біля яких вони працюють. Навіть якщо люди в кадрі не працюють – вони випромінюють лише радість: красиві молоді селянки із сяючими, усміхненими обличчями дивляться на роботу електромонтера, радісно посміхається «товариц із Китаю», «... із Африки», «... із Індії»... Людей і техніку ніби злито у фантастичний гібридний організм (якщо не Химеру) чи єдиний простір енергії та невпинного руху.

У Довженка ж індустрія – з усією її динамікою і фактурною виразністю парових екскаваторів, залізничних рейок і ракурсних зображень гігантських споруд – середовище існування живих характерів. Більше того, характери ці втілюють діапазон відчуттів і ставлень до того, що відбувається. І можна припустити, що в цих характерах навіть приховані сумнів, скептичність, насторожа, ба навіть острах і гіркота... Адже персонаж почасти є «представником» автора в екранній дії.

Детальний аналіз образів зайняв би багато сторінок. Доцільніше у межах обраної теми буде лише стисло позначити ті ознаки, які виявляють авторське бачення складності й суперечностей зображеного індустріального світу.

На тлі індустріального середовища в «Івані» – складна драматургічна ситуація, конфлікт трьох поколінь: батько й син зрікаються один одного, дід кидає звинувачення: «розколупали село»; мати втрачає сина, який загинув на виробництві; руйнується патріархальний уклад буття на селі... Низка людей, для кожного індустрія приносить те, чого вони – батько, син, дід, мати – не можуть прийняти... Хоча над усім цим і лунає «такими машинами, з такою організацією...», «пролетаріят потребує в свої лави мільйони», «810 тисяч

кіловат», «десять «Дніпрельстанів» ударної роботи», однак за цим домінантним тоном є й ось такий драматичний «обертон».

Тоді як в «Одинадцятomu» цілковито однорідний персональний світ, в «Івані» він дуже неоднорідний.

У підході до матеріалу Довженко шукає точки емоційного проникнення, налаштовується на співчуття. Такий ракурс творчого опанування матеріалу домінує над прийомами простого виявлення його зовнішньої виразності чи фактури. Доречно згадати «фотогенію» Луї Деллюка, в тому сенсі, що у Деллюка камера має розкрити в об'єкті якісь особливі його риси – у Довженка так само об'єкт має бути емоційно відчутий автором.

Функцію носія емоційного авторського ставлення в «Івані» (як і в інших фільмах Довженка) виконують:

- персональний світ;
- драматургія.

Люди є носіями емоцій і у тому, як обрано характери героїв і якими стають їх зіткнення, у виборі певних «плюса» й «мінуса» для виникнення конфлікту, проявляється авторське ставлення. Можна сказати, що наскрізні актори Довженка – М. Надемський, С. Шкурат, С. Свашенко, П. Массоха – виконують у фільмах ось таку функцію: провідників авторського емоційного ставлення, їх характерами автор з різних точок зору відчуває матеріал. І то не лише у режисурі. Згадати літературні тексти, наприклад «Зачаровану Десну»: те, як Довженко проникає в характери – це ж відчуття різних точок зору на світ.

**Висновки.** У фільмі Довженка «Іван» машинний світ – лише тло, середовище драматургічної дії. У Вертова в «Одинадцятomu» – самостійний образ. Людина у Вертова, попри запальне проголошення програмного маніфесту, хоч і не «виключена тимчасово як об'єкт через її невміння упорядкувати свої дії», переведена, втім, у якість підлеглу, люди немов зійшли з конвеєра: усі активні, усміхнені, радісні й енергійні, усі масово щось виробляють у машинному світі.

Два фільми – «Одинадцятий» Дзиги Вертова та «Іван» Олександра Довженка – таким чином є водночас і прикладом класичних для кіномистецтва 1920-30-х рр. «індустріальних» візуальних образів, і, поряд із спільними візуальними, пластичними, ритмічними ознаками – розкривають два принципово різні авторські підходи до матеріалу.

Для майбутніх досліджень фільмів минулих епох видається продуктивним виявлення нових відомостей щодо окремих аспектів екранного твору,

увага до деталей, розкриття їх значення в контексті соціальному, біографічному, історичному.

---

#### Джерела та література

- Вейде, Б.А. (2012). Записки будівельника (1908-1935) / [упоряд. Н. Швайба]; Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України; Запоріж. вид-ня [та ін.]. Загл. обл.: Записки строителя / Борис Вейде. Текст укр. та рос. Київ. 139 с. ISBN 978-966-02-6435-9
- Вертов, Дзига. Киноки. Переворот. *ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств*. Июнь-июль 1923. № 3. С. 135–143.
- Вертов, Дзига. Мы. Вариант манифеста. *Кино-фот*. 25-31 августа 1922. № 1. С. 11–12.
- Довженко, Олександр. (2004). *Сторінки Щоденника (1941-1956)*. Київ : Вид-во гуманітарної літератури. 384 с. ISBN 966-96500-1-1
- MacKay, John. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's «The Eleventh Year» (1928). URL: [https://www.academia.edu/3045791/\\_Film\\_Energy\\_Process\\_and\\_Metanarrative\\_in\\_Dziga\\_Vertovs\\_THE\\_ELEVENTH\\_YEAR\\_1928\\_](https://www.academia.edu/3045791/_Film_Energy_Process_and_Metanarrative_in_Dziga_Vertovs_THE_ELEVENTH_YEAR_1928_) (дата звернення: 11.12.2022).

*Georgii Cherkov*

#### **Dziga Vertov's «The Eleventh» and Oleksandr Dovzhenko's «Ivan». Individual author's comprehension of the industrial age in cinema aesthetics of the 1920s-1930s**

**Abstract.** The article presents comparative analysis of the films «The Eleventh» (1928) by Dziga Vertov and «Ivan» (1932) by Oleksandr Dovzhenko, vivid examples of cinema aesthetics of the 1920s-1930s. Methods of disclosure of the industrial environment are compared in order to reveal the peculiarities of the author's approaches.

In the proposed analysis, the author proceeds from the fact that the films of the past are revealed over time in a new context of accumulated information, the sum of knowledge, and the development of history. And pays attention to the relevant aspects and details of selected films.

**Keywords:** *film aesthetics, industrialization, Dovzhenko, Dziga Vertov, history of cinema, film editing.*

---

#### References

- Veide, B.A. (2012). *Zapysky budivelnyka (1908-1935) / [uporiad. N. Shvaiba]; Publ. In-t ukr. arkhеоhrafii ta dzhere lozn avstva im. M.S. Hrushevskoho NAN Ukrainy, Zaporiz. vid-nia [ta in.]. Kyiv. 139 p. [in Ukrainian]*
- Vertov, Dziga. *Kinoki. Perevorot. LEF. Zhurnal levoho fronta iskusstv [The journal of the Left Front of the Arts]. June-July 1923. № 3. P. 135–143. [in russian]*
- Vertov, Dziga. *My. Variant manifesta. Kino-fot [Cine-Phot]. 25-31 August 1922. № 1. P. 11–12. [in russian]*
- Dovzhenko, Oleksandr. (2004). *Storinky Shchodennyka (1941-1956)*. Vyd-vo humanitarnoi literatury [Humanitarian literature publishing house]. 384 p. [in Ukrainian]
- MacKay, John. *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's «The Eleventh Year» (1928)*. Retrieved from: [https://www.academia.edu/3045791/\\_Film\\_Energy\\_Process\\_and\\_Metanarrative\\_in\\_Dziga\\_Vertovs\\_THE\\_ELEVENTH\\_YEAR\\_1928\\_](https://www.academia.edu/3045791/_Film_Energy_Process_and_Metanarrative_in_Dziga_Vertovs_THE_ELEVENTH_YEAR_1928_) [in English].

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

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

## УКРАЇНСЬКЕ ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

**Анотація.** У статті акцентовано увагу на процесах, які визначали поступ української екранної культури впродовж перших двох десятиліть ХХІ століття. Виокремлено чинники, які позитивно впливали на формування національної ідентичності українського екрана. Зазначено, що однією з причин, яка гальмувала розвиток національного кіно- та телевиробництва (зокрема ігрових фільмів і телесеріалів), була залежність виробників екранного продукту України від потреб ринку рф.

**Ключові слова:** кінематограф України ХХІ століття, національний кінематограф, національна ідентичність, постколоніальна епоха.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** У ХХІ ст. екранна культура залишається одним із найпотужніших комунікативних засобів, а також фактором формування суспільної свідомості. На екранний продукт як і раніше покладається місія ретранслятора певних політичних, соціальних ідей і гасел, формування у соціумі світоглядних та мистецьких позицій. У статті актуалізується проблема національної ідентифікації української екранної культури, багатовекторності її функціонування, причин відсутності в певний час чітких і прийнятних для глядацької більшості маркерів, які б визначали український екранний продукт.

Феномен телевізійного та кіноекрана полягає в тому, що він завдяки сучасним технологіям підсилює здатність впливати на свідомість глядача, і така його властивість може мати й цілком позитивний, ціннісний вимір. Стосовно українського екрана, ця теза може спиратися на важливість формування сьогодні в суспільній думці конкретних трендів національної екранної культури, меседжів, ідей, на які посилатиметься вітчизняний екранний продукт. В умовах сьогодення, коли в суспільстві

назріла гостра потреба у формуванні в медіа чітких проукраїнських меседжів, порушена проблема набуває особливої актуальності.

**Мета статті** полягає у:

- визначенні чинників впливу на формування екранного контенту української кіно- та телепродукції в період від так званих нульових і до подій сьогодення;
- висвітленні кола проблем, які уповільнювали в зазначений період поступ вітчизняного екранного виробництва у бік його національної зорієнтованості;
- окресленні перспектив розвитку українського екранного мистецтва в глобалізованому суспільстві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українські дослідники екранної культури за два десятиліття створили значну кількість текстів, які б досліджували проблеми існування українського кінематографа, телебачення в постколоніальну епоху. Розвідки мали як соціологічне, культурологічне, так і суто мистецтвознавче спрямування. Соціально-психологічні та гуманітарні виміри українського кінематографа через мовні аспекти

висвітлено в статті Т. Конівіцької «Мовна картина українського кінематографа» (2022). Проблеми у висвітленні національної теми, характерів персонажів засобами кінематографа, відсутність яскравих сюжетів на вітчизняному екрані порушені в монографії Г. Погребняк (2020). Про інтенсивне відродження українського кіно після 2017 року йдеться в колективній монографії «Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020 років» (2022) від редакції журналу «Кіно-Театр». Увага авторів видання спрямована зокрема на недосліджені досі взаємини кінематографа й сучасного українського суспільства.

О. Семенова (2021) досліджує вітчизняний кінематограф на прикладі історико-патріотичного кіно, вважаючи таку спрямованість активною протидією інформаційній агресії російської федерації.

**Виклад основного матеріалу.** Особливістю будь-якої національної екранної культури є її оперття на світоглядні категорії, які окреслюють норми поведінки, стереотипи мислення, культурні типи конкретної країни. Перед незалежною Україною, після розпаду Радянського Союзу, постало важливе завдання – творення нової ідентичності її громадян. Процес творення ідентичності передбачає ототожнення себе з певною культурою та її надбаннями («й водночас відокремлення від “чужого”») (Конівецька, 2022, с. 178).

Як зазначає українська кінознавиця І. Зубавіна, на початку ХХІ ст. український кінематограф увійшов у фазу «свідомого націобудівництва»: «актуалізація патріотичних мотивів та національної іконографії свідчили про орієнтацію проєктів, створених за фінансової підтримки держави, на формування продуктивної національної ідеї» (Зубавіна, 2007, с. 113, 114).

Українська екранна культура постала перед складним питанням, «адже успадкувала культуру не лише власне українську, а й радянську <...> Радянська ідентичність, до слова, була штучно сформована засобами масової інформації і пропаганди, кіно серед яких відіграло одну з найважливіших ролей, тому саме йому варто приділяти одну з основних ролей в осмисленні процесів формування ідентичності» (Конівецька, 2022, с. 178).

Український екран періоду нульових та початку другого десятиліття ХХІ ст. примітний наявністю принаймні двох тенденцій свого поступу: спробами бути ідентифікованим через модус етнічності (історико-культурні аспекти теми, сюжету, проблематики оповіді) та протилежний шлях – нівелювання будь-якого національного маркування екранного продукту. Зазначимо, що глядач ще

донедавна більше тяжів до екранного дійства останнього штибу, зазвичай воно було представлене зразками видовищнішими, більш захопливими та досконалішими з художньої позиції.

Порушувати питання щодо національного екранного продукту в Україні почали ще у 1990-х роках і стосувалося воно переважно творів кінематографічних. Здавалось би, дати визначення поняттю «національний кінематограф» нескладно, адже взагалі «кінематограф – це мистецтво, у якому закарбовано ментальний портрет нації, він програмує людей, дає наочну реалізацію ефемерним поняттям добра й зла, звертається до архетипів, образів й символів з колективної підсвідомості. У цьому розрізі кіно – це пам'ять народу, доказ його надбань» (Орлов, 2017, с. 111).

Формально в нульові роки держава Україна визнавала екранні медіа, зокрема кінематограф та телебачення засобом, що здатний суттєво змінити масову свідомість, перелаштувати її на необхідні для державотворення цілі й завдання. Відповідно до статті 18 Закону України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 року № 9/98-ВР державна політика в сфері кінематографії полягає у визнанні національного фільму надбанням культури України.<sup>1</sup>

Попри існування наведеного вище Закону, на практиці режисери та продюсери донедавна знаходили різноманітні шляхи, аби уникнути його виконання, або ж екранний продукт, який створювався в Україні, демонструвався на українських кіно- чи телеекранах, не належав до категорії національного. Поточні десятиліття твори українського екрана часто презентували меседжі, які не додавали позитиву українській культурі. Приміром, українські актори продовжували брати участь у створенні російських пропагандистських стрічок, де українець

<sup>1</sup> Згідно зі статтею 3, Розділу I (загальні положення) Закону України «Про кінематографію»: Український національний фільм (під словом «фільм» розуміється будь-яка відеопродукція, тобто художній фільм, телевізійний фільм, телевізійний багатосерійний фільм тощо) – це створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою [...] за мотивованим рішенням Ради з державної підтримки кінематографії на підставі звернення суб'єкта кінематографії, якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою.[1]

поставав у ролі негативного персонажа – зрадника чи представника кримінальних структур. Така діяльність не впливала благотворно на ствердження типу національного героя на вітчизняному екрані, адже персонаж-протагоніст своїми рисами мав узгоджуватись з уже звичним (ретрансльованим сусідньою державою) образом українця.

Тематично, ідейно чи ідеологічно будь-який закон не може визначати парадигму створення мистецького продукту, вказувати напрями діяльності творчим особистостям чи регламентувати по суті програму культурного існування суспільства на тривалий період часу. Український соціум у вказаний період не зартикулював прийнятний для більшості населення країни комплекс думок, цінностей, ідеологічних платформ для народження чи актуалізації національної ідеї.

Для більшості розвинених країн національний кінематограф вважається пріоритетом культурної політики, адже на екрані постають автентичні історії, які представляють почуття, думки, філософію тієї чи тієї нації. А відтак екранна історія має ґрунтуватись на проблемах, близьких глядачеві, українському в цьому числі, він може полемізувати зі способами вирішення ситуацій, реалії є йому цілком зрозумілими, такими, що не потребують додаткових знань. Відштовхуючись від розуміння поняття «нація» як духовної, культурно-політичної та соціально-економічна спільності людей в індустріальну епоху, можемо дійти висновку, що одним із найважливіших аспектів національної культури є її безперервний процес взаємодії традиційного та інноваційного (ЕСУ). Екранний продукт має враховувати національні інтереси своєї країни – політичні, культурні економічні, ментальні.

Пошук екранного відтворення власних культурних проблем і запитів став для України наріжним питанням нашого кіно- та телепростору. Нульові виявили доволі суперечливу тенденцію: власне індустрія без маркування екранної ідентичності може розвиватися. Завдяки копродукційним проектам (більшою мірою з рф) відбувався обмін екранною продукцією, творчими кадрами тощо. У стані кризи екранного виробництва такі кроки були економічно обґрунтованими й навряд продюсери чи режисери замислювалися про наслідки такого зближення з кіно- та телеіндустрією сусідньої держави. Спільний медійний ринок спонукав вітчизняних виробників екранного продукту до перманентних підлаштовувань під вимоги й потреби російського споживача.

У тому числі через значну частку іноземного (переважно російського) капіталу фільми не ство-

рювались українською. Доволі технологічно якісний продукт, який мав великий рейтинг на телебаченні та чималі касові збори в кінотеатрах також переважно був російськомовний. На телебаченні продовжувалась тенденція демонстрації українському глядачеві уніфікованого російськомовного середовища. Переважно російськомовні, українські телевізійні чи кінодрами нерідко розгортались у сетінгах, що однозначно потрактовувались як російська глибинка або навіть столиця рф. У серіалах, де у локаціях можна було побачити краєвиди Києва – ті архітектурні та ландшафтні об'єкти, за якими можна визначити місто, – на головні ролі запрошували росіян, часто доволі відомих акторів. Українські актори в таких проектах, відповідно, грали персонажів-росіян. Правоохоронці, представники системи судочинства чи державних органів (без маркування конкретної країни) розмовляли російською мовою. Що вже казати, коли й Президент України в стрічці «Слуга народу» послуговався мовою держави агресора. Справедливо було зазначено щодо цього в матеріалі журналу «Кіно-Театр»: «українські серіали – це ті ж самі російські серіали, в яких просто познімали портрети путіна і двоголових орлів, герої там поводяться так, немов ми й досі якась російська провінція, уже потрібні фільми про нинішніх героїв та членів їхніх родин (є не одна історія кохання та війни, яка дасть фору творам Ремарка) (Гопко, Соболев, Данченко, 2016, с. 2).

В Україні тривалі десятиліття заперечувалась, здавалося б, усталена істина – національне кіномистецтво не можна вважати країну лише за країною виробництва, «феномен національного кіно є невіддільним від феноменів національного образу світу, національного культурного коду, національних архетипів, символів, образів. Національний образ світу є передумовою національного світо-тлумачення» (Дяк, 2010, с. 17).

За роки Незалежності український екран з різною мірою інтенсивності піддавався дійсній інтеграції в смислове поле іншої держави – російської федерації. Спільними були медійні особи, упізнаваними фігурами ставали російські політики, агресивні меседжі в бік українців на тамтешніх телеканалах значною частиною нашого суспільства не сприймалися як акт ворожості. Український телесеріал, наприклад, саме в ці роки сформувався як явище позанаціональне – видовищні дійства, карколомні любовні, чи детективні, чи комедійні історії демонстрували життя персонажів, яких важко було назвати конкретно українцями, росіянами чи білорусами Таким чином, в українському кіно-

та телепросторі актуалізувалася давня псевдоісторична версія про єдиний народ, єдину мовну та культурну спільність народів, які проживали в суверенних державах.

Авторка не бачить сенсу звертатися до назв таких творів, але й не вбачає очевидну політичну складову в прагненні медійників нівелювати національні ознаки у вітчизняному екранному продукті. Але наслідком такого тривалого, вочевидь, суто економічного прагматизму стала інтенція значної кількості українців у бік російської культури, визнання її вищості, навіть більшої зручності для споживання тощо. В український культурний та інформаційний простір не були афільовані персонажі українського мистецького середовища, кінематографа зокрема. Інститут зірок, який у цей період набуває потуги в соціальних мережах, був зосереджений переважно на вітчизняних і російських зірках шоу-бізнесу. Український телефір – від серіалів до музичних шоу, відштовхуючись від запитів аудиторії, набував своєї повноцінності лише за наявності російських культурних діячів. Фактор російського експансіонізму через медіа, культуру в цілому вплинув на формування української суспільної думки, спричинив певні стереотипи, мистецькі в тому числі, які стали визначальними в культурній рефлексії та самоідентифікації українського соціуму.

Взагалі, дискурс українства в медіа викликав жваві дискусії, як, скажімо, телепроект 2007-2008 років «Великі українці». Персони-переможці, яких українська аудиторія нарекла великими, збурили телевізійну спільноту рф, у бік українців посипались звинувачення мало не в екстремізмі. Та й в українській медійній сфері лунали далеко не одностайні думки щодо рейтингів історичних особистостей. З одного боку, українці прагнули об'єктивності та історичної справедливості у висвітленні подій, щоб сформуванню своє ставлення до певних персоналій. З іншого – навпаки, керуючись доволі консервативною логікою, намагалися просувати думку, що не варто триматися за суперечливе минуле, краще підтримувати нові, універсальні культурні тренди, не зациклюючись на історизмі чи етнічності.

Щодо амбівалентності суспільної думки доби нульових, яка засвідчувала відносну стабільність у внутрішньодержавній політиці України, можна погодитись із наступною тезою: за півтора десятиліття <...> кількість та різноманітність медійних продуктів збільшилися в багато разів <...> однак утілені в тих продуктах ідеології почасти все ще працюють на збереження радянської тяглості й пострадянської єдності, яке співіснувало в медій-

ному дискурсі з утвердженням незалежності, демократії та орієнтації на Європу». Автор наведених рядків, проте, застерігав, що суспільна стабільність «за ціну збереження *совєтскості*, гальмування реформ і нехтування прав» є зависокою (Кулик, 2010, с. 460).

Як зауважує кінознавиця Г. Погребняк, «затяжна криза, яку переживає “десята муза” в Україні, є наслідком не тільки несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, але й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно» (Погребняк, 2020, с. 261).

Прогалину в проблемі відсутності висвітлення національної теми, характерів засобами екранного продукту намагалася заповнити незначна кількість українських режисерів. Фільми на сучасну тему презентували екзистенційні, соціальні, екологічні проблеми, і українські локації слугували тлом для розгортання подій. Історичні теми або ж проблематику, де був би представлений етнічний чи національний чинник, переважна більшість українських режисерів вочевидь вважала незначущими, неактуальними.

Як уже зазначалось, у перші десятиліття ХХІ століття український екран намагався долучитися до визначення комплексу якостей екранного героя переважно через екранізації класики, стрічки про історичні події тощо. Національний тип у сюжетах про сучасність (до 2014 року) в українському екранному просторі майже не був відтворений. Проблеми, які б хвилювали сучасного українця, також переважно оминалися. Передусім, масова аудиторія ще не була готова сприйняти екранний продукт на сучасному матеріалі, де українець перебував би в пізнаваному культурному просторі, у соціальному середовищі, яке комунікує з ним у межах спільного семантичного поля.

Враховуючи той факт, що основною мовою переважної частини українських фільмів була російська, то проєкт створення національного екранного героя кіномитцями, продюсерами та чиновниками кіно- й телегалузей не розглядався взагалі. Скажімо, на кінопремію «Оскар» від України впродовж перших двох десятиліть років ХХІ ст. було висунуто лише дві україномовні стрічки – «Мамай» О. Саніна (2003) та «Атлантида» В. Васяновича (2020). Фільм О. Байрак «Аврора» (2006), який також представляв Україну у США демонстрував на широкий загал суто українську проблему – наслідки чорнобильської катастрофи, героїнею була дівчинка, яка вмирала від опромінення. Здавалося б, ця тема для іноземного глядача пов'язана саме



з Україною і оригінальна російська мова картини не заступає масштабів висвітлених у ній проблем. Але ця стрічка, як і багато інших екранних продуктів О. Байрак, унаочнювала важливе суспільне питання – відсутність в українській аудиторії чіткої національної самоідентифікації.

З-поміж українських стрічок, які розглядалися у вказаний період американською Академією кінематографічних мистецтв та наук все ж слід відзначити фільм М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012), «Поводир» О. Саніна (2014) та відносно недавня стрічка «Додому» Н. Алієва (2019). Білінгвістичне відтворення акустичного обширу в цих фільмах сприяло яскравішому відтворенню національних типів корінних народів України – власне українського та кримськотатарського.

Важливим чинником процесу самоідентифікації національної кіно- та телепродукції стала державна мова як засіб комунікації в межах екранного твору. Мовне питання акцентувало проблему рецепції кіно- чи телевізійного фільму, серіалу – україномовний персонаж сприймається глядачем як українець, а навколишні обставини – як Україна.

Зрушення в українському культурному просторі почалися після 2014 року. Режисери, в пошуках екранної ідентифікації українців, почали сміливіше звертатися до справді важких, переломних історичних подій нашої країни. Слід зазначити, що у цей час збільшується кількість фільмів, у тому числі для великого екрана, у яких досить виразно постає питання ідентичності екранного матеріалу, його відповідності як запитам глядацької аудиторії загалом, так і наріжним питанням сьогодення.

Але навіть після 2014 року в екранному полі України все ж існувало фактично два світи – нечисленний, український і такий, що переважає кількісно, й світ, орієнтований на колоніальну культуру, російську. Навіть новинні програми та політичні ток-шоу на деяких недержавних каналах вели мовлення переважно російською. У телефірмі продовжували демонструватися переважно російськомовні/російські серіали, розважальні програми тощо.

Однією з нечисленних спроб не лише відтворити, а й змоделювати нову українську ідентичність став фільм-мюзикл А. Матешка «Трубач» (2014). Через початок вторгнення РФ в Україну стрічка не мала прокатної історії, відтак була позбавлена й суспільного резонансу. Герої картини живуть у Києві, ходять його вулицями, розмовляють українською мовою, а головні персонажі-підлітки навіть послуговуються сленгом. Фільм розповідає історію про ідеальних, музично обдарованих дітей, які грають у духовому оркестрі.

Поступово в суспільній свідомості почали відбуватися зміни в ставленні до поняття національний екранний продукт. З явища фактично маргінального воно перетворюється на ретранслятора суттєвих, основоположних рис національної культури та її ментальності.

Після прийняття закону щодо мовних квот на телебаченні, з'явилося набагато більше україномовних програм на ТБ, режисери стали створювати україномовні фільми для великого екрана, серіали. Зазначимо, що саме реформи в галузі екранних мистецтв, спричинили появу на українському екрані фільмів, які відбивали культурні та соціальні проблеми України. Узгодження екранного контенту з культурними запитами глядача, з його ментальними рисами стало важливим чинником, який мотивує створювати національний продукт. Прикладом може слугувати стрічка «Гніздо горлиці» Т. Ткаченка (2016). Від'їзд українки на роботу в Італію не лише урізноманітнює сюжет з любовними перипетіями, а й акцентує проблему трудової міграції. Через соціальний статус заробітчани, контраст культур, різність мов глядач яскравіше відчуває переживання героїні в чужому для неї середовищі.

Яскраво проявляється український світогляд на матеріалі актуальних подій після російського вторгнення в Україну, зокрема в фільмах на воєнну тематику, таких як «Кіборги. Герої не вмирають» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2017), «Черкаси» (реж. Т. Ященко, 2019), «Позивний Бандерас» (реж. З. Буадзе, 2018), «Снайпер. Білий ворон» (реж. М. Бушан, 2022) тощо. Далось взнаки вагоме законодавче підґрунтя, коли «було закладено у 2015 р. з ухваленням Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 рр., яка визначає, що український національний кінематограф має виконувати важливі соціальну та патріотичну функції...» (О. Семенова, 2021, с. 35).

На українському екрані завжди бракувало стрічок для молодіжної аудиторії. Саме в поточному десятилітті з'являються фільми, які демонструють ще один тип українського сучасника – молоді люди. Проблеми, які характерні для молоді – соціальні, економічні, вікові – розглядаються молодими українськими режисерами через власний життєвий досвід, також колізії та конфлікти в новому українському кіно відтворюють актуальні для нашого суспільного життя питання. У стрічках, представлених новою генерацією кіномитців ми занурюємося в обшир, який презентує українські реалії.

Любовні переживання зокрема у стрічках «Стрімголов» (реж. М. Степанська, 2017), «Коли падають дерева» (реж. М. Нікінюк, 2018), «Стоп

Земля» (реж. К. Горностай, 2021) є матеріалом, на якому розкриваються ще й екзистенційні аспекти буття. Через прагнення кохання, близькості коханої людини, персонажі цих фільмів намагаються збагнути своє місце в соціумі, змінити звичний алгоритм існування тощо.

Проривом у відтворенні нового українського екранного героя став фільм 2019 року А. Лукіча «Мої думки тихі»: «Нова українська комедія являє собою змішану жанрововидову форму роуд-муві з комедією. Через головного героя, який відвідує різні місцевості України для виконання професійних завдань, художник немов навмисно створює низку поетичних пейзажів, що репрезентують красу України. Вони стають маркерами національної та культурної ідентичності.» (Рибалко, Семенюк, 2021, с. 245, 246). Вербальний обшир цієї стрічки став об'єктом дослідження філологів, мовний і ситуативний комізм засвідчив важливість словесних засобів, притаманних українській мові, у виникненні ефекту комічного (Семенова, 2021, с. 31).

Попри те, що українська екранна індустрія після 2014 року почала стрімко розвиватись, можемо констатувати, що в останні роки (перед повномасштабним російським вторгненням 2022 року) наші медіаструктури виявили специфічну кон'юнктуру та почали відображати «політику, ментальність, пріоритети певної вузької частини вітчизняного суспільства – бізнесменів-олігархів, які маніпулюють цим ресурсом з конкретними наслідками для держави (визначальний вплив на президентські вибори 2019 року) <...> Звідси снуються низка стереотипних моделей, які нав'язуються українському суспільству з метою його утримання в просторі пострадянсько-проросійського світу» (Ямборко, 2022, с. 224).

Проблемою для українських митців залишається пошук тональності вітчизняного екранного простору – у тематиці, особливостях кіногероїв, відтворенні актуальних для українського суспільства смислів та їхнього вербального відтворення зокрема. Якщо українське суспільство усвідомить свою унікальність, ментальну відмінність, незалежність від російського інформаційного поля, тоді питання ідентичності вітчизняного екрана буде вирішене на користь української культури. Говорити *про почуття* українською, створювати екранні історії *про почуття* – любові, співчуття, жалю, про страждання та радість – на українському матеріалі сьогодні є умовою подальшого існування українського кіно- та телевиробництва. Нинішні екранні історії, попри повномасштабне вторгнен-

ня рф, відтворюють національні типи героїв, які близькі насамперед вітчизняному глядачеві. Ці типи, у свою чергу, можуть представляти не лише українську, а й, приміром, татарську чи ромську етнічність, інтегровану в українську спільноту, створюючи таким чином унікальний обшир національної екранної культури. Завданням українського екрана сьогодні є презентація нової якості української культури загалом і екранної її версії зокрема.

**Висновки.** У дослідженні простежені етапи становлення української екранної культури останніх двадцяти років, її зорієнтованості в бік її національної ідеї. Визначені фактори, які позитивно впливали на формування суспільної думки в пост-колоніальну епоху та сприяли появі в мистецькому просторі нових світоглядних орієнтирів.

Зазначено проблеми, що уповільнювали процес масового створення екранного продукту, який презентує актуальні суспільні смисли, долучається до формування національного міфу, творів, які визначають провідні ідеї екранного мистецтва. Наголошено, що однією з причин, яка гальмувала поступ екранної ідентифікації українського кіно- та телеекрана, стала зорієнтованість переважної частини екранних творів на ринок російської федерації, на російськомовний сегмент української аудиторії.

Надалі авторка докладніше аналізуватиме висвітлення мовного питання в екранній культурі України, орієнтуючись на фільми останніх п'яти років, розгляне типологію чоловічих і жіночих образів у новому українському кінематографі.

#### Джерела та література

- Гопко, Г., Соболев, Є., Данченко, О. (2016). Яким має бути українське масове кіно? «Кіно-Театр». № 6 (128). С. 2.
- Дяк, Л. (2010). Сучасні іміджеві проекти в національному кінематографі. *Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: Збірник тез доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених*. С. 14-17.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 292 с.
- Конівіцька, Т. (2022). Мовна картина українського кінематографа. *Соціально-психологічні та гуманітарні виміри безпеки життєдіяльності : Збірник тез доповідей I Науково-практичної конференції з міжнародною участю*. Львів, 20-21 жовтня 2022 р. Львів: ЛДУБЖД. 404 с.

- Кузьменко, О. (2012). Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury wschodnioslowiańskie – oblicza i dialog*. Т. II: s. 67-68.
- Кулик, В. (2010). *Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки*. Укр. наук. ін-т Гарвардського ун-ту. Київ : Критика, 655 с.
- Національна культура. О. Савченко. (2020). *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс]. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-71059>
- Орлов, О. (2017). Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. Вип. 57. С. 109-113.
- Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX–початку XXI століття* : монографія. Київ : НАКККіМ, 448 с.
- Рибалко С., Семенюк С. (2021). Особливості візуальної мови українського кіно XXI століття. *Results of modern scientific research and development*. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid, Spain. Pp. 241-247. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskayakonferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-28-30-iyunya2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv/>
- Семенова, О. (2021). Вітчизняний кінематограф як протидія інформаційній агресії Російської Федерації (на прикладі історико-патріотичного кіно). *Українознавство*, (2 (79)), С. 30-49.
- Ямборко, О. (2022) Кіно і люди: український кінематограф та сучасне українське суспільство. Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020. *Кінематографічні студії*. Вип. 13. Київ. Редакція журналу «Кіно-Театр», С. 214-225.
- Konivitska, T. (2022). *Movna kartyna ukrainskoho kinematografu. Sotsialno-psykholohichni ta humanitarni vymiry bezpeky zhyttiedialnosti* [Language picture of Ukrainian cinematography. Socio-psychological and humanitarian dimensions of life security]: *zbirnyk tez dopovidei I Naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu*, Lviv, 20-21 zhovtnia 2022. Lviv : LDUBZhD. 404 s. [in Ukrainian]
- Kuzmenko, O. (2012). Kino yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti. Ukrainyskyi kontekst. [Cinema as a tool for the formation of national identity. Ukrainian context]. *Kultury wschodnioslowiańskie – oblicza i dialog*. Т. II: S. 67-68. [in Ukrainian]
- Kulyk, V. (2010). *Dyskurs ukrainskykh medii: identychnosti, ideolohii, vladni stosunki* [Ukrainian media discourse: identities, ideologies, power relations]. Ukr. nauk. in-t Harvard. un-tu. Kyiv: Krytyka, 655 s. [in Ukrainian]
- Natsionalna kultura. (2020). [National culture]. О. Savchenko. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [ER]. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-71059> [in Ukrainian]
- Orlov, O. (2017). Kinematograf nezaleznoi Ukrainy yak «dzerkalo» kordotsentrychnoi mentalnosti. *Visnyk KhNU imeni V.N.Karazina. Seriiia «Filosofiiia. Filosofski perypetii»*. [The cinematography of independent Ukraine as a «mirror» of cordocentric mentality]. Vyp. 57. S. 109-113 [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorcky kinematograf u kulturnomu proctori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author’s cinematography in the cultural space of the second half of the 20th century. beginning of the 21st.]: monohrafia. Kyiv : NAKKКіМ, 448 s. [in Ukrainian]
- Rybalko, S., Semeniuk, S. (2021). *Osoblyvosti vizualnoi movy ukrainskoho kino XXI stolittia*. [Features of the visual language of Ukrainian cinema of the 21st century]. Results of modern scientific research and development. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid, Spain. Pp. 241-247. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskayakonferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-28-30-iyunya2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv/> [in Ukrainian]
- Semenova, O. (2021). Vitchyzniani kinematograf yak protydiia informatsiinii ahresii Rosiiskoi Federatsii (na prykladi istoryko-patriotychnoho kino) [Domestic cinema as a countermeasure to the informational aggression of the Russian Federation (on the example of historical-patriotic cinema)]. *Ukrainoznavstvo*, (2(79)), С. 30-49. [in Ukrainian]
- Yamborko, O. (2022). Kino i liudy: ukrainskyi kinematograf ta suchasne ukrainske suspilstvo. Enerhiia

---

### References

- Норко, Н., Soboliev, Ye., Danchenko, O. (2016). «Yakym maie buty ukrainske masove kino?» [What Ukrainian mass cinema should be?]. *«Kino-Teatr»*. № 6 (128). S. 2. [in Ukrainian]
- Diak, L. (2010). Suchasni imidzhevi proekty v natsionalnomu kinematografii [Modern image projects in national cinematography]. *Nova informatsiina sytuatsiia ta tendentsii alternatyvnoho rozvytku ZMK v Ukraini: Zbirnyk tez dopovidei I Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii studentiv ta molodykh vchenykh*. S. 14-17. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2007). *Kinematograf nezaleznoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, characteri]. Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut problem suchasnoho mystetstva, Kyiv, Feniks, 292 s. [in Ukrainian]

vidrozhennia. Ukrainske kino 2014-2020 [Cinema and people: Ukrainian cinematography modern Ukrainian society. The energy of revival. Ukrainian cinema

2014-2020]. *Kinematohrafichni studii*. Vyp. 13. Kyiv. Redaktsiia zhurnalu «Kino-Teatr», S. 214-225. [in Ukrainian]

***Tetiana Zhuravliova***

**Ukrainian screen art of the XXI century beginning in the process of national identification**

***Abstract.*** The article focuses attention on the processes that determined the progress of Ukrainian screen culture during the first two decades of the 21st century. The factors that had a positive influence on the formation of the national identity of the Ukrainian screen are singled out. It was noted that one of the reasons that inhibited the development of national film and television production (in particular, feature films and television series) was the dependence of producers of screen products of Ukraine on the needs of the Russian market.

***Keywords:*** Ukrainian cinema of the 21st century, national cinema, national identity, post-colonial era.

**Сушко Павло Миколайович**,  
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, народний депутат України, продюсер. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Київ

**Pavlo Sushko**,  
Postgraduate student of the Audiovisual Art Production and productions Department, folk deputy of Ukraine, producer. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА: СВІТОВИЙ ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ

**Анотація.** У статті проаналізовано світовий досвід підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва, а також визначено перспективи його впровадження в Україні. Визначено основні етапи навчання (спільні для найпоширеніших моделей професійної підготовки), якими є теоретичне навчання, практичні вправи, робота у команді, менторство та стажування. Доведено, що оптимальна модель підготовки продюсерів повинна мати практикоорієнтовану структуру, що забезпечує активну участь студентів у практичних проєктах та вирішенні реальних завдань відповідно до професійних стандартів.

**Ключові слова:** продюсер, продюсування, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, модель підготовки, навчальний процес.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Система підготовки продюсерів є важливим елементом індустрії аудіовізуального мистецтва та виробництва, оскільки не лише безпосередньо впливає на ефективність процесу виробництва якісної продукції, а й сприяє процесові відбору відповідних кадрів, потрібних для результативної та інноваційної роботи у галузі. При цьому відсутність зазначеної підготовки часто призводить як до панування неякісного аудіовізуального товару на ринку (через низьку конкурентоспроможність), так і падіння рівня ліквідності останнього.

Наразі продюсери можуть виконувати різноманітні функції у процесі виробництва аудіовізуальної продукції, включаючи й такі, як пошук інвесторів, вибір сценарію, координація зйомок та постпродакшн. Значною мірою їх функціонал залежить від моделі продюсування (відрізняють дві основні – американську та європейську, до якої іноді додають ще так звану модель масового виробництва). Разом з тим, не менш важливою є й модель безпосередньої підготовки продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва. Актуальність

дослідження останньої обумовлена, по-перше, необхідністю пошуку новітніх механізмів і методів підготовки кваліфікованих фахівців в Україні, здатних забезпечувати ефективне функціонування сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва; по-друге – потребою адекватно реагувати на нові виклики розвитку індустрії в умовах глобалізації та цифрової трансформації. Нарешті, ефективна підготовка продюсерів є важливим чинником у створенні інноваційних і конкурентоспроможних продуктів на аудіовізуальному ринку та є однією з ключових складових успіху в цій галузі.

**Мета статті** полягає в аналізі світового досвіду підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва, а також визначення перспектив його впровадження в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сьогодні особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва розглядаються науковцями передусім у контексті мистецької освіти. На практичній складовій останньої, зокрема, наголошували М. Лерой (1953), Л. Турман (2005), Т. Скрібнер (2014), Н. Редферн (2014),

Дж. Чемберс (2018) М. Хьорт (2013), Л. Дроздова, В. Откидач (2011) та ін.

Дослідники В. Маєр, М. Бенкс та Дж.Т. Колдуелл (2009) акцентували увагу на необхідності роботи під час навчання над реальними проєктами, а Марійке де Валк (2013) – на ролі кінофестивалів у розвитку кінематографістів-початківців в Європі.

У свою чергу К. Келлісон, Д. Морроу та К. Морроу (2013) у книжці «Producing for TV and New Media» стверджували, що найефективнішою моделлю підготовки є теоретично-практична освіта. На їхню думку, курси підготовки мають орієнтуватися на роботу в сучасному медіа-середовищі, де з'являються дедалі більше нових платформ і технологій. Подібну позицію підтримує й Б. Вінстон (2011).

Окрему групу становлять дослідження у сфері вищої мистецької освіти. Зокрема, Н. Пармар (2010) вивчала досвід викладання медіа-практиків в університеті, звертаючи увагу на їх очікування від роботи; Д. Ключ і С. Малліндер (2010) досліджували взаємодію креативних індустрій і закладів вищої освіти в цілому; Д. Ештон (2013) наголошував, що професійна ідентичність медіа-практиків, які працюють у сфері освіти, може допомогти студентам отримати відчуття ідентичності як «працівників культури», а не просто набути технічні навички.

Серед вітчизняних дослідників окремі аспекти підготовки фахівців у сфері аудіовізуального мистецтва, ролі продюсера у культурному просторі тощо перебували у фокусі уваги З. Алфьорової, О. Безгіна, О. Безручка, Г. Десятника, О. Мусієнко, О. Овчарука, Р. Росляка, Г. Погребняк, М. Ткаченка, Т. Хомич.

Разом з тим, суттєво бракує комплексних наукових досліджень, присвячених саме моделям підготовки продюсерів аудіовізуальної сфери та виробництва, що і обумовлює актуальність представленої дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні робота та впровадження моделей підготовки спеціалістів у різних галузях, які є узагальненням образу певного профілю фахівця, відображенням основних, притаманних йому характеристик, є одним з найбільш важливих завдань у сфері національної освіти. Актуальним дане питання є й для галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, особливо враховуючи її популярність і об'єктивну затребуваність у сучасному світі.

Насамперед визначимось із центральним поняттям нашого дослідження – «модель професійної підготовки». Так, під моделлю зазвичай розуміють

«<...> відображення в схемі, формулі, взірці тощо характерних ознак об'єкта, який досліджується» (Мартинець, 2015, с. 7). Тобто модель є спрощеною конкретною ситуацією (управлінською, життєвою і т.д.).

Виходячи з цього, можна сформулювати визначення моделі професійної підготовки спеціаліста, під якою мається на увазі «<...>схематичне зображення обсягу та структури суспільно-політичних, специфічно-професійних, організаційно-управлінських, морально-етичних знань, якостей, навичок, необхідних для трудової діяльності» (Погребняк, 2020, с. 239). Водночас слід враховувати, що «<...>професійна підготовка – це багатофункціональний процес, який передбачає оволодіння майбутніми фахівцями знань, умінь та навичок у певній сфері людської діяльності, передбачає формування професійної спрямованості, компетентності, соціально значущих і професійно важливих якостей та їх інтеграцію у процесі професійної діяльності, готовності до професійної діяльності та професійного росту, пошук оптимальних прийомів якісного і творчого виконання професійної діяльності відповідно до індивідуально-психологічних особливостей особистості» (Набатов, 2019, с. 121).

Оволодіння майбутніми продюсерами аудіовізуального мистецтва та виробництва знань, умінь і навичок у сфері своєї професійної діяльності відбувається через засвоєння у процесі навчання теоретичної (фундаментальної) та практичної (прикладної) складової. Їх співвідношення – основа будь-якої моделі підготовки продюсерів і водночас – привід для перманентної дискусії, причому не лише на національному, а й суто експертному рівнях.

Так, значна частина науковців, у тому числі вітчизняних, окремо наголошують на обов'язковості теоретичної підготовки у її класичному – університетському – розумінні. На їх думку, саме «<...> вища освіта повинна забезпечити фундаментальну наукову і практичну підготовку фахівців різних галузей знань, здобуття студентами освітньо-кваліфікаційних рівнів відповідно до їх покликання, інтересів і здібностей» (Погребняк, 2020, с. 239). Подібної позиції дотримувався й відомий кінорежисер та продюсер Р. Корман, який зазначав, що «<...> кіношкола сьогодні є обов'язковою» (Thurman, 2005, с. 42), а також американський продюсер телебачення та кіно Д. Л. Вулпер, який вважав, що «<...> піти в одну зі шкіл – це добре, тому що ти відчуваєш, про що йдеться, від людей, які знають, про що говорять» (Thurman, 2005, с. 42).

З іншого боку, чимало дослідників вважають, що професійна підготовка продюсера має відбува-

тись через суто практичну складову. Так, американський продюсер М. Лерой (1953) ще у середині ХХ століття зазначав, що американська модель підготовки продюсерів занадто зосереджена саме на практичній роботі в кіноіндустрії, а не на теоретичних засадах (LeRoy, 1953, с. 187-189). Зокрема, такі видатні продюсери, як Д. Сельцник, Д. Занук та С. Шпігель ніколи не ходили до навчальних закладів, щоб вивчати мистецтво кіно, проте знімали й продюсували чудові фільми. Лауреат премії Галберга та тричі лауреат премії «Оскар» продюсер С. Зенц також не мав формальної освіти. «І ви <...> не повинні. Якщо ви надзвичайно вмотивовані та можете отримати опору, ви отримаєте навчання та досвід на робочому місці», – писав у своїх мемуарах продюсер Л. Турман (Thurman, 2005, с. 56). На його думку, неможливо навчити «<...> власного вродженого чуття та стилю. Це залежить від життєвого досвіду та емоційного становлення кожної людини» (Thurman, 2005, с. 56).

Безперечно, співвідношення теоретичного та практичного компоненту під час навчання продюсерів може бути різним, адже все залежить від власне моделі підготовки. Однак її ключові складові, як правило, є схожими. Так, на думку вітчизняних науковців, ідеться про: 1) особисті якості; 2) цілі і завдання; 3) тактику (поведінку); 4) стратегію (філософію) (Откидач, 2011, с. 208). У свою чергу європейські дослідники В. Рея-Бартіста, Е. Берн, М. Рід та М. Кеннон (2014) визначають: 1) цілі та завдання (чому?); 2) стратегії та типи забезпечення (що?); 3) постачальників та отримувачів кіноосвіти (хто?); 4) навчальну та позанавчальну програму для кіноосвіти (де?); 5) різні типи діяльності та фінансування; 6) рівні оцінки й оцінки кіноосвіти в цілому (як?) (Reia-Baptista, Burn, Reid, & Cannon, 2014). Водночас слід зазначити, що ключовим етапом побудови моделі фахівця будь-якої галузі є не лише визначення його знань, умінь та навичок (що закріплено в освітніх стандартах у вигляді професійно-кваліфікаційних характеристик спеціальності), а й їх безпосередня реалізація за допомогою відповідних педагогічних практик (Погребняк, 2020, с. 239).

Отже, можемо виділити схожі елементи у наведених прикладах, що стосуються цілей, завдань, тактики, стратегій підготовки, які, у свою чергу, в цілому відповідають загальноприйнятим критеріям професії продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва, визначеним Джеймсом Д. Фінном ще у 1953 році: 1) інтелектуальна техніка; 2) техніка практичного застосування; 3) тривалий період навчання; 4) об'єднання членів професії; 5) стандарти

та обов'язкові етичні норми; 6) організований корпус інтелектуальної теорії, що постійно доповнюється відповідними дослідженнями (Finn, 1953). Зазначимо також, що сьогодні підготовка продюсера значною мірою відбувається у глобальному полі освіти, яке об'єднало різноманітні практики зі всього світу. Водночас, попри різноманітність цих практик, можна знайти спільність у їхній меті. Передусім ідеться про розвиток кінематографічної грамотності та розумінні кіно як культурного явища. Таким чином, створення глобального поля освіти у сфері кінематографа може забезпечити обмін ідеями, методами та знаннями, що сприятиме підвищенню якості зазначеної освіти в цілому (Chambers, 2018; Redfern, 2014).

Не менш важливо враховувати той факт, що кінобізнес є достатньо швидкозмінним і швидкоплинним, адже новітні технології здатні повністю змінити наявні практики і те, де кожен шукає способи скористатися їх перевагами заради зміцнення своїх позицій на ринку. Це, як зазначають дослідники, «<...> надзвичайний бізнес, який кидає виклик стандартним підходам до навчання та розвитку кар'єри» (de Valck, 2013). Саме тому освіта в аудіовізуальній сфері не припиняється навіть після завершення навчання в університеті або, наприклад, спеціалізованій кіношколі. Натомість залучення молодих талантів до ключових практик і живого спілкування з професіоналами галузі тільки починається з цього моменту, як і «<...> основний процес відсіювання небагатьох щасливчиків, які досягли успіху, від тих, хто продовжуватиме боротися впродовж своєї професійної кар'єри» (de Valck, 2013).

Слід зазначити, що важливість залучення практиків до освіти в аудіовізуальній сфері артикулювалася ще з початку 1920-х років. Зокрема, багато піонерів у розвитку теорії кіно, таких як Луї Делюк та Жан Епштейн, також були першокласними режисерами, які вдало поєднували теорію з практикою (Mateer, 2019).

Т. Скрібнер (2014), один із провідних сучасних науковців у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, зазначає, що основним елементом підготовки продюсерів є саме практичний досвід, адже тільки так студенти не лише зможуть поспілкуватися з режисерами, акторами, операторами та іншими членами команд, а й навчитися вирішувати проблеми, які виникають під час створення фільму (с. 120-139). Більше того, не викликає сумнівів той факт, що університет відіграє значну роль у навчанні тих, хто займатиметься продюсуванням. Однак університет або будь-який інший навчаль-

ний чи освітній заклад не може виконувати цю роль ізольовано. Обов'язково мають бути зв'язок та співпраця з виробництвом через різноманітні гільдії, спілки, асоціації або виробничі організації. Хоча, як слушно зазначають дослідники, достатньо тривалий час «<...> такий зв'язок було не просто встановити через принципові відмінності у світогляді між людьми, чия справа – розважати, і тими, чия робота – навчати» (Wagner, 1961, с. 8).

Як наслідок, вже досить тривалий час американська модель підготовки продюсерів передбачає навчання кіновиробництву на базі практичних занять, під час яких студенти мають змогу вирішувати реальні проблеми й отримувати знання на практиці. Зокрема, це включає роботу з камерами, звукозаписом, монтажем, сценаріями та іншими аспектами кіновиробництва. Важливим аспектом цього підходу є забезпечення можливості зворотного зв'язку, що дає студентам можливість отримувати оцінку своєї роботи й бачити, як можна покращити свої навички. Важливим також є залучення студентів до реальних проєктів кіноіндустрії, наприклад, під час постановки або роботи на знімальному майданчику. Це дає змогу студентам отримати необхідний досвід та відчути себе частиною професійного колективу (Wagner, 1961, с. 8).

Зазначений підхід до навчання кіновиробництву базується на активному використанні практичних занять і забезпечує можливість зворотного зв'язку, що дозволяє студентам вивчити професійні навички в реальних ситуаціях і підготуватися до ефективної роботи в аудіовізуальній сфері.

У даному контексті слід погодитися з Б. Вінстоном (2012), що теорія, яка походить із галузі кінознавства, у багатьох випадках є більш цінною для кінопрактики, ніж теорія виробництва, яка виникає лише з досвіду практиків (с. 191-198). Адже теорія має бути застосована в навчанні кінематографістів, щоб допомогти студентам отримати творчі та технічні навички при створенні фільмів. Таким чином, основна ідея полягає в тому, що навчання кінематографістів має бути засноване на теорії кіно та її реалізації на практиці, щоб допомогти студентам розвивати свої навички та можливості (Prokopic, 2021).

У загальному підсумку підготовка продюсерів ґрунтуватися на прямій інтеграції теорії у практику. Це означає, що викладання має бути спрямоване на те, аби теоретичні знання інформували про основи практичних завдань. Зокрема, у рамках підготовки продюсерів можна вивчити такі теоретичні поняття, як структуру, розвиток персонажів, техніку розкриття сюжету тощо. Для кращого закріплен-

ня цих знань можуть бути використані практичні завдання, наприклад, створення свого власного сценарію, вправи з розвитку персонажів та інші. Важливим аспектом є те, що результати навчання повинні мати застосування під час створення фільмів. Таким чином, підготовка продюсерів має бути орієнтована на формування творчих і технічних навичок усіх учасників навчального процесу.

Нарешті, слід звернути увагу на ще одну важливу характеристику підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва, а саме наявності розриву між навчанням університетського рівня та навчанням на професійних курсах (короткострокові програми). Хоча багато курсів сьогодні пропонують академічні програми, вони зазвичай не містять теорії з достатньою глибиною, щоб бути порівнянними з університетськими програмами, та не відповідають стандартам, потрібним для отримання академічного ступеня. Проте вони користуються значним попитом – передусім з огляду на свою наближеність до практичних аспектів кіновиробництва.

Зменшити наявний розрив можна й за допомогою навчання на фестивалях. Кожен кінофестиваль може стати платформою для обміну досвідом і знаннями між професіоналами кіноіндустрії. На фестивалях включають до програми освітня компонент, на якому можуть проводитися майстер-класи від провідних кінорежисерів, продюсерів, операторів, звукорежисерів та інших фахівців кіноіндустрії. Такі майстер-класи дають можливість молодим талантам здобувати нові знання й навички від провідних фахівців, а також отримувати корисні поради та рекомендації щодо свого професійного розвитку і завести нові контакти (de Valck, 2013).

**Висновки.** Отже, ключове питання у підготовці продюсера у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва полягає у співвідношенні теоретичної й практичної підготовки. З одного боку, студенти потребують практичного навчання, щоб отримати додаткові навички та досвід роботи безпосередньо на виробництві. З іншого – вони також потребують теоретичних знань про аудіовізуальне мистецтво, його історію та технічні аспекти, щоб зрозуміти, які виробничі рішення є інноваційними і найбільш ефективними.

За останні роки підготовка продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва значно змінилася і вдосконалилася. З'являються нові освітні програми, які дають можливість отримати професійну освіту в цій галузі, різноманітні заходи у сфері кіномистецтва включають у себе освітній



компонент, що є джерелом навчання та підвищення кваліфікації для фахівців тощо.

Разом з тим, підсумовуючи зазначимо, що сьогодні оптимальна модель підготовки продюсерів (актуальна для впровадження і в Україні) повинна мати практикоорієнтовану структуру, що забезпечує активну участь студентів у практичних проєктах та вирішенні реальних завдань відповідно до професійних стандартів. Основними етапами навчання (характерними для найбільш поширених моделей професійної підготовки) за цих обставин є такі:

1. Теоретичне навчання (науково-теоретичні засади продюсування, історія кіно, основи сценарію, режисури, монтажу, фінансування та маркетингу, культурні та мовні особливості країн, де відбувається виробництво продукту, закономірності й тенденції розвитку міжнародного ринку тощо);

2. Практичні вправи (безпосередня участь студентів на всіх етапах у виробництві короткометражних фільмів, відеокліпів, рекламних роликів, документальних фільмів і повнометражних кінострічок);

3. Робота у команді (студенти працюють у групах, що дає змогу навчитися співпрацювати з іншими фахівцями, вирішувати конфлікти та взаємодіяти з акторами, сценаристами тощо);

4. Менторство (продюсери-викладачі та запрошені гості з аудіовізуальної сфери постійно працюють зі студентами, щоб допомогти їм вдосконалити свої навички та професійні здібності).

5. Стажування (може бути проведене в будь-якій компанії, пов'язаній з аудіовізуальною сферою, такими як студії кіно, телебачення, відеопродакшн, медіа-агентства та ін., та дає можливість молодому продюсеру отримати практичний досвід у вирішенні різних завдань у цій сфері).

Зазначена модель підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва дає студентам можливість отримати достатні теоретичні знання та практичні навички, які потрібні для успішної кар'єри. Водночас для ефективного навчання важливо, щоб програма навчання включала сучасні технології та практики, що їх використовують у кінопродукції.

**Перспективами дослідження** у даному напрямі є визначення місця та ролі культурної й соціальної компетенції при підготовці продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. Це пов'язано з тим, що сьогодні для ефективної роботи продюсери повинні розуміти культурні розбіжності та різні способи сприйняття аудіовізуальної продукції як у різних країнах загалом, так і в певних соціальних групах зокрема.

## Джерела та література

- Ashton, D. (2013). Industry professionals in higher education: Values, identities and cultural work. In: Ashton, Daniel and Noonan, Caitriona (eds.) *Cultural Work and Higher Education*. Basingstoke, GB. Palgrave Macmillan.
- Chambers, J. (2018). Towards an open cinema: Revisiting Alain Bergala's The Cinema Hypothesis within a global field of film education. *Film Education Journal*. Vol. 1(1), p. 35-50.
- Clews, D. and Mallinder, S. (2010). *Looking Out: affective engagements with creative and cultural enterprise: Key report*. Brighton: Art Design Media Subject Centre. Retrieved from: <https://tinyurl.com/yy2uouse>
- de Valek, M. (2013). Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals. In: Hjort, M. (eds.) *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Global Cinema. Palgrave Macmillan, New York. DOI:10.1057/9781137070388\_7 Retrieved from: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137070388\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137070388_7)
- Finn, J.D. (1953). Professionalizing the Audio-Visual Field. *Audio Visual Communication Review*. Vol. 1 (1), pp. 6-17. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/30216626>
- Kellison, C., Morrow, D., & Morrow, K. (2013). *Producing for TV and New Media : A Real-World Approach for Producers*. 3rd Edition. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/book/9780240810874/producing-for-tv-and-new-media>
- LeRoy, M. (1953). *It Takes More Than Talent*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mateer, J. (2019). Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education. *FEJ*. N. 2(1), pp. 3-26. DOI: 10.18546/FEJ.02.1.02
- Parmar, N.A. (2010). *Media Practitioners Engaging with Higher Education* (Looking Out Case Study). Retrieved from: <https://tinyurl.com/yy2b4hv>
- Prokopic, P. (2021). Exploring the application of practice-based research on affective cinema to the teaching of creative cinematographic techniques with in UK higher education. *Film Education Journal*. Vol. 4(2), 170-183. DOI: 10.14324/FEJ.04.2.06
- Redfern, N. (2014). *Quantitative methods and the study of film*. Lecture delivered at the University of Glasgow. Retrieved from: <https://tinyurl.com/vyah397>
- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M., & Cannon, M. (2014). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de Comunicación Social*. Vpl. 69, pp. 354 -365.
- Scribner, T. (2014). Producers and Independent Film: An Examination of the Role of Producers in the American Independent Film Industry. *Cinema Journal*. Vol. 54(4),

- pp. 120-139. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/10.1353/cj.2015.0007>
- Thurman, L. (2005). *So you want to be a producer*. Crown.
- Wagner, R. W. (1961). Cinema Education in the United States. *Journal of the University Film Producers Association*. Vol. 13(3), pp. 8-14. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/20686620>
- Winston, B. (2012). Theory for practice – ceci n'est pas l'épistémologie. In: *Critical cinema: beyond the theory of practice*. Wallflower/Columbia University Press: London. Pp. 191-200.
- Мартинець, Л.А. (2015). *Сучасні моделі освіти: навч.-метод. посібник*. 2-е вид., доповн. та переробл. Донецьк.
- Набатов, С. (2019). Проблема визначення «професійної підготовки майбутніх фахівців театрального мистецтва» у контексті компаративного дослідження. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського*. 4 (67). С. 117-123.
- Откидач, В.М. (2011). Продюсер як дійова особа шоу-бізнесу. *Вісник ХДАДМ*. Ч. 1. С. 207-211.
- Погребняк, Г.П. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття* : монографія. Київ: НАКККиМ.
- sciencedirect.com/book/9780240810874/producing-for-tv-and-new-media (accessed 20 March 2023).
- LeRoy, M. (1953). *It Takes More Than Talent*. Alfred A. Knopf, New York, USA.
- Mateer, J. (2019), Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education. *FEJ*. Vol. 2(1), pp. 3-26. DOI: 10.18546/FEJ.02.1.02.
- Parmar, N.A. (2010). *Media Practitioners Engaging with Higher Education (Looking Out Case Study)*. Available at: <https://tinyurl.com/yy2b4hvv> (accessed 20 March 2023).
- Prokopic, P. (2021). Exploring the application of practice-based research on affective cinema to the teaching of creative cinematographic techniques within UK higher education. *Film Education Journal*. Vol. 4 (2), pp. 170-183. DOI: 10.14324/FEJ.04.2.06.
- Redfern, N. (2014). *Quantitative methods and the study of film*. Lecture delivered at the University of Glasgow. Available at: <https://tinyurl.com/vyah397> (accessed 20 March 2023).
- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M. and Cannon. M. (2014). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de Comunicación Social*. Vol. 69, pp. 354-365.
- Scribner, T. (2014). Producers and Independent Film: An Examination of the Role of Producers in the American Independent Film Industry. *Cinema Journal*. Vol. 54 (4), pp. 120-139. Available at: <https://www.jstor.org/stable/10.1353/cj.2015.0007> (accessed 20 March 2023).
- Thurman, L. (2005). *So you want to be a producer*. Crown, NY, USA.
- Wagner, R.W. (1961). Cinema Education in the United States. *Journal of the University Film Producers Association*. Vol. 13 (3), pp. 8-14. Available at: <http://www.jstor.org/stable/20686620> (accessed 20 March 2023).
- Winston, B. (2012). *Theory for practice - ceci n'est pas l'épistémologie*. Critical cinema: beyond the theory of practice. Wallflower/Columbia University Press. London, pp. 191-200.
- Martynets', L.A. (2015), *Suchasni modeli osvity* [Modern models of education], 2nd ed. Donets'k, Ukraine. [in Ukrainian]
- Nabatov, S. (2019). The problem of defining “professional training of future theatrical art specialists” in the context of comparative research. *Naukovyy visnyk MNU imeni V.O. Sukhomlyns'koho*. Vol. 4 (67), pp. 117-123. [in Ukrainian]
- Otkydach, V.M. (2011). The producer as an actor of show business. *Visnyk KhDADM*. Vol. 1, pp. 207-211. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H.P. (2020). *Avtorc'kyj kinematohraf u kul'turnomu proctori druhoi polovyny XX – pochatku XXI ctolittia* [Original cinematography in the cultural space of the second half of the 20th - the beginning of the 21st century]. Kyiv: NAKKКиМ. [in Ukrainian]

### References

- Ashton, D. (2013), Industry professionals in higher education: Values, identities and cultural work. *Cultural Work and Higher Education*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, GB.
- Chambers, J. (2018), «Towards an open cinema: Revisiting Alain Bergala's The Cinema Hypothesis within a global field of film education». *Film Education Journal*. Vol. 1 (1). Pp. 35-50.
- Clews, D. and Mallinder, S. (2010). *Looking Out: ffective engagements with creative and cultural enterprise: Key report*. Brighton: Art Design Media Subject Centre, available at: <https://tinyurl.com/yy2uouse> (Accessed 20 March 2023).
- de Valck, M. (2013). Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals. In: Hjort, M. (eds.) *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Global Cinema. Palgrave Macmillan, New York, USA, available at: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137070388\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137070388_7) (Accessed 20 March 2023). DOI:10.1057/9781137070388\_7
- Finn, J.D. (1953). Professionalizing the Audio-Visual Field. *Audio Visual Communication Review*. Vol. 1 (1), pp. 6-17. Available at: <http://www.jstor.org/stable/30216626> (Accessed 20 March 2023).
- Kellison, C., Morrow, D. and Morrow, K. (2013). *Producing for TV and New Media : A Real-World Approach for Producers*. 3rd Edition. Available at: [106](https://www.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

***Pavlo Sushko***

**Features of the training of producers audiovisual arts and production: global experience for Ukraine**

***Abstract.*** The article analyzes the global experience of training producers of audiovisual art and production, and also defines the prospects for its implementation in Ukraine. The main stages of training (common to the most models of professional training) are defined, which are theoretical training, practical exercises, teamwork, mentoring and internship. It is proven that the optimal model of training producers should have a practice-oriented structure that ensures active participation of students in practical projects and solving real tasks in accordance with professional standards.

***Keywords:*** producer, production, audiovisual art and production, training model, educational process.

*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри режисури та акторської майстерності  
імені народної артистки України Лариси  
Хоролець Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ

*Galyna 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  
named after the People's Artist of Ukraine Larisa  
Khorolets at the National Academy of  
Management of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine

## ЦИРК ЯК ФОРПОСТ НАЦІОНАЛЬНОГО СПРОТИВУ. АВТОРСЬКИЙ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ПОГЛЯД

**Анотація.** Окреслено місце циркознавчих студій у системі сучасного гуманітарного знання. Проаналізовано сучасний стан циркознавства та виявлено його ключові проблеми. Визначено дотичність циркового та аудіовізуального мистецтва, окреслено фактори взаємовпливу. Здійснено спробу розширити межі циркознавства в контексті кінознавчих розвідок. Показано вплив суспільно-політичних процесів на розвиток циркового й аудіовізуального мистецтва. З'ясовано роль екранних засобів у презентації циркового мистецтва, оригінальної творчості його найяскравіших майстрів. Висвітлено значимість екранної режисури в інтерпретації здобутків представників циркової галузі.

**Ключові слова:** цирк, аудіовізуальне мистецтво, режисура, арена, екран, авторський кінематограф, телебачення.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Якось уже так сталося, що циркове мистецтво (принаймні в Україні) і в суспільних обшарах, і у вузьких наукових колах, попри давню й славу історію, обросло численними й у чомусь зневажливими стереотипами. «Цирк сьогодні, вказує Ю. Романенкова, – сфера, що є, мабуть, одним із найбільш плідних полів для боротьби зі стереотипами. Саме сприйняття цирку глядачем – це сукупність стереотипів, світоглядних штампів» (Романенкова-б, 2020). Так, приміром, широко побутує думка, що циркове видовище призначене винятково для дитячої аудиторії, а розважальна його складова аж ніяк не може претендувати на роль культурно-мистецького надбання. Переважно мовиться й про те, що циркова вербально-пластична творчість інертна до змін, які відбуваються в суспільному, ба навіть політичному житті. Дехто із «знавців» циркової творчості береться стверджувати, що вона константна й нечутлива

до творчих новацій, які відбуваються в інших видах мистецтва тощо. Однак, на наше переконання, таке розуміння й ставлення до циркового мистецтва є помилковим і упередженим, адже воно постійно розвивається, використовує багатий досвід і видатні досягнення сценічного, хореографічного, музичного, образотворчого, ужиткового, аудіовізуального й інших видів мистецтва, активно послуговується новітніми цифровими технологіями в творенні художньо-організованого ігрового дійства. Проте очевидним є той факт, що в останні десятиліття з'являються нові синтетичні жанри, трюки, кардинально змінюються характер і образна мова циркових видовищ. Понад те, в цирку – багатогранному художньо-мистецькому феномені культури – як і в будь-якому іншому виді мистецтва, знаходять відображення найважливіші події в житті народу, що передовсім доводить діяльність Київського національного цирку в часи воєнного лихоліття.

**Мета статті.** Виявити особливості й значимість презентації циркового мистецтва екранними засобами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Теоретичним підґрунтям дослідження обрано численні роботи вітчизняних і зарубіжних теоретиків, практиків цирку й екранних мистецтв, які досліджували проблеми розвитку циркового, кіно й телевізійного мистецтва, режисури циркового та екранного дійства, а також актуальні питання аудіовізуальної і циркової творчості. Аналіз досліджень і публікацій доводить, що, попри той факт, що у «циркового мистецтва багато пристрасних й відданих прихильників» (Рыбаков, 2006, с. 8) «циркова галузь є майже недослідженою з наукової точки зору», пише Ю. Романенкова у статті «Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі» (Романенкова-а, 2020, с. 69). Суголосна з нею О. Пожарська, яка в статті «Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу» зазначає, що «переважна більшість літератури з циркової проблематики – це вивчення його історії мистецтвознавцями і соціологами». Авторка стверджує, що «дослідницький “ренесанс” циркового мистецтва продиктований затребуваністю цирку як соціального інституту і як видовищної форми масової культури завдяки вторгненню в нього нових інформаційних технологій та інших видів мистецтва, нових контурів візуалізації та рецепції» (Пожарська, 2017, с. 83).

Своєю чергою С. Шумакова у праці «Генезис та еволюція харківської школи циркового мистецтва» зазначає, що «тривалий час завдяки неординарній специфіці художнього процесу зі сталою відсутністю письмової системи фіксації, яка стримує дослідницьку ініціативу критичної думки і виокремлення предметної сфери, цирк не поставав як затребуваний предмет аналізу, формування наукових уявлень і проблем мистецтва манежу розроблялися вкрай фрагментарно» (Шумакова, 2015, с. 16). Тоді як О. Поспелов у дослідженні «Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII – XIX ст.)» висловлює переконання, що нині «наукове обґрунтування і суспільне розуміння поняття “циркове мистецтво” фактично ставить виступи акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів, репризи клоунів на один щабель з класичними музичними творами, театральними виставами, балетом, оперою, живописом» (Поспелов-б, 2019).

Можемо констатувати, що аудіовізуальне і циркове мистецтво зрідка й наразі переважно окремо потрапляють у царину наукових інтересів вчених,

щоправда, є поодинокі випадки дослідження синтезу вказаних видів мистецтва. Так О. Пожарська в праці «Репрезентації цирку в кінематографі» зазначає, що «зближення цирку і кіно, які з моменту виникнення останнього відповідали художнім пошукам XX ст., є закономірним». Авторка переконана, що «на розвиток ігрового кіно і цирку істотно вплинули суспільно-політичні зміни й ідеологічні настанови, які значно деформували циркову традицію і сформували образотворчу специфіку кінематографа» (Пожарська, 2020, с. 240). Разом з тим слід узяти до уваги й міркування А. Чібалашвілі, які в дослідженні «Моделі існування художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики XX століття» артикулює думку про те, що «необхідно розділяти синтез мистецтв та взаємодію мистецтв, адже синтез обмежується поєднанням різних видів мистецтва в рамках одного конкретного твору з метою глибшого розкриття художнього задуму твору. У подібному синтезі один з видів мистецтва може домінувати над іншими». Дослідниця уточнює, що «синтез мистецтв існував давно, а взаємодія мистецтв, зумовлена тенденцією до зближення мистецтв, отримала широкий розвиток лише в минулому сторіччі» (Чібалашвілі, ЕР).

Доєднуючись до міркувань Ю. Романенкової, стосовно того, що «циркознавчі штудії у вітчизняній науці перебувають у стадії становлення, а сама галузь – на стадії формування» (Романенкова, 2020, с. 70), здійснимо спробу розширити межі циркознавства, розглядаючи взаємодію циркового та екранного мистецтв й частково застосовуючи в наших наукових розвідках дослідницький інструментарій кінознавства, оскільки як у презентації, так і у висвітленні проблем циркової творчості аудіовізуальне мистецтво відіграє значну роль.

**Виклад основного матеріалу.** Витоки циркового мистецтва у світовому обширі, сказати б, «буття світового (насамперед європейського)» (Скуратівський, 2018, с. 20), а зокрібно, на теренах соціокультурного простору України, губляться в глибині минулих століть. Проте не у кожній країні виступам циркових артистів (ба навіть названих скоморохами) щастить потрапити в сюжеттику храмового оздоблення. Цирковим майстрам Київської Русі поталанило – саме їх номери (як провісники, приміром, сучасного еквілібру й дресури) ретельно відтворено й донині збережено (серед 177-відтінкових розписів і мозаїк сцен з життя святих, ликів відомих великих Святителів і осіб ангелів, апостолів та ілюстрацій до головних церковних свят і днів) у фресках архітектурної пам'ятки Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО – київського Софійського

собору, спорудженого у 1037 році князем Ярославом Мудрим на місці *перемоги* над печенізьким військом (Горчинська, ЕР). Тож виходить, у часи перемог над печенігами й іншими потужними загарбниками – цирковому мистецтву фортунило потрапляти в категорію не лише наймасовішого, а й значимого з суспільно-політичної точки зору.

Аудіовізуальному мистецтву, мовити б, не пощастило із поважним віком, йому як техногенному винаходу, народженому й певний час існуючому як ярмаркове демократичне видовище, нині всього 128 років. Однак, як і цирк, сінематограф за народженням (у пору зневажливого, мовити б, минулого) одразу потрапляє в категорію «несерйозної» балаганної забави для масового глядача, а на переконання О. Мусієнко, дивовижної ярмаркової забавки, що привертає юрби цікавих (Мусієнко, 2018, с. 24). О. Пожарська у праці «Репрезентації цирку в кінематографі» відзначає, що зближення цирку і кіно («особливій системі взаємотяжіння і взаємовідштовхування» (Мусієнко, 2018, с. 23)), які з моменту виникнення останнього відповідали художнім пошукам ХХ ст., є закономірним». Авторка вказує, що «на розвиток ігрового кіно і цирку істотно вплинули суспільно-політичні зміни й ідеологічні настанови, які значно деформували циркову традицію і сформували образотворчу специфіку кінематографа». Крім того, дослідниця артикулює думку про те, що «молодий кінематограф виявився неймовірно привабливим для артистів цирку. З одного боку, вони нарікали на навмисність, химерність кіно, а з іншого – непомітно для себе втягувалися в цей захоплюючий процес і від безпосередньо циркових колізій і жанрів переходили до типових для 1910-х років наслідувальних комедій і мелодрам, де їх професійні здібності часто приносилися в жертву комерційним законам кінематографа». Мистецтвознавиця підсумовує, що «фактично кіно фіксувало циркові досягнення для історії, завдяки кінематографу цирк отримав можливість залишитися на півці для майбутніх поколінь» (Пожарська, 2020, с. 240). На наше переконання сучасний цирк не полишає такої унікальної можливості і донині, використовуючи можливості аудіовізуального мистецтва як в інформаційному, так і в художньо-естетичному плані. «Важко заперечувати, вказує І. Зубавіна, – екран впевнено посідає домінантне місце у житті сучасної людини» (Зубавіна, с. 48). Сьогодні правилом гарного тону є, приміром, екранне інформування глядачів (у вигляді титрів) щодо режисера циркової постановки, назв тих чи тих номерів і, звісно, учасників; анонсування нових шоу у вигляді тізерів; показу

(зокрема допрем'єрного) фільмів, а ще одночасна демонстрація вистави на арені та екранах за допомогою веб-камер, що передовсім, завдяки великим планам, деталям (як конкретизації об'єктів, більш точної їх характеристики; акцентуванні уваги «тільки на найбільш важливих для розвитку оповіді елементах» (Кондрашов, 2012, с. 23)) дає змогу в розмаїтих естетично-комунікативних формах (Скуратівський, 2018, с. 18) бачити циркову творчість ніби зсередини, роблячи «домінантою чуттєве, естетичне начало» (Мусієнко, 2018, с. 23). Щоправда, кінознавство – «одна з найбільш ексцентричних наукових дисциплін в інтелектуальному обігу нашої цивілізації» (Скуратівський, 2018, с. 15), попри величезну кількість як ігрових, так і неігрових кіно- і телевізійних стрічок, що висвітлюють проблеми циркового мистецтва й творчість його найяскравіших представників, певним чином «сором'язливо» полишає на маргінесі наукових інтересів циркознавчі студії.

Натомість нагадаємо, що Київський національний цирк – один з найстаріших в Україні – невдовзі відзначатиме своє 150-річчя. Його творчий колектив давно завоював прихильність як вітчизняної й зарубіжної публіки, так і визнання міжнародної фахової спільноти і впевнено (зважаючи на високий рівень майстерності) почувається в «акваторіях усієї духовної культури Європи» (Пучков, 2021, с. 33) і світу. Такий би, мовити, «зірковий» престиж здобуто не в останню чергу саме тому, що столичний цирк є одним з небагатьох у країні, який має унікальний статус постановочного, тобто такого, де «створюються тематичні циркові програми або спектаклі, формуються, проходять апробацію і період становлення, вдосконалюються окремі циркові номери, атракціони» (Рыбаков, 2006, с. 7). Певною мірою Київському цирку пощастило підтримувати комунікацію з представниками аудіовізуального мистецтва, адже поталанило постати на екрані (бодай опосередковано), навіть в роботах українських кіно- й телевізійних режисерів.

Так, приміром, М. Рашеев екранними засобами оповідає зворушливу історію про свята і будні цирку, презентує творчу «кухню» циркових артистів у телевізійній мелодрамі «Розсмішіть клоуна». Дія стрічки (де передовсім постановником тонко відтворена дивовижна циркова атмосфера, а ще доволі чутливо увиразнена титанічна щоденна праця й одвічна боротьба циркового виконавця із самим собою, своїми підопічними за високу якість номера, його автентичність) розгортається саме в Київському цирку, де героями стали всесвітньо відомі дресирувальники хижаків Володимир і Люд-

мила Шевченки, повітряні вольтижери Володимир та Світлана Кашеварови, еквілібристи під орудою Анатолія Стеценка, інші знані артисти арени і, звичайно ж, легендарний диригент циркового оркестру Марк Резницький, якому за багато десятиліть вдалося «вивести джазовий колектив із рівня акомпануючої музики номера на щабель яскравого дійства <...> А для самих артистів арени музичний колектив став рівноправним партнером під час вистав» (Носков, Бастанов, ЕР).

Доволі успішна в прокаті кінострічка «Іван Сила» В. Андрієнка (режисура якого, «последовна і до кондовості правильна, видається простою і невибагливою до дитячості» (Підгора-Гвяздовський, ЕР)), присвячена цирковому українському силачу Іванові Фірцаку, «якого в 1928-му році визнали найсильнішою людиною планети» (Зйомки фільму, ЕР), звісно, не фільмувалась у Київському національному цирку, проте деякі ретро-кадри були відзняті в одному з цирків-шапіто Києва, адже, як вказує О. Мигашко, «сьогодні українські цирки-шапіто й досі живуть у кочовому режимі багаторічної давнини» (Мигашко, ЕР). Позитивним у роботі творців є те, що картина, сказати б, з життя циркових акторів (продюсерів В. Філіпова та А. Суярка) розширює й поглиблює в українському кіномистецтві зображення теми національного героя й показ звияг Українця, тож «вибір був більш ніж влучним: незаявлена фігура геройського гатунку, сенсаційно-цікава історія, орієнтація на дитячу аудиторію, що, як відомо, може надати виробникам найкасовіші збори, позаяк дитина іде на фільм не сама, а з батьками». (Підгора-Гвяздовський, ЕР).

Режисери неігрового кіно також долучились до написання аудіовізуальної історії Київського цирку як своєрідного форпосту духовної культури нації. Так, зосібна, авторські праці О. Кіпніс «Володимир Шевченко. Атракціон мужності», «Володимир Шевченко. Інстинкт життя», Л. Кіричевої «Клітка для двох» висвітлюють у контексті життєпису вказаного цирку феномен неймовірно стрімкого мистецького злету визначних майстрів арени та їх підопічних виконавців-тварин, екранними засобами «розповідають історію справжнього партнерства, дружби, кохання, трагедій та успіху легендарних дресирувальників Людмили і Володимира Шевченків. Порушують питання про те, чи загрожують трансформації цирку подальшому його існуванню в Україні» (Клітка для двох, ЕР).

Своєрідний авторський погляд на діяльність Київського національного цирку в часи воєнного лихоліття демонструє й французький режисер, Ромен Гупіль, володар Національної премії Сезар

(Cesar), Золотої камери (Camera d'Or) Каннського міжнародного кінофестивалю, інших престижних нагород. Самотужки здобувши режисерський фах у складному багатоступінчатому фільмовиробничому процесі й, зокрема, в асистентурі таких відомих майстрів, як Ж.-Л. Годар (один з критиків кінематографічного «ілюзійонізму» як ілюзорності одномоментного зчитування, який експериментував з вербальним супроводом на звуковій доріжці (Зубавіна, 2021, с. 37)), Р. Поланскі, Ш. Акерман, митець як «один з активних учасників бунту французької молоді 1968 року» (Ерман, ЕР), і сам став прагнути створити власну кінематографічну модель світу (реалізуючись у різних жанрах як ігрового, так і неігрового кіно), впливати на зміну буденного світогляду глядача, спонукати його до самоусвідомлення й осмисленого вибору цінностей і мети свого буття. Часом відшукуючи сюжети своїх стрічок в «гарячих» точках планети, Ромен Гупіль неухильно демонстрував в авторських роботах оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу. Примітно, що митця переважно не цікавило тривіальне відтворення подоби реальності, а, навпаки, її суто авторська версія, тобто непересічна інтерпретація моменту дійсності, базована на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу. Так сталося і в березні 2022 року, коли, прямуючи на Схід України задля фіксації й осмислення бойових дій (адже «мав їхати далі, на фронт, однак, зупинившись в цирку, захотів зафільмувати, як він живе під час війни» (Катаєва, ЕР)), підтримки національного спротиву, випадково опинився в Київському цирку, що став притулком «для людей та тварин під час війни» (Київ, ЕР), докорінно змінивши вектор авторського погляду на події й перебіг протиборства нашої країни збройній агресії.

У статті 1. Закону України «Про основи національного спротиву» визначається, що «національний спротив – комплекс заходів, які організуються та здійснюються з метою сприяння обороні України шляхом максимально широкого залучення громадян України до дій, спрямованих на забезпечення воєнної безпеки, суверенітету і територіальної цілісності держави, стримування і відсіч агресії та завдання противнику неприйнятних втрат, з огляду на які він буде змушений припинити збройну агресію проти України». Своєю чергою «підготовка громадян України до національного спротиву» вказаним законом дефінується як «сукупність заходів, які здійснюються державними органами та органами місцевого самоврядування з метою формування патріотич-

ної свідомості та стійкої мотивації, набуття ними знань та практичних вмінь, необхідних для захисту України» (Закон, ЕР). То хто ж би міг передбачити, що національний цирк, попри його затребуваність як «соціального інституту і як видовищної форми масової культури» (Пожарська, 2017, с. 83) й, сказати б, доволі «прохолодне» чи то упереджене ставлення наукової спільноти до циркознавчих студій, той цирк – мистецтво дива, що дарує людям радість, захоплення, де дорослий повертається в дитинство, а дитина стає мужньою і сміливою. Цирк, де глядач бажає побачити щось загадкове, незвичайне, екстремальне, нез'ясовні й незрозумілі явища, отримати заряд емоцій, гарного настрою і враження, що примушує повірити в диво, повірити в людський потенціал можливого і неможливого (Гур'єва, 2009, с. 3), в часи повномасштабного вторгнення в Україну стане місцем особливої сили, національної єдності, мужності, витривалості тих його самовідданих представників, які, впевнені в своєму покликанні, в невідмінності своєї справи, історичній її невідкладності, були і залишаються здатними на «відповідальний героїзм» (Пучков, 2021, с. 11). Саме такий погляд захопленого й глибоко схвилюваного режисера-автора на діяльність національного цирку в Києві буде представлено Роменом Гупілем у картині «Київ. Площа Перемоги, 2», де митцем, оперуючи засобами екранної техніки, максимально реалізовано можливість фотографічно відтворити фізично рухоме й наповнене звуками зображення, основою кінематографічної природи якого виступає динаміка.

Показово, що у вказаній стрічці режисер-автор, занурюючись у гнітючу атмосферу воєнного часу й ретельно вивчаючи предмет кінематографічного відображення – Київський національний цирк (як своєрідний форпост національного спротиву у персоналіях: керівників, акторів-виконавців, дресирувальників, асистентів атракціонів, циркових тварин-артистів і їх оглядальників, охоронців тощо), де не відбувається «жодних спектаклів, жодних глядачів, але артисти цирку зобов'язані продовжувати тренуватись, плекаючи надію бути готовими до того дня, коли знову лунатимуть оплески» (Київ, ЕР), демонструє оригінальне вміння репрезентувати через фільмовий матеріал, екранні образи неординарність власної особистості. Створюючи по суті експериментальний в оповідному плані фільм (полишений сюжетної лінійності), Ромен Гупіль крізь призму суб'єктивної й водночас всюдисущої камери (що виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану умовну дійсність, що заздалегідь

піддана селекції творчою уявою митця та організована складним виробничим процесом) висвітлює тяжкі березнево-квітневі будні Київського національного цирку 2022 року. Фільмуючи події війни в Україні на матеріалі реалій циркової діяльності, режисер-автор завдяки власній волі й прагненню моделює та створює певний «екранний космос, здатний деталізувати, змінювати відображувану дійсність, вносячи ту чи іншу міру умовності» (Зубавіна, 2009, с. 225) й презентує свою авторську версію «життєвого універсуму» (*Там само*).

Змушуючи «глядача співпереживати, жити разом з персонажами» (Доброскок 2000, с. 6), режисер майстерно оперує кінематографічною візуальністю, у якій, як свого часу був переконаний Ж.-Л. Годар, «усі рухи камери не тільки відрізняються неймовірною точністю на знімальному майданчику, але й володіють власною абстрактною цінністю руху в просторі» (Pulver, ЕР). Вправно демонструючи «багатство ракурсів режисерського осмислення» й заздалегідь передбачаючи «множинність ракурсів сприйняття» (Пучков, Червинський, 2008, с. 275) воєнної реальності передусім у Києві (коли згуртованим і патріотично налаштованим колективом однодумців-сміливців відпрацьовувались графіки чергувань в будівлі й готелі видовищного закладу, коли артисти, інспектори манежів, без перебільшення ризикуючи власним життям, забезпечували виживання численних, наляканих гуркотом вибухів тварин-артистів, самовіддано оберігаючи й по суті рятуючи їх, передовсім, від психоемоційного шоку, «жили по черзі разом з тваринами, проводили наради, розподіляли їжу, їздили під кулями в передмістя Києва по сіно, м'ясо» (Катаєва, ЕР)), майстер тим самим увиразнює значимість кінематографічного процесу – фільмування – як такого техногенного досягнення сучасного суспільства, яке, на переконання В. Скуратівського, потужно «озовнішнює внутрішню мову людини» (Скуратівський, 1996, с. 68), виявляє її первісну гуманістичну сутність. А крім того, Ромен Гупіль, фільмуючи реалії циркового життя часів воєнного лихоліття й усвідомлюючи, що в кінематографі засобом художньої інформації виступає багатогранна аудіовізуальна система дослідження світу й людини в композиційних елементах кадрів, до певної міри опосередковано солідаризується з думкою О. Пожарської про те, що дослідницький «“ренесанс” циркового мистецтва не в останню чергу відбувається завдяки вторгненню в нього нових інформаційних технологій та інших видів мистецтва, нових контурів візуалізації та рецепції» (Пожарська, 2017, с. 83).



Разом з тим, постановник, використовуючи авторський метод неупередженого й ніби неквапливого спостереження за дійсністю та її героями, демонструє, як кінематографічний образ світу поступово матеріалізується у синтетичній природі звукозорового образу (тривожні звуки сирен на тлі як безлюдних міських вулиць, так і жахливих руйнувань – становлять підґрунтя екранного образу війни), виростаючи з монтажною організації монтажного ряду, композиції його складових частин і тим самим набуваючи глибинного виміру. При цьому нагадаємо, що у праці «Час тексту і простір картини в кінематографії: про конструкцію обговорення кінематографічної реальності» дослідники А. Пучков та О. Червінський вказують, що «кінореальність – неозоре різноманіття, що не може бути підкорене поняттям». Дослідники переконані, що «жоден момент кінореальності не є подібним іншому, усе дійсне – суцільна гетерогенність (ступінь відмінності членів деякої сукупності між собою), гетерогенний континуум» (Пучков, Червінський, 2008, с. 276).

Пильно вглядаючись у поведінку фільмованих героїв, спостерігаючи їхню в чомусь рутинну щоденну працю, дослухаючись до їхніх думок, Р. Гупіль у стрічці «Київ. Площа Перемоги, 2» у такий спосіб «подає і висвітлює буття, і його явища, осмислює та оцінює їх, проявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» (Скопенко, Цимбалюк, 2007, с. 8). При цьому не лише демонструє свободу авторського самовиявлення, а і як автор-індивід творить оригінальний мистецький образ (у кінематографічному його різновиді), що містить у собі неповторний відбиток його особистісної природи сприйняття і відчуття сучасної картини світу. Крім того, режисер маніфестує у фільмі усвідомлення впливу на буття та природу людини специфічної для кіномистецтва динамічної образності, що апелює не просто до людської уяви, а й до здатності співчувати героям, які змінюються під впливом обставин і водночас намагаються певним чином змінювати обставини, що змушує нас погодитись із міркуваннями Г. Черкова, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість кінематографа» (Черков, 2010, с. 132).

Зображуючи воєнні будні циркового життя, Р. Гупіль, крізь суб'єктивне бачення зруйнованої краси реального світу, що перетворилась на відображення рухів душі і автора, і героїв (Мусієнко, 2018, с. 211), презентує стрічку, робота над якою стала ще й здобуттям унікального виробничого досвіду українською кінематографічною молоддю. У наших попередніх розвідках ми, висвітлюючи

проблеми режисерської освіти в Україні, вказували, що здобувачі режисерської освіти часом не набувають у процесі навчання необхідних професійних компетентностей; констатували, що застаріла навчальна виробнича база закладів вищої освіти унеможлиблює творення студентами фільмового продукту за допомогою відповідного обладнання і змушує їх шукати альтернативні технологічні шляхи фільмотворення (іноді із використанням власної аудіовізуальної техніки), що не завжди відповідає сучасним міжнародним стандартам, котрі висувають до аудіовізуального твору; артикулювали думку про те, здобувачі режисерських й інших спеціальностей аудіовізуальної галузі не мають можливості стажуватися в системі національного й іноземного кіновиробництва і, не набувши належних фахових умінь і навичок, намагаються репрезентувати в міжкультурному просторі недолугі в художньому сенсі твори, позиціонуючи їх як «авторські» (Погребняк, 2020, 2021, 2022; Pogrebniak, 2022). Отож робота над фільмом «Київ. Площа перемоги, 2», присвяченим надскладним моментам існування Київського національного цирку, виявилась для спудеїв (майстерні В. Оселеччика) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого тим екстремальним і водночас експериментальним полем діяльності, де відбулось набуття виробничих навичок фільмування, таким необхідним вивченням для молодих фахівців сутнісних можливостей використання високотехнологічного обладнання фільмотворення, сталося відчуття своєї затребуваності й певної самореалізації у галузі аудіовізуального продукування через виняткову нагоду співпраці з французькими кінематографістами. Можливо, найкращим свідченням користі такого міжнародного стажування студентської молоді є невеличкий фільмовий сюжет «Як ми провели 2022 рік» молоді режисерки Б. Корнієнко, що (висвітлюючи чи не найскладніші миттєвості життя циркового колективу), демонструється перед кожною виставою у Київському національному цирку, який уже в червні 2022 року «відновив свою діяльність для глядачів, відкрившись з програмою “Врятовані циркові тварини”» (Катаєва, ЕР) й у реаліях воєнного часу працює в аншлагах дотепер.

**Висновки.** У наших розвідках ми, проаналізувавши фільми, що висвітлюють циркову діяльність, її проблеми й здобутки, спробували розширити циркознавчі студії, застосовуючи кінознавчий інструментарій, виявили особливості та показали можливості й значимість презентації циркового мистецтва екранними засобами на тлі бурхливих

процесів, що відбуваються в соціально-політичному житті України та світу.

### Джерела та література

- Горчинська, О. *Софійський собор в Києві*. URL: <https://the-city.kiev.ua/ua/article/sofiyskiy-sobor-kiev-137> (дата звернення 02.02.2023).
- Гур'єва, О.Н. (2009). *Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва*. Маріуполь: Вид-во «Рената». 240 с.
- Доброскок, О. (2000). Кіно і його засоби. *Світова кінокласика: зб. ст.* Київ: Видавничий дім «КМ Akademia». С. 6-10.
- Завершилися зйомки фільму про українського силача ХХ сторіччя. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/50c8c1957ab4b> (дата звернення 03.02.2023).
- Закон України «Про основи національного спротиву». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1702-20#Text> (дата звернення 03.02.2023).
- Зубавіна, І.Б. (2009). Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Вип. 4-5. С. 224-239.
- Зубавіна, І.Б. (2021). *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 376 с.
- Ерман, Г. *Історії коміків з інших країн, які брали участь у виборах*. URL: <https://cripo.com.ua/stories/istoriyi-komikiv-z-inshih-krayin-yaki-brali-uchast-u-viborah/> (дата звернення 04.02.2023).
- Катаєва, М. *Врятовані тварини: у столиці покажуть фільм про життя цирку під час війни*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/77634/> (дата звернення 05.02.2023).
- Київ. Площа Перемоги 2. URL: <https://academyart.org.ua/news/kyiv.-victory-square-2> (дата звернення 05.02.2023).
- Клітка для двох: Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/archive/5f1180fd677d7565c5270113> (дата звернення 06.02.2023).
- Кондрашов, В. (2012). Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. Вип. 86. С. 18-25.
- Мигашко, О. *Локальне середньовіччя: як живе цирк-шапіто у Києві*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2177176-lokalne-serednovicca-ak-zive-cirk-sapito-u-kyevi.html> (дата звернення 06.02.2023).
- Мусієнко, О.С. (2018). *Модернізм @ авангард: єдність протилежностей: кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос. 400 с.
- Носков, В., Бастанов, Д. *Воюю з артистами цирку за живу оркестрову музику – диригент Резницький*. URL: (дата звернення 06.02.2023).
- Погребняк, Г.П. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія*. Київ: НАКККіМ. 448 с.
- Погребняк, Г.П. (2021). Проблеми режисерської освіти в Україні. *Генеza ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв: колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]*. Київ: Видав. центр КНУКіМ. Т. 9. С. 146-186.
- Погребняк, Г.П. (2022). Нові підходи підготовки режисерських кадрів як нагальна вимога часу. *Педагогічна наука і освіта у сучасному вимірі: проблеми і перспективи розвитку: Матеріали ІV Всеукраїнської науково-практичної конференції (20 травня 2022р.) / за заг. ред. В. В. Ягоднікової*. Одеса: видавець Букаєв Вадим Вікторович. С. 217-221.
- Пожарська, О.Ю. (2017). Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. № 1(8). С. 82-86.
- Пожарська, О.Ю. (2020). Репрезентації цирку в кінематографі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 35. С. 239-245.
- Поспелов, О. (2019). *Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець ХVІІІ–ХІХ ст.)*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/334664979\\_CIRKOVE\\_MISTECTVO\\_U\\_NAUKOVOMU\\_DISKURSI\\_KINEC\\_XVIII\\_-\\_XIX\\_ST](https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_XIX_ST) (дата звернення 07.02.2023).
- Підгора-Гвяздовський, Я. *Івановому роду нема переводу*. URL: <https://web.archive.org/web/20130921053901/http://zbruc.eu/node/13059> (дата звернення 07.02.2023).
- Пучков, А., Червинский, А. (2008). Время текста и пространство картины в кинематографии: О конструкции обсуждения кинематографической реальности. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Київ: ІПСМ НАМУ. № 4-5. С. 272-283.
- Пучков, А. (2021). Гимназический словесник Алексей Селивачёв – первый украинский культуровед: Вместо предисловия. *Психология юдофильства и другие сочинения*. Под науч.ред. А. А. Пучкова; редкол.: К.Г. Максимович, А.А. Пучков, М.Р. Селивачев и др. Нью-Йорк: Алмаз. 536 с.: ил.
- Романенкова, Ю. В.-а (2020). Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. № 3 (79) С. 69-73.
- Романенкова, Ю. В.-б (2020). Сучасне циркове мистецтво як поле для боротьби зі стереотипами. *АРТ-платФОРМА*. Том 1. № 1. URL: (дата звернення 08.02.2023).

- Рыбаков, М.А. (2006). *Киевский цирк: люди, события, судьбы*. Издание 2-е, дополн. и испр. Киев, Атика. 304 с.
- Скопенко, О., Цимбалюк, Т. (2007). Автор. *Мала філологічна енциклопедія*. Київ: Довіра. С. 17.
- Скуратівський, В. (1996). Кіно як «відкриття людини». *Філософська і соціологічна думка*. № 1-2. С. 65-98.
- Скуратівський, В. (2018). Портрет кінознавиці замість передмови. *Модернізм @ авангард: єдність протилежностей: кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос. С.13-20.
- Черков, Г. (2010). Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ. Вип. 7. С. 128-135.
- Чібалашвілі А. *Моделі існування художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики ХХ століття*. URL: (дата звернення 16.02.2023).
- Шумакова, С. М. (2015). *Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства* : дис. на соиск. ученой степени канд. искусств.: 26.00.04. Харьков. 288 с.
- Pogrebniak, G. (2022). Actual problems of modern directing education. *Bulletin of Kuiv National Unisversity of cultur and art. Series of Audiovisual Art and Production*. Vol. 5. №2. P. 189-198.
- Pulver, A. *Jean-Luc Godard, giant of the French new wave, dies at 91*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/13/jean-luc-godard-giant-of-the-french-new-wave-dies-at-91> (дата звернення 09.02.2023).
- Zubavina, I.B. (2009). Khudozhnie modeliuvannia chasoprostoru u kinematohrafi yak semantyko-estetychnyi poshuk [Artistic modeling of space-time in cinematography as a semantic-aesthetic search]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats. Vyp. 4-5. S. 224-239*. [in Ukrainian]
- Zubavina, I.B. (2021). *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space: Screen recognition notebooks] / In-t problem suchas. mystetsva NAM Ukrainy. Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka». 376 s. [in Ukrainian]
- Erman, H. *Istorii komikiv z inshykh krain, yaki braly uchast u vyborakh* [Stories of comedians from other countries who participated in elections]. Retrieved from: <https://cripo.com.ua/stories/istoriyi-komikiv-z-inshih-krayin-yaki-brali-uchast-u-viborah/> (дата звернення 04.02.2023) [in Ukrainian]
- Kataieva, M. *Vriatovani tvaryny: u stolytsi pokazhut film pro zhyttia tsyrku pid chas viiny* [Rescued animals: a film about the life of the circus during the war will be shown in the capital]. Retrieved from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/77634/> (дата звернення 05.02.2023). [in Ukrainian]
- Kyiv. Ploshcha Peremohy, 2* [Kyiv. Victory Square, 2]. Retrieved from: <https://academyart.org.ua/news/kyiv.-victory-square-2> (дата звернення 05.02.2023). [in Ukrainian]
- Klitka dlia dvokh: Ukrainskyi kulturnyi fond* [A cage for two: Ukrainian Cultural Fund]. Retrieved from: <https://ucf.in.ua/archive/5f1180fd677d7565c5270113> (дата звернення 06.02.2023). [in Ukrainian]
- Kondrashov, V. (2012). Kinomova yak spetsyfichna systema khudozhnikh zasobiv u literaturnomu teksti (z dosvidu ukrainskykh pysmennykiv-shistdesiatnykiv) [Cinema as a specific system of artistic means in a literary text (from the experience of Ukrainian writers of the 1960s)]. *Pytannia literaturoznavstva. Vyp. 86. S. 18-25*.
- Myhashko, O. *Lokalne serednovichchia: yak zhyve tsyrkshapito u Kyievi* [Local Middle Ages: how the circus tent lives in Kyiv]. Retrieved from: (дата звернення 06.02.2023) [in Ukrainian].
- Musiienko, O.S. (2018). *Modernizm @ avanhard: yednist protylezhnostei: kinematohraf XX stolittia* [Modernism @ avant-garde: unity of opposites: cinema of the 20th century]. Kyiv: Lohos. 400 s. [in Ukrainian]
- Noskov, V., Bastanov, D. *Voiiu z artystamy tsyrku za zhyvu orkestrovu muzyku – dyryhent Reznytskyi* [I fight with circus artists for live orchestral music – conductor Reznytskyi]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/28403674>. Html (дата звернення 06.02.2023) [in Ukrainian]

## References

- Horchynska, O. *Sofiyskiy sobor v Kyievi* [Sophia Cathedral in Kyiv]. Retrieved from: <https://the-city.kiev.ua/ua/article/sofiyskiy-sobor-kiev-137> (дата звернення 02.02.2023). [in Ukrainian]
- Hur'ieva, O.N. (2009). *Vytoky vynyknennia osnovnykh zhanriv tsyrkovoho mystetstva* [The origins of the main genres of circus art]. Mariupol: Vyd-vo «Renata». 240 s. [in Ukrainian]
- Dobroskok, O. (2000). Kino i yoho zasoby [Cinema and its means]. *Svitova kinoklasyka: zb. st.* Kyiv: Vydavnychiy dim «KM Akademia». S. 6-10. [in Ukrainian]
- Zavershylisia ziomky filmu pro ukrainskoho sylacha XX storichchia* [Filming of the film about the Ukrainian strongman of the 20th century has ended]. Retrieved from: <https://www.istpravda.com.ua/short/50c8c1957ab4b> (дата звернення 03.02.2023). [in Ukrainian]
- Zakon Ukrainy Pro osnovy natsionalnoho sprotyvu* [The Law of Ukraine On the Foundations of National Resistance]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1702-20#Text> (дата звернення 03.02.2023). [in Ukrainian]

- Pohrebniak, H.P. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th - beginning of the 21st century]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 448 s. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H.P. (2021). Problemy rezhyserskoi osvity v Ukraini [Problems of directing education in Ukraine]. *Geneza idei i dynamika rozvytku ekrannykh mystetstv : kolektyvna monohrafiia* [nauk. red.: O.V. Bezruchko]. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM. T. 9. S. 146-186. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H.P. (2022). Novi pidkhody pidhotovky rezhyserskykh kadriv yak nahalna vymoha chasu [New approaches to the training of directors as an urgent need of the hour]. *Pedahohichna nauka i osvita u suchasnomu vymiri: problemy i perspektyvy rozvytku: Materialy IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (20 travnia 2022 r.) / za zah. red. V.V. Yahodnikovoi*. Odesa: vydavets Bukaiev Vadym Viktorovych. S. 217-221. [in Ukrainian]
- Pozharska, O. Yu. (2017). Tsyрк yak predmet humanitarnoho naukovooho analizu [Circus as a subject of humanitarian scientific analysis]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. Vyp. № 1(8). S. 82-86. [in Ukrainian]
- Pozharska, O. Yu. (2020). Rerezentatsii tsyrku v kinematohrafii [Representations of the circus in cinema]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vyp. 35. S. 239-245. [in Ukrainian]
- Pospielov, O. (2019). *Tsyркove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII – XIX st.)* [ Circus art in scientific discourse (end of XVIII – XIX centuries)] Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/334664979\\_CIRKOVE\\_MISTECTVO\\_U\\_NAUKOVOMU\\_DISKURSI\\_KINEC\\_XVIII\\_-XIX\\_ST](https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-XIX_ST) (дата звернення 07.02.2023). [in Ukrainian]
- Pidhora-Hviazdovskiy, Ya. *Ivanovomu rodu nema perevodu* [The Ivan family has no ending]. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20130921053901/http://zbruc.eu/node/13059> (дата звернення 07.02.2023). [in Ukrainian]
- Puchkov, A., Chervinskij, A. (2008). Vremya teksta i prostranstvo kartiny v kinematografii: O konstrukcii obsuzhdeniya kinematograficheskoy realnosti [Time of the text and space of the picture in cinematography: On the construction of the discussion of cinematic reality]. *MIST: Mistectvo, istoriya, suchasnist, teoriya*. Kiyiv: IPSM NAMU. № 4–5. S. 272-283 [in russian]
- Puchkov, A. (2021). Gimnazicheskij slovesnik Aleksej Selivachyov – pervyj ukrainskij kulturoved: Vmesto predisloviya [Gymnasium linguist Aleksey Selivachev – the first Ukrainian culturologist: Instead of a preface] *Psihologiya yudofilstva i drugie sochineniya / Pod nauch.red. A.A. Puchkova; Redkol.: K.G. Maksimovich, A.A. Puchkov, M.R. Selivachev i dr.* Nyu-York: Almaz. 536 s.: il. [in russian]
- Romanenkova, Yu.V.-a (2020). Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori [The modern Ukrainian circus school is like a tool for presenting the country to the light cultural space ]. *Molodyi vchenyi*. № 3 (79) S. 69-73 [in Ukrainian]
- Romanenkova, Yu.V.-b (2020). Suchasne tsyrkove mystetstvo yak pole dlia borotbi zi stereotypamy [Modern circus art as a field for combating stereotypes]. *ART-platFORMA*. Tom 1. № 1. Retrieved from: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/10> (дата звернення 08.02.2023). [in Ukrainian]
- Rybakov, M.A. (2006). *Kievskij cirk: lyudi, sobyttya, sudby* [Kyiv circus: people, events, fates]. Izdanie 2-e, dopoln. i ispr. Kiev, Atika. 304 s. [in russian]
- Skopenko, O., Tsymbaliuk, T. (2007). Avtor [Author]. *Mala filolohichna entsyklopediia*. Kyiv: Dovira. S. 17. [in Ukrainian]
- Skurativskiy, V. (1996). Kino yak «vidkryttia liudyny» [Cinema as the «discovery of man»]. *Filosofska i sotsiologichna dumka*. № 1–2. S. 65-98. [in Ukrainian]
- Skurativskiy, V. (2018). Portret kinoznavtsi zamist peredmovy [Portrait of a film critic instead of a preface. Modernism @ avant-garde: unity of opposites: cinema of the 20th century]. *Modernizm @ avanhard: yednist protylezhnosti: kinematohraf XX stolittia*. Kyiv: Lohos. S.13-20. [in Ukrainian]
- Cherkov, H. (2010). Transformatsiia realnosti v epokhu dyhitalnykh tekhnolohii [Transformation of reality in the era of digital technologies]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats*. Kyiv. Vyp. 7. S. 128-135. [in Ukrainian]
- Chibalashvili, A. Modeli isnuvannia khudozhnoho syntezy v dyskursi mizhvydovoi mystetskoi praktyky XX stolittia [Models of the existence of artistic synthesis in the discourse of interspecies artistic practice of the 20th century]. URL: [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD5\\_Chibalashvili.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD5_Chibalashvili.pdf) (дата звернення 16.02.2023). [in Ukrainian]
- Shumakova, C.M. (2015). Genesis i evolyuciya harkovskoy shkoly cirkovogo iskusstva [Genesis and evolution of the Kharkov school of circus art] : dis. na soisk. uchenoj stepeni kand. iskusstv. : 26.00.04. Harkov. 288 s. [in russian]
- Pogrebniak, H. (2022). Actual problems of modern directing education. Bulletin of Kuiv National Unisversity of cultur and art. Series of Audiovisual Art and Production. Vol.5. №2. P.189-198. [in English]
- Pulver, A. Jean-Luc Godard, giant of the French new wave,

dies at 91. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/13/jean-luc-godard-giant-of->

the-french-new-wave-dies-at-91 (дата звернення 16.02.2023). [in English]

***Halyna Pogrebniak***

**Circus as an outpost of national resistance. Author's director's view**

**Abstract.** This article outlines the position of circus studies within the framework of modern humanitarian knowledge. It analyzes the current state of circus science and identifies its key challenges. Additionally, the interrelationship between circus and audiovisual art is explored, highlighting the factors of mutual influence. An attempt is made to extend the scope of circus studies by incorporating insights from film studies. Furthermore, the impact of socio-political processes on the development of circus and audiovisual art is examined. The role of screen means in the presentation of circus art, the original work of its brightest masters, is clarified. Emphasis is placed on the role of screen direction in interpreting the achievements of individuals within the circus industry.

**Keywords:** circus, audiovisual art, directing, arena, screen, author's cinematography, television.

*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, Ukraine

## МИСТЕЦЬКЕ, ХУДОЖНЄ, ВІЗУАЛЬНЕ, ВИДОВИЩНЕ: ДО ПИТАННЯ БАЗОВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ЕСТЕТИЧНІЙ ЦАРИНІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

**Анотація.** Стаття презентує диференціацію деяких базових термінів сучасного культурознавства й мистецтвознавства. В термінологічній парі «художня форма / мистецька форма» аналізуються вихідні позиції художнього і мистецького як естетичних категорій. Розглядаються конотації понять «художнє мислення», «художня мова», «художнє бачення», «художня картина світу». В термінологічній парі «візуальність / видовищність» простежуються змістовні паралелі й суперечності, пропонується оновлений погляд на взаємодію мистецького і видовищного у рамках неklasичної естетики.

**Ключові слова:** сучасна культура, культурознавча і мистецтвознавча термінологія, мистецька форма, художня форма, візуальність, видовищність, творчість, естетика.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Як відомо, термінологія кожної галузі знання вербально фіксує фахову понятійну систему. Тобто кожен термін називає певне поняття, передбачаючи й обумовлюючи його визначення (дефініцію). Актуальною соціокультурною тенденцією сьогодення є «розмивання» термінології, зокрема професійної і наукової, її асиміляція, інтеграція, дифузія. А «розмивання» терміна, відповідно, «розмиває» межі поняття. Цей процес двосторонній і може засвідчити зворотну дію: в окремих контекстах, зокрема в художній культурі, «розмивання» терміна, серед іншого, обумовлюється структурними та виражальними трансформаціями в самих художніх явищах, властивості яких наповнюють зміст відповідних понять. Утім, попри всі ці тенденції, збереження «чистої» термінології дає змогу не втратити базові орієнтири в науковому тезаурусі, систематизуючи масивні пласти професійно-галузевого знання.

**Мета статті** — здійснити фахову диференціацію окремих стрижневих термінів сучасного культурознавства й мистецтвознавства.

### **Аналіз сучасних досліджень та публікацій.**

Фундамент мистецтвознавчої термінології заклали у своїх працях західноєвропейські історики й теоретики мистецтва Г. Вельфлін, Й. Вінкельманн, В. Воррінгер, М. Дворжак, А. Рігль, П. Франкль. Серед українських учених, які долучилися до розбудови естетичної, культурознавчої, архітектурознавчої, мистецтвознавчої термінології, відзначимо П. Білецького, А. Мардера, Д. Наливайка, А. Пучкова, Ф. Шміта. Термінологію сучасної культури, неklasичної естетики, мистецтва постмодерну досліджували українські науковці Г. Вишеславський, В. Личкова, О. Оніщенко, Л. Смирна, О. Сидор-Гібелінда, К. Станіславська.

«Термінологічними осередками» традиційно є словникові видання — саме вони акумулюють фаховий тезаурус певної професійної галузі. Сьогодні інтернет пропонує безліч словників мистецьких/культурологічних термінів: на базі майже кожного українського ЗВО або наукової установи мистецтвознавчого та/або культурологічного профілю опубліковані відповідні навчально-методичні посібники та словниково-енциклопедичні видання.

Серед великого обшину відзначу книжку Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди «Термінологія сучасного мистецтва» (Вишеславський, Гібелінда, 2010). Вибудоване за абетковим принципом, видання містить енциклопедичні статті, висвітлюючи різні етапи розвитку та течії сучасного мистецтва на прикладах практик українських митців із необхідними екскурсами до іноземних аналогів і першоджерел.

**Виклад основного матеріалу.** Спершу звернемося до термінологічної пари «художня форма / мистецька форма». Якщо приймаємо, що форма – це втілення змісту, тоді художня форма втілює зміст художній; відповідно, мистецька форма — зміст мистецький. Тобто слід розмежувати й уособити ці два змісти: художнє як таке і мистецьке як таке.

Чи однорідні ці поняття, чи «одного поля ягоди»? Нібито й так, а нібито й ні. Так, бо інколи (чи навіть часто) поняття «художній твір» і «мистецький твір», а також «художник» і «митець» вживаються синонімічно. Коректно це чи ні — інше питання; хай там що, — вживаються. Ні, оскільки, попри «первинну синонімічність», все ж таки кожне поняття має власні смислові нюанси.

«Мистецький» — той, що належить мистецтву чи засвідчує його як засіб вираження смислу і впливу (емоційного чи розумового) на суспільну свідомість. Як ми знаємо, мистецтво є духовним освоєнням дійсності, соціокультурним феноменом, видом творчої діяльності з естетичного моделювання реальності, а саме — підстава, процес і результат такого моделювання. Зважаючи на це, «мистецький» чи «мистецьке» є достатньо об'єктивними поняттями, що презентує нам більш-менш точну культурознавчу категорію, вказує на певний сектор культурного ставлення людини до світу. Отже, етимологічно і функціонально «мистецький» є демонстратором іменника «мистецтво». Тобто «мистецьке», «мистецький» є категоріальним визначенням приналежності артефакту / явища / процесу до певної творчо-діяльнісної сфери, в рамках якої «за згодою сторін» узгоджено існування подібних артефактів / явищ / процесів.

Чи належить комусь / чомусь «художній» (як мистецький належить мистецтву)? Здається, на поверхні: художній належить художнику і його відповідним якостям (художній талент, художній зір, художня уява, художні здібності, художній смак тощо). У спорідненому значенні «художній» стосуватиметься образотворчого мистецтва й освіти в цій галузі: художній музей, художня галерея, художня школа, художнє училище, художній інститут тощо.

У іншому значенні художність визначається як естетична якість творів мистецтва, їхня сутнісна специфіка, що декларується в усіх словниках: «художній — такий, що стосується мистецтва». Стоп! Але ж *мистецький* стосується мистецтва. Отже, словник пропонує синонімічність термінів. Утім, ми вище домовилися, що, приймаючи синонімічність, шукаємо диференціації, тому — міркуємо далі.

Міркуючи далі, спливає усталений вираз — художній образ. Узагальнюючи безліч визначень, підсумуємо: художнім образом вважатимемо відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність. Отже, будь-який предмет, явище, дійство, яке презентує нам художній образ, коректно визначити художньою формою.

Чи створює художник художній образ? Так, звісно, але винятково у власній свідомості. На його підставі створюється художня форма, що презентується глядачеві як втілення художності й авторського смаку, і технічного (ремісничого) вишколу. Затим вступає в права глядач, який, спостерігаючи за художньою формою, що її йому пропонує художник, спочатку буквально формує у свідомості естетичний предмет, в якому містяться всі необхідні елементи, притаманні, з одного боку, видимій художній формі, з другого — естетичному вишколу глядача. Мистецтвознавець Андрій Пучков, наприклад, відносить поняття про естетичний предмет до моделі кантівської єдності трансцендентальної апперцепції, — себто єдності категорій розсудку і апіорних форм почуття, — на рівні простору і часу (Пучков, 2022, с. 436-437). Вслід за цим глядач формує власний художній образ, який є результатом єдності трансцендентальної аперцепції на підставі сформованого естетичного предмета. Саме цей художній образ глядач може транслювати назовні у вигляді написаного тексту (екфрасис), поділитися враженнями, долучаючи літературні або мовленнєві засоби.

Таке міркування ніби з іншого боку наближує нас до синонімічності форми художньої і форми мистецької, тому перевіримо, чи може бути мистецька форма не-художньою, а художня — не-мистецькою?

У першому разі йдеться про те, що мистецький твір не презентує художній образ — чи буває таке? Буває: contemporary art, зокрема перформативні практики, демонструють нам саме такий підхід. Перформер, проживаючи свій перформанс, не втілює жодних образів — він не вживається в роль, ні на що не перетворюється, не презентує інший чи уявний часопростір. Отже, перформанс як мистецька форма не є формою художньою.

У другому разі (чи буває художня форма не-мистецькою) погляньмо насамперед на вуличне мистецтво, зокрема графіті (вертикальне малювання) та мадоннарі (горизонтальне малювання). Малюнки на парканах, стінах та асфальті міських вулиць доволі часто демонструють художній образ з тією чи іншою мірою художньої майстерності. Кроскультурний феномен стріт-арту, супроводжуючи людину від сивої давнини до сучасності, є художньою формою, але в рамках усталеної естетичної традиції не є формою мистецькою. Подібна ситуація спостерігається і в сфері дитячої творчості: художня образність наявна, статусність мистецьких витворів — ні.

Як бачимо, мистецька форма може не бути художньою, художня — може не бути мистецькою, а також, звісно, вони можуть збігтися в артефакті. Словникові визначення, що «художній — такий, що стосується мистецтва», безумовно, мають рацію: саме наявність жанру, сюжету, що втілений художником у вигляді фіксованої форми (зокрема в прикладі вуличного мистецтва), спрямовує міркування дослідників у бік долучення подібних форм до мистецьких чи суміжно-мистецьких.

Головне резюме викладу в тому, що, будучи в окремих контекстах синонімами, поняття «мистецька форма» і «художня форма» все ж мають індивідуальні конотації і не є абсолютно однорідними й аж ніяк не є тотожними (так само, як естетичне і художнє): мистецька форма — це предмет, явище, дійство, що засвідчує творчий результат певного виду мистецтва, а художня форма — це предмет, явище, дійство, що допомагає створити в свідомості глядача (слухача) художній образ. Мистецька форма — дещо більш *об'єктивне*: якщо ми приймаємо, що театр є видом мистецтва, будь-яка театральна вистава є мистецькою формою. Художня форма — дещо більш *суб'єктивне*: вона буде для мене такою, якщо я-реципієнт «зчитав» закладений художником смисл, а моя свідомість у процесі сприйняття цієї форми утворила художній образ. (Саме тому наведене вище визначення художнього образу варто доповнити: «художнім образом вважатимемо відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність, створену свідомістю реципієнта».)

Отож синонімічне використання термінів «мистецька форма» і «художня форма» не є злочинном, водночас їхня диференціація надаватиме можливість точніше окреслити контекст застосування поняття. Як з цими термінами корелює форма *естетична*? — естетичною може бути форма, утворена і людиною, і природою, а художньою і

мистецькою — форма, до якої неодмінно долучилася людина, і саме через те вона (форма) має потенціал увійти в царину естетичного.

Цікаві конотації дає і поняття «художнє мислення», в основі якого лежить загальний принцип художності. Визначаючи художнє мислення як пізнання через створення, ми наближуємо його зміст до творчості, зокрема і мистецької, а також до понять творчої і художньої діяльності. Тут диференціація більш наявна і зрозуміла: *творчість (творчу діяльність)* визначаємо як діяльність, що продукує духовні та матеріальні результати в усіх сферах життя, відзначені новизною (новаторством), унікальністю, суб'єктивністю; *художня діяльність* передбачає створення художніх форм (про що йшлося вище), тобто творів як естетичних об'єктів. Зважаючи на розмисли, викладені вище, розуміємо, що художня діяльність і мистецька діяльність частково синонімічні, але мають і індивідуальні нюанси тлумачення: результат мистецької діяльності — мистецький твір (мистецька форма), художньої — відповідно, художня форма. Тож поняття «творча діяльність» включає в себе мистецьку і художню (і не лише їх), передбачаючи ширші межі змісту.

Художня творчість передбачає взаємозв'язок (с)творення і (с)прийняття у координатах хронотопу (часопростору і окремої людини, і людства загалом), адже свідоме і несвідоме опертя на перцептивний досвід є необхідною умовою творчого процесу. Такий зв'язок сприяє, з одного боку, накопиченню образних вражень, з другого — виникненню нових образів, а все разом обумовлює формування особливого *художнього бачення*: митець бачить речі та взаємозв'язки між ними, які не бачать інші люди.

Саме таке бачення стає засновком авторського (с)творення (відтворення) світу, що втілюється в *художній картині світу*. Зазвичай художню картину світу визначають як систему уявлень про світ, природу, суспільство, людину, виражених в конкретно-чуттєвих образах мистецькими засобами. Художня картина світу по суті є посередницькою ланкою між мистецтвом і світоглядом, виявляючи і візуалізуючи елементи життя й буття, недоступні науці. Будучи авторською (отже, особистісною), художня картина світу водночас вміщує всю ментальну історію розвитку людства.

Динамічна, амбівалентна, складна і суперечлива, художня картина світу більш-менш адекватно представляє сам світ посередництвом *художньої мови*. Андрій Пучков визначає художню мову «зовнішністю внутрішніх явищ», обґрунтовано ствер-



джуючи, що вона «не створювалася на порожньому місці — завжди як реагування на середовище, потурання їй чи опір — з усією інструментальною палітрою, що забезпечує ступінь виразу образу зовні, в матеріалі художньої форми. Художня мова не тільки соціальний факт <...> а й соціальний збут, вплив на свідомість глядача» (Пучков, 2021, с. 2425). (С)прийняти художню мову, а з її допомогою художню картину світу нелегко. Андрій Пучков продовжує: «вся важкість роботи розуміння — о-смилення глядачем баченого — лягає винятково на свідомість глядача. Художник ніби непричетний. Художник сам не знає напевно. Художник намагається зобразити смисл за допомогою знаку, в'ягне в знаку, видаючи за смисл гутаперчевість знаку, в нападах власної “багатозначності” доводить спробу видертися з багатозначності до абсурду і безнадійно пред'являє глядачеві своє безпорадне “ну, що скажете?”» (Пучков, 2021, с. 26). Опанування художньої мови, оволодіння художніми цінностями, (с)творення і (с)прийняття художньої картини світу — ці процеси індивідуальні, суб'єктивні й вимагають від кожної особистості різних зусиль. Саме тому неможливо встановити універсальні критерії оцінювання результатів цих процесів.

Міркуючи про базові поняття сучасної культури, неможливо обійти термінологічну пару «*візуальне / видовищне*». Вже багато сказано про візуальний поворот і зміну парадигми сприйняття світу, про візуальність як стрижень соціокультурного розвитку. Простий приклад — мова. Якщо уважно придивитися до нашої мови, ми побачимо, що доволі багато ідіом, фразеологізмів, сталих виразів, які вживаються для передачі різних дій, станів і розумових процесів, передаються словами, пов'язаними з візуальним сприйняттям. (І навіть у цьому реченні слова «якщо *придивитися* до нашої мови, ми *побачимо*» по суті означають «якщо проаналізувати/дослідити нашу мову, ми усвідомимо/переконаємося».) Подібний перенос спостерігається насамперед у побутовій мові. Так, англійське «I see» (дослівно «я бачу») означає «я розумію»; «see the light» (побачити світло) — зрозуміти сутність справи; «see eye to eye» (дивитися очі-в-очі) — бути згодним; «see pink elephants» (бачити рожевих слонів) — придумувати щось неіснуюче. Безліч подібних прикладів є і в українській мові: дивитися крізь пальці — свідомо не звертати уваги на щось недозволене; не бачити далі свого носа — мати вузький кругозір, бути обмеженим; як у воду глянути — передбачати, вдало спрогнозувати щось; спати й бачити — постійно мріяти про щось; глянути іншими очима — по-іншому сприймати,

ставитись до когось; не бачити за деревами лісу — не помічати важливе за дрібницями; глянути правді в очі — об'єктивно оцінювати дійсність; дивитися крізь рожеві окуляри — ідеалізувати когось, не помічати недоліків. Цікавий варіант «заміни» дає фразеологізм «дивитися комусь у рот», який фактично означає «уважно, улесливо слухати»: один перцептивний процес (слухати) називається іншим (бачити). Подібні переноси є і в науковому дискурсі: у дослідженнях ми розглядаємо, аналізуємо чинсь точку зору, характеризуємо свій або чийсь світогляд.

Повороту до візуального сприяв розвиток аудіовізуальних технологій: кінематографа, телебачення, відео, віртуальної реальності. Сучасна людина в дилемі «читати чи дивитися» найчастіше обирає друге, занурюючись в екранне середовище. Візуальність стала формотворчим принципом новітньої культури, а потік екранних зображень сьогодні здатний презентувати і усне мовлення, і писемні тексти. Сила екранних медіумів полягає в тому, що екранне повідомлення не передбачає рефлексію, тобто період обдумування і усвідомлення його сутності й значення, — медіа-образи представляють самі себе. В результаті в інформаційному суспільстві ув центрі уваги опиняється вже не річ, факт, подія, а їхні образи, віртуальні альтернативи. Для такої медіа-реальності характерні поліконцептність та поліінтерпретаційність.

Це спричинилося до розширення візуального досвіду як такого, збільшення виробництва і споживання візуальних образів. А ще — неминучої їх селекції. Американський теоретик візуальної культури Ніколас Мірзоев влучно зазначає: «Право на погляд чинить опір поліції, яка каже нам: “Проходьте! Тут нема на що дивитися”. Але дивитися є на що; ми це знаємо, знають і вони» (Mirzoeff, 2011, с. 474). Британський арт-критик Джон Берджер уточнює: «Ми бачимо тільки те, на що дивимося. *Дивитися* — це робити вибір. Унаслідок цього вибору те, що ми бачимо, опиняється в межах досяжності...» (курсив наш. — К. С.) (Берджер, 2020, с. 12).

Завдяки яким критеріям ми обираємо ту візуальність, яку обираємо? Що саме підживлює наше бажання дивитися? Одним із чинників нашого вибору є *видовищність*. 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-діяльницького акту, що втілюється у

низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства» (Станіславська, 2021, с. 86). Якщо візуальності як категорії відповідає зображальність, то видовищності — виражальність.

Тобто видовищність слід розглядати не лише як естетико-технологічну складову сценічних і екранних дійств, а як певну функційність, соціокультурну якість, художньо-образне явище. Саме видовищність виступає чи не головним чинником, що привертає увагу людини-глядача до візуальних форм, — чинником візуальної привабливості. Зображально-виражальний інструментарій видовищності здатний не лише презентувати певну візуальність, а й повідомити художньо організовану інформацію, сформувану й донести певний образ — події, часу, простору, особи тощо. І цей видовищний образ зазвичай підкріплений свідомо організованим ідейно-смісловим контекстом, що в підсумку формує й обумовлює емоційно-інтелектуальне ставлення глядача.

Деякі видовища існують ніби поза рамками мистецького (спортивні змагання, суспільні акції, виставки-ярмарки, зібрання різного роду, інформаційні передачі та ін.), але з метою підсилення чуттєвого сприйняття реципієнтами, всі вони мають певну естетику і тією чи іншою мірою презентують певну художність, користуючись принципами комунікативної спрямованості на глядача, калейдоскопічності, кліповості, емоційного залучення, епатажу, інтимності, програмності, ефекту присутності та ін. Будь-які візуальні форми, перенесені на екран, автоматично стають видовищними: глядачеві вже презентується *чиясь інтерпретація* фактів, явищ, подій, сформована і подана із залученням художньо-естетичних, емоційно-психологічних, ідейно-сміслових та інших засобів.

Отже, видовищність сьогодні фактично поглинула «мистецькість»: те, що дає змогу видовищу бути видовищем і виконувати насамперед комунікаційні функції, забезпечує саме естетична, творча, мистецька компонента. І спеціально організовані, і стихійні видовища в усіх середовищах (вуличне, сценічне, екранне, віртуальне) вживаються в навколишній простір, естетизуючи та художньо й емоційно забарвлюючи його. Можна впевнено стверджувати, що видовищність як специфічна ознака сценічного мистецтва поступово трансформувалася в універсальний принцип сучасної культури. В рамках неklasичної естетики таке твердження дає можливість обстоювати позицію, що все видовищне в сьогоднішній так чи інакше стосується мистецького.

**Висновки.** Царина естетичного в сучасній культурі — поле дії мистецького і художнього, візуального і видовищного — дисципліна, в рамках якої відбувається формування системи знань про естетичну реальність як принципово виражальну реальність. Отже, що термінологічно чіткіше будуть визначені поняття, які становлять операційні підстави естетики, то простішим буде розуміння специфічних особливостей того, що ми бачимо, коли дивимось на твір мистецтва і дивуємось йому.

### Джерела та література

- Берджер, Дж. (2020). *Як ми бачимо*; пер. з англ. Я. Стріха. Харків: IST Publishing. 176 с.
- Вишеславський, Г., Сидор-Гібелінда, О. (2010). *Термінологія сучасного мистецтва*. Париж–Київ. 416 с.
- Пучков, А. (2022) *Архітектоніка античної культури: Маркування архітектурознавчого антикознавства*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 448 с.: 42 іл.
- Пучков, А. (2021). Художественный язык контемпорари как форма визуальной зауми: к постановке проблемы. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 45. С. 23-33. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247339>
- Станіславська, К. (2021). Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ: КНУТКіТ. Вип. 29. С. 85–90. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248786>
- Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*. Spring. Vol. 37. № 3. P. 473-496.

### References

- Berdzher, Dzh. (2020). *Yak my bachymo* [Ways of Seeing]; per. z anhl. Ya. Strikha. Kharkiv: IST Publishing. 176 s. [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H., Sydor-Hibelynda, O. (2010). *Terminohiia suchasnoho mystetstva* [Terminology of modern art]. Paryzh–Kyiv. 416 s. [in Ukrainian].
- Puchkov, A. (2022) *Arkhitektonika antychnoi kultury: Markuvannia arkhitekturoznachoho antykoznavstva* [Architectonics of ancient culture: Marking of architectural antiquities]. Kyiv: DUKH I LITERA. 448 s.: 42 il. [in Ukrainian].
- Puchkov, A. (2021). Hudozhestvennyiy yazyik kontemporari kak forma vizualnoy zaumi: k postanovke problemyi [Artistic language of contemporary as a form of visual abstruseness: to the formulation of the problem]. *Visnik KNUKIM. Seriya: Mistetstvoznavstvo*. Vip. 45. S. 23-33. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247339> [in russian].

- Stanislavska, K. (2021). Vydovyshchni formy u suchasni kulturi [Spectacular forms in modern culture]. *Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I.K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats.* Kyiv: KNUTKiT. Vyp. 29. S. 85–90. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248786> [in Ukrainian].
- Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*. Spring. Vol. 37. № 3. P. 473-496. [in English].

**Kateryna Stanislavska**

**Artistic, art, visual, spectacular: on the question of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture**

**Abstract.** The article presents the differentiation of some basic terms of modern cultural studies and art studies. The terminological pair «art form / artistic form» analyzes the initial positions of art and artistic as aesthetic categories. The connotations of the concepts «artistic thinking», «artistic language», «artistic vision», «artistic picture of the world» are considered. In the terminological pair «visuality / spectacularity» meaningful parallels and contradictions are traced, an updated look at the interaction of artistic and spectacular within the framework of non-classical aesthetics is offered.

**Keywords:** modern culture, cultural and art terminology, artistic form, art form, visuality, spectacularity, creativity, aesthetics.

*Цзівень Чжан,*  
аспірантка кафедри кінознавства Інституту  
екранних мистецтв. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Tsziven Chzhan,*  
Postgraduate student. Department of cinematology.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## ФЕНОМЕН ФІЛЬМІВ БОЙОВИХ МИСТЕЦТВ У КИТАЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. ТРАДИЦІЇ, СТИЛІСТИКА, ПРОВІДНІ МИТЦІ

**Анотація.** У статті аналізується феномен фільмів бойових мистецтв, які сьогодні вийшли за регіональні рамки і користуються популярністю у всьому світі. Зосереджується увага на творчості знаних кіномитців, що часто поєднують у собі функції режисерів, сценаристів і акторів, чий артистичний талант поєднується з високими спортивними якостями.

Артикулюється відхід фільмів кунг-фу від форми суто розважального видовища, збагачення їхньої кіномови новими зображальними засобами.

**Ключові слова:** фільми бойових мистецтв, кунг-фу, план-епізод, екранна пластика, монтажний ритм.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Феномен китайського кінематографа – фільми бойових мистецтв, або кунг-фу (що часто виступає синонімом цього терміна), посідають значне місце в системі популярного кінематографа і користуються великим успіхом у міжнародній аудиторії. Проте було б неправильно зводити цей напрям лише до розважального видовища. З'явившись на екранах Гонконга, фільми на перших етапах були просто демонстрацією енергії, сили і спортивної вправності учасників поєдинків. Поява яскравих, непересічних особистостей, на яких була сфокусована увага, принципово змінили саме естетику цих стрічок. Поступово рух тіл у процесі боротьби, їхня пластика, темпоритм поєдинків, впливають на прийоми суто кінематографічної виразності, збагачують її.

Герої фільмів кунг-фу дедалі відчутніше набирають рис фольклорних міфологічних персонажів, не втрачаючи при цьому точних психологічних характеристик.

Можна знайти визначення фільмів кунг-фу як певного жанру. Та не слід забувати, що це поліжанрова система. Структура фільму може вибу-

довуватись і як драма, і як комедія, а також в епічному ключі. В той час як впливовість стилістики фільмів бойових мистецтв зростає в усьому світі, в українській кінознавчій думці немає досліджень, присвячених цьому напрямку. Це і надає статті актуального звучання.

**Метою статті** є дослідження процесу розвитку такого непересічного явища світового кіно, як фільми бойових мистецтв, розгляд деяких важливих естетичних аспектів цього явища. У тексті простежуються особливості кіномови, виражальних засобів екрана на тлі пластичних рішень, внутрішньокадрового руху, монтажного темпоритму, що вибудовуються на ґрунті специфічної динаміки фільмів кунг-фу.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Наявний значний корпус літератури, присвяченої фільмам бойових мистецтв. Оскільки в статті обирається персоналістський підхід, то в коло уваги потрапили праці, присвячені творчості окремих виконавців, навколо постаті яких і вибудовується фільм. Так, Д. Хрізостому аналізує той вплив, що мала багатогранна індивідуальність Джекі Чана на фільми дії, а не лише напрямок кунг-фу. У праці

Д. Стейн об'єктом дослідження став особистий творчий почерк Брюса Лі. М. Лі розглядає в історико-культурному контексті фільм Вонг Карвая «Великий Майстер», який став принципово новим явищем у розвиткові жанру.

Найбільш глибокими та аналітичними видаються праці американського історика й теоретика кіно Д. Бордвелла, який, розглядаючи весь масив кіно Гонконга і, зокрема, доробок студії бр. Шао, робить цілий ряд ґрунтовних висновків щодо мистецької цінності фільмів бойових мистецтв і їхнього місця в загальному світовому кінопроцесі. Сам дослідник вважає, що доробок кінематографістів, а також окремі напрями слід розглядати з позицій історичної поетики. «Я стверджую, – зазначає Бордвелл, – що фільм про бойові мистецтва був найважливішим колективним внеском Гонконга в естетику кіно, так само значимим, як радянська монтажна теорія, рух німецького експресіонізму та інші стилістичні школи» (Bordwell D., 2009. URL: <https://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php>).

Всебічно розглянуто масив фільмів кунг-фу у праці С. Тео. «Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions. London British Film Institut, 1997.

**Виклад основного матеріалу.** Бойові мистецтва завжди були важливою складовою фільмів уся, китайського фентезі, що веде свою історію від перших років існування кінематографа у Китаї. Фільми уся присвячені героїчним і фантастичним лицарям, захисникам скривджених та пригноблених. Вони подорожують «світом рік і озер» – цзянху, що означає вільний, зачарований простір.

Уже в 1960-ті роки жанр уся починає переживати певні трансформації. На перший план виходять фільми кунг-фу. Ця назва стає синонімом фільмів бойових мистецтв. Слід зазначити, що сам термін кунг-фу стосується не лише бійцівської вправності, а має ширше значення – довершеності, досконалості у різних сферах діяльності. Такий свого роду перфекціонізм, пов'язаний із важливими принципами дзен (чань) буддизму, які вказують на шляхи його досягнення, що потребував величезних зусиль. Але давав свої плоди лише в тому разі, коли людина мала глибоке переконання у необхідності таких дій, а не йшла за суто зовнішнім примусом.

Слід пам'ятати, що вчення дзен (чань) буддизму найтіснішим чином пов'язане з традиціями монастиря Шаолінь, який став важливим осередком бойових мистецтв у Китаї. І це пояснюється як драматичними історичними обставинами, коли монастир ставав жертвою жорстоких нападів і пограбувань, так і переконанням ченців, що високих

ступенів у медитації можливо досягти лише маючи найвищі фізичні якості. Тому саме Шаолінь і став колицкою найрізноманітніших стилів бойових мистецтв, в яких духовна досконалість нерозривно пов'язана з фізичною силою та вправністю.

Події в цих стрічках переважно переносяться в сьогодення і розгортаються на тлі сучасних великих міст. Їхні герої – це вже не казкові лицарі, а звичайні люди, які досконало володіють технікою єдиноборств. Те, що вони зазвичай не озброєні, акцентує їхню приналежність до демократичних верств, які не мали права володіти ні холодною, ні, тим більш, вогнепальною зброєю.

Здається доцільною паралель між фільмами кунг-фу і вестерном. На першому етапі свого існування, фільми бойових мистецтв, як і стрічки піонерів американського кіно, були зосереджені на самій дії, що розгорталася в кадрі. Глядач ідентифікував себе з кінокамерою, тобто з точкою зору постановника, який розгортав перед очима глядача той чи інший елемент екранного дійства.

Згодом у вестерні з'являються видатні виконавці, такі як У. Харт або Т. Мікс. Тоді ідентифікація набуває іншого характеру. Глядач починає отожднювати себе з персонажем. Саме така ідентифікація з чеснотами, мужньою особистістю надала значної популярності стрічкам про Дикий Захід. Аналогічні процеси простежуються і у фільмах кунг-фу, коли глядач захопився такими майстрами жанру, як Брюс Лі, Джет Лі, або Джекі Чан. Вони не лише бездоганно володіли своїм тілом і прийомами боротьби, але являли собою приклади шляхетності та благородства. Навколо цих постатей і будувалась уся структура фільму. Причому йдеться не лише про захопливі сюжети. Не менш важливим був і характер фізичного існування героя на екрані, його пластика, ритми рухів, що багато в чому визначали і як внутрішньокадровий, так і структурний монтаж фільму в цілому.

Розгляд фільмів кунг-фу слід почати з особистості кіномитця, який справді став культовою постаттю й здобув величезну популярність не лише в Китаї та Південно-Східній Азії, а й на всіх континентах. Йдеться про Брюса Лі, актора, режисера, сценариста, продюсера, який стояв біля витоків світової популярності самого жанру. Його творчий шлях з усіма злетами і падіннями наче моделював ті проблеми і перешкоди, які доведеться долати його героям.

Майбутній актор і майстер бойових мистецтв народився в сім'ї актора китайської опери під час гастролей батьків у США. В дитинстві його звали Лі Саолун, що означає Маленький Дракон, і

він інколи з'являвся в епізодах у фільмах поруч із батьком. Взагалі ця міфічна істота – дракон, яку так шанують в Китаї, міцно пов'язана з біографією актора. Він народився у рік Дракона (1940) і в час Дракона, один з найпопулярніших його фільмів мав назву «Повернення Дракона».

Фізичні дані майбутнього майстра бойових мистецтв аж ніяк не були блискучими, тому його шлях як у спорті, так і в кіно вимагав тих самих колосальних зусиль і внутрішнього переконання, як вимагає вчення дзен (чань) для досягнення мети.

Починалося все зі спортивних танців, які удосконалили пластичність хлопця. А далі вже були досягнення в бойових мистецтвах, причому щасливий випадок звів молодого Брюса Лі з одним з найвидатніших майстрів стилю він-чунь Іп Маном. Майстер був здивований тим, як швидко засвоює юнак найскладніші прийоми боротьби.

Подальші роки життя Брюса Лі пов'язані зі США, громадянином яких він був за правом народження. Там він певний час навчається спочатку у технологічній школі, потім на філософському факультеті Університету. Не полишає він і спорт, розробляє власний стиль джит кун-до, створює школу східних єдиноборств, яка користується неабияким успіхом.

Саме там помічають молодого спортсмена телевізійники і починають запрошувати у серіали, де були потрібні його спортивні здібності – зазвичай це були незначні епізодичні ролі.

Більш помітною була роль у серіалі «Зелений шершень», де Лі зіграв роль друга головного героя та його асистента в карколомних пригодах.

Дуже скоро Брюс Лі зрозумів, що ніколи не стане центральним персонажем на американському екрані. В крайньому разі це має бути негідник і злочинець. Тут слід згадати і сумний спогад зірки американського та європейського кіно, китаянки за походженням, Мей Вонг. Колись її батько сказав дівчині, яка лише розпочинала свою кар'єру, щоб вона не розраховувала на головні ролі в Голлівуді. Його передбачення справдились. Хоч Мей Вонг і мала велику популярність, вона здобула її, граючи другорядні ролі.

Мріючи про великі ролі в кіно, Брюс Лі з сім'єю в 1971 році повертається до Гонконгу. Удача посміхнулася акторові – йому вдається отримати головну роль у фільмі «Великий бос». Директор студії «Golden Harvest» Реймонд Чоу дозволив Лі зрежисувати і кілька бойових сцен. Фільм став справжньою сенсацією і відкрив Брюсу Лі шлях до тієї масштабної роботи в кіно, про яку він мріяв.

На жаль, доля відвела Брюсу Лі досить короткий термін творчості. Тому потрібно розглянути, як

від фільму до фільму ускладнювався характер його героя, а екранні події набували дедалі більшого драматизму, і як його харизматична особистість буквально перетворювала зміст його фільмів.

Брюс Лі на екрані мав цілком визначене ампула. В основі постаті його героя лежать архетипи, що сягають своїм корінням у глибини фольклору, а також міцно пов'язані з традиційною китайською мораллю, з філософськими настановами конфуціанства. Боротьба проти зла, обстоювання справедливості – така наскрізна лінія поведінки героїв Брюса Лі. Фізична досконалість, здатність протистояти здавалось би набагато могутнішим противникам, це вияв, насамперед, його духовної міці.

Побудовані ці картини за досить випробуваною схемою екшена. Спокійне повсякдення порушується кривавим, жорстоким злочином. І тут у дію вступає головний герой.

Треба віддати належне, від фільму до фільму драматургія ускладнювалась, ставала більш досконалою і давала нові можливості акторові розкрити своє обдарування.

У фільмі «Великий бос», що став його першим значним успіхом у кіно, актор грає простого китайського юнака Чена, що зі своїми братами у пошуках роботи приїздить у Таїланд. Та фабрика з виробництва льоду, куди наймаються хлопці, виявляється таємним гніздом мафії, яка у брилах криги ховає наркотики. Починається криваве протистояння Чена і його братів з наркодилерами, під час якого гине вся сім'я юнака. Кульмінацією стрічки стає поєдинок Чена з ватажком мафії, з якого він виходить переможцем.

І надалі поєдинки героя Лі зі своїми супротивниками будуть демонструвати не лише його фізичну, а й духовну перевагу.

Не менш напружений сюжет лежить в основі стрічки «Кулак люті», дія якого відбувається під час японської окупації Китаю. Це були трагічні часи, які потребували від китайських патріотів максимальної мужності й напруження сил.

У фільмі «Кулак люті» Лі створює образ майстра бойових мистецтв, який прибуває в Шанхай, щоб віддати шану своєму вчителю, який помер начебто від пневмонії. Далі лінія сюжету розгортається таким чином, що герой, Лі Чень, дізнається про підступне вбивство – його учителя отруїли за наказом окупантів. Проте його метою є не лише помста, а й захист честі школи китайських бойових мистецтв, яку всіляко принижують окупанти. Цей сюжетний хід дав можливість продемонструвати майстерність актора як непереможного бійця кунг-фу.

Герой фільму, звісно ж, перемагає своїх противників і мститься не лише виконавцям злочину, а й їх японським замовникам.

Знову кульмінаційною сценою стає бій Ченя з японцем Судзукі, головним винуватцем загибелі майстра кунг-фу.

У фіналі окупанти стріляють у Ченя. Глядачі бачать його у відчайдушному стрибку, проте залишається за кадром – чи загинув Чень, чи йому вдалось урятуватися. Такий відкритий фінал стає свого роду метафорою безсмертя героя, його непереможності.

Брюс Лі прагнув до авторства в своїх фільмах. І в наступній своїй картині «Шлях Дракона» він виступив уже і як сценарист, і режисер, а не лише як виконавець головної ролі. Події фільму переносяться до Рима, куди приїздить з Гонконгу герой Брюса Лі – Тан Лун, щоб захистити своїх співвітчизників, власників китайського ресторану від зазіхань місцевої мафії.

До речі, цей фільм містить і комедійні епізоди, що не було притаманно фільмам бойових мистецтв. Згодом цю тенденцію розвине один з наступників Брюса Лі, актор і спортсмен Джекі Чан.

Фільм «Шлях дракона» знімався у спільному виробництві зі США. В ньому брали участь американські актори, зокрема Чак Норріс. Знаменитий спортсмен і актор зіграв суперника головного героя, жорстокого Кольта. З ним у фільмі й відбувається вирішальний поєдинок. Цей екранний бій Брюса Лі і Чака Норріса став свого роду взірцем для кількох поколінь майстрів бойових мистецтв. Американський актор у своїй книжці «Секрет внутрішньої сили. Моя історія» цілий розділ присвятив своєму другу і спаринг-партнерові Брюсу Лі.

Наступна картина «Вихід Дракона» (1973 р.) був результатом співробітництва гонконгської фірми Golden Harvest і американської Warner Brothers. У сюжет вводиться тема Шаоліня. Герой фільму, якого звичайно ж, зіграв Брюс Лі, майстер бойових мистецтв, навчався в стінах славнозвісного монастиря.

Брюс Лі в цьому фільмі виступив як співавтор сценарію і співрежисер. Критики бачили у «Виході Дракона» суттєвий вплив «бондіани», зокрема стрічки «Джеймс Бонд проти доктора Но». Головний лиходій фільму Хан багато чим нагадує негативного персонажа цього фільму. Він також панує на таємничому острові, де створює злочинну зграю. Тримає в страху своїх підлеглих, примушуючи їх виконувати свої злочинні накази. І, нарешті, так само, як і доктор Но, має фізичну ваду, яку він перетворює на смертоносну зброю – в протезі

ампутованої руки в нього приховано змащений отрутою кинджал. Хан вміло прикриває свої злочини, запросивши на змагання з бойових мистецтв бійців з різних країн. Умова проведення поєдинків – суперники не мають зброї. Водночас найманці Хана таємно нею користуються.

Є ще один важливий сюжетний нюанс. Хан колись теж навчався в монастирі Шаолінь, але зрадив принципам храму і використав свої знання та вміння для злочинної діяльності. Цим сюжетним ходом утверджується важлива думка про небезпечну мімікрію зла, про те, як можна діаметрально змінити найкращі, високоморальні принципи, використавши їх у злочинних діях. Добро все ж таки перемагає, але зло залишає за собою криваві сліди.

Успіх фільму «Вихід Дракона» був настільки значним, що цілком міг стати початком франшизи, подібної до «бондіани». Але життя актора і натхненника фільмів бойових мистецтв Брюса Лі несподівано обірвалось під час роботи над наступним фільмом, що мав пророчу назву «Гра смерті».

Біллі Ло (Брюс Лі) повинен пройти своєрідний «квест» – п'ять поверхів пагоди, на кожному з яких має перемогти її охоронців – майстрів бойових мистецтв. На останньому поверсі переможця чекають незліченні скарби. Біллі Ло прагне заволодіти ними, щоб викупити у злочинців сестру і племінника. Цей шлях героя «нагору» стає свого роду метафорою духовного зростання і подолання не лише зовнішніх ворогів, а й своєї внутрішньої недосконалості.

Втім, ще до завершення зйомок сталося неоправдане – Брюс Лі помирає від алергічної реакції на ліки.

Сам фільм теж мав сумну долю. Після численних змін у сценарії його дозняли аж через 5 років з двома дублерами, що замінили на майданчику Брюса Лі.

Творча практика Брюса Лі не лише значною мірою сприяла успіху жанру фільмів бойових мистецтв, а й вторувала шлях таким його наступникам, як Джет Лі та Джекі Чан. Творчий спадок митця демонструє, що рухи і пластика бойових мистецтв стали важливим засобом кінематографічної виразності. Як видатні і майстри японського кіно, такі як К. Мідзогуті й Я. Одзу, Лі надавав перевагу плану-епізоду. Здавалось би, він ставив суто практичне завдання – показати в усіх деталях хід поєдинку. Але таким чином складалась загальна пластична картина екранного дійства. Також Брюс Лі заперечував пришвидшений монтажний темпоритм, характерний для фільмів бойових мистецтв. Для нього було важливим показати всі подробиці

бою. Камера неначе уважно роздивлялася всі дії його учасників. І в цих епізодах розкривалась не лише їх фізична майстерність, а й їхні характери.

Отже, Брюс Лі створив на екрані постать героя, що поєднував у собі не лише силу, кмітливість і бійцівську майстерність, а й високі моральні якості. Можна сказати, Брюс Лі створив свого роду «архетип», який використали актори у фільмах бойових мистецтв.

Одним з таких виконавців був видатний спортсмен, майстер ушу Джет Лі. На відміну від свого знаменитого попередника, він свою відомість здобув передусім у спорті, будучи неперевершеним у комплексі з «мечем дао», а також у стилі «довгий кулак». Юнак брав участь у численних змаганнях як у КНР, так і за кордоном, успішно виступав у США і Великобританії, виборюючи призові місця. Під час спортивних виступів його помітили кінематографісти, відчувши, що юний спортсмен має прекрасні дані для роботи в кіно.

У вісімнадцять він отримує від гонконгівських кінематографістів запрошення відразу на головну роль у фільмі «Храм Шаоліня». Цю стрічку можна віднести до жанру «уся», оскільки в основу сюжету покладено історичний матеріал, події VII століття в Китаї. Джет Лі грає сина слуги імператора, якого підступно вбивають зрадники. Юнак тікає від переслідувань і знаходить прихисток у монастирі Шаолінь. Там він оволодіває бойовими мистецтвами і мстить за свого батька.

Молодого виконавця відразу помітила критика. Фільм мав шалений успіх у глядачів. Значною мірою його забезпечив харизматичний, привабливий виконавець головної ролі.

Далі з'явилися сіквели «Діти Шаоліня» (1983) і «Храм Шаолінь. Бойові мистецтва Шаоліня» (1985). Як і у фільмах Брюса Лі, центральним епізодом, в якому вирішувалась доля героя, був його поєдинок з підступним лиходієм. Від фільму до фільму зростала майстерність Джета Лі і як драматичного актора, і як виконавця, що досконало володіє технікою бойових мистецтв. Останній фільм був висунутий на премію «Краща хореографія».

Поява Джета Лі в картині майже стовідсотково викликала появу сіквелів. Так стрічка «Одного разу в Китаї» теж дала початок франшизі «Одного разу в Китаї 2», «Одного разу в Китаї 3», «Одного разу в Китаї і в Америці».

Ці фільми увійшли в історію як найкращі взірці жанру бойових мистецтв за всю історію їх існування.

Центральна постать цієї «кіноквадрології» – цілком реальна особа Вон Фейхун. Ця люди-

на успавилась і як лікар традиційної китайської медицини, і як майстер бойових мистецтв, який створив свій власний стиль хунгар. Усе своє життя він допомагав людям як лікар і захищав їх від несправедливості як вправний борець. Його вважали китайським Робін Гудом. Саме цю постать майстерно втілював Джет Лі, передавши і неординарний характер свого героя, і продемонструвавши його спортивну майстерність.

З 1999 року починається кар'єра актора в Голлівуді. Фільми спільного виробництва США і КНР користувалися незмінним успіхом, чим значною мірою завдячували участі в них Джета Лі.

Слід сказати, що за роки своєї роботи в кіно, особливо в голлівудський період, Джет Лі значно підвищив свою акторську майстерність. Тепер він на екрані з'являється не просто як симпатичний юнак, який досконало володіє прийомами бойових мистецтв. Актор створив характери, часто складні та неоднозначні. Прикладом може стати фільм «Безстрашний». де герой Джета Лі не лише виборює справедливість у протистоянні з підступними і сильними ворогами, а й робить спробу переосмислити свій життєвий шлях. У цьому плані показовим є епізод, де він кидає у вогонь всі свої нагороди за отримані перемоги, зрозумівши, що існують куди більші цінності, ніж зовнішні відзнаки.

Той факт, що актор грає в американських фільмах позитивних героїв, має особливе значення. Як і Брюс Лі, Джет Лі вже не просто асистує головному героєві. Це важлива тенденція – вихід на перший план не європейця, а представника азійських народів, який найчастіше виступав або як персонаж другого плану, або як лиходій і негідник.

Неординарні постаті у фільмах бойових мистецтв створив актор і майстер бойових мистецтв Джекі Чан.

Образ, створений Чаном на екрані, відчутно відрізнявся від постатей героїв Брюса Лі або Джета Лі. Якщо ці митці не відходили в цілому від традиції класичного героя, то Джекі Чан зробив акцент на комедійному елементі. Його персонаж, часто смішний і недолугий, несподівано набуває героїчних рис. Джекі Чан, за його словами, волів бути актором, який володіє прийомами східних єдиноборств, а не бійцем, який вирішив зніматися в кіно.

Уже в 10-річному віці Джекі Чан почав зніматися в екранізаціях спектаклів класичної китайської опери. А підлітком з'являється в масових сценах фільмів Брюса Лі «Кулак люти» і «Вихід Дракона», де зміг продемонструвати свою майстерність у володінні прийомами кунг-фу.



Юнака помічають на знімальному майданчику і поступово вирізняють з масовки. Він починає отримувати невеликі ролі. Але й у крихітних епізодах Чан вміє знайти «родзинку», додати своєму персонажу характерних рис, при чому це виявляється насамперед у пластичних рішеннях.

Офіційна фільмографія Джекі Чана починається 1962 року, тобто з 8-річного віку. Та це невеликі епізоди, де його ролі це – дитина, дитина-злидар, один з «Семи маленьких тигрів», просто масовка. В «Кулаку люті» юнак вже виділяється із загалу і запам'ятовується як учень школи бойових мистецтв. Також йому випало в трюкових зйомках дублювати виконавця однієї з головних ролей. Далі буде ще чимало охоронців, бандитів, слуг. Саме як охоронець мафіозі Хана Чан з'явиться у фільмі Брюса Лі «Вихід Дракона». І лише в 1978 році Джекі Чан зробить рішучий крок в своїй кар'єрі. Він отримає роль у фільмі «Змія в тіні орла», яка принесе йому відчутний успіх.

У цьому фільмі, до речі, з дозволу режисера, Джекі Чан сам придумував для себе карколомні трюки.

Втім, справжнім проривом для актора став фільм «П'яний майстер» поставлений у жанрі комедійного бойовика. Джекі Чан створює образ персонажа, який спочатку видається втіленням людських слабкостей, але через тяжкі випробування знаходить правильний шлях у житті. Його герой стає причиною сорому свого батька, забуваючи, що майстерність кунг-фу має бути пов'язана з високою моральністю. Юнак використовує свої здібності у володінні кунг-фу для банальних вуличних бійок. Зустріч із сильним суперником допомагає зрозуміти всю хибність шляху, який він обрав. Повернувшись до школи, він відповідально готує себе до рішучих поєдинків.

Так накреслився образ, який стане найбільш близьким Чанові як актору – його герой, часто смішний і недолугий, через випробування ґрунтовно змінюється. Вже в цьому фільмі надзвичайно відчутний комедійний елемент, який стане характерним для творчої палітри актора.

Працюючи в кіно, Чан створює свою групу каскадерів, співпраця з якою значною мірою гарантувала успіх його фільмів.

Мрією актора був вихід на світові екрани, а значить робота в Голлівуді. Було кілька спроб, але успіх прийшов лише в середині 1990-х, після картини «Розборки в Бронксі». Фільм мав досить традиційний заплутаний сюжет кримінального бойовика та був спільною постановкою Гонконгу й США.

Під час зйомок Джекі Чан сам як каскадер виконував низку небезпечних і ризикованих трюків (стрибок з мосту на катер, що рухається, або стрибок з даху на нижній поверх). Всі ці трюки Чан виконував бездоганно, хоч в одному з них він пошкодив ногу і зйомки закінчував у гіпсі.

До речі, фільм було відзначено премією *Hong Kong Film Award* за кращу постановку екшена.

У 1998 році Чан знімається в американському фільмі «Час пік». Його партнером був привабливий комедійний актор Кріс Такер, що став відомим завдяки своїй роботі у фільмі Люка Бессона «5-й елемент». У «Часі пік» Такер і Чан продемонстрували як блискучі комедійні, так і спортивні здібності. Стрічка стала хітом і викликала до життя франшизу. За першим фільмом з'явився «Час пік 2» і «Час пік 3».

Успішною була робота Джекі Чана в комедійному вестерні «Шанхайський полудень», де його партнером був інший американський комедійний актор О. Вілсон. Фільм був своєрідним симбіозом вестерну й уся, де переплітались героїчні та комічні події.

Переживши низку невдач у Голлівуді, актор повертається в Гонконг. І тут на нього чекав успіх у фільмах «Нова поліцейська історія», «Дитя за 30 000 000» і «Міф». В останньому, як і в «Шанхайському полудні» теж відбувається довільне переплетення епох і локацій, жанру уся й сучасного фільму кунг-фу. Актор тут виконував дві ролі – середньовічного воєначальника і нашого сучасника, вченого-археолога, який, проте, блискуче володіє прийомами кунг-фу.

Джекі Чан продовжує активно зніматися, його фільм «Чарівний дракон» датований 2021 роком. Актор цікавиться соціальними проблемами і в політиці підтримує комуністичну партію Китаю.

У його стрічках органічно співіснують героїчне і комедійне. Захоплюючий темпоритм рухів, бездоганна пластика поєднуються з прагненням переконливо подати діалектику характеру своїх героїв, які, долаючи свої негативні риси, впевнено йдуть до перемог.

Досить несподівано екранним утіленням бойових мистецтв зацікавився режисер, який вже мав всесвітню славу в авторському кінематографі – В. Карвай.

Постановник таких уславлених стрічок, як «Чунгкінський експрес», «Щасливі разом», «Любовний настрої», на своєму творчому шляху вже звертався до популярних жанрів. Зокрема, в 1994 році він ставить стрічку «Прах часів» у жанрі уся, який інколи називають костюмними фільмами бойових мистецтв.

Стрічку створено в 1994 році за романом Цзинь Юня «Чарівний орел і товариш лицар». Митець надав сюжету абрисів притчі й змінив оптику бачення головного героя, переосмислюючи закони жанру.

В. Карвая зацікавив негативний персонаж роману, він зробив спробу простежити, що привело цю людину в коло найманих убивць, зробило з неї відлюдника і мізантропа. Режисер відійшов від деяких рис, характерних для костюмних бойовиків, зосередившись на дослідженнях психологічного стану героя, його життєвій філософії. Це дещо уповільнило ритм фільму й спричинило зміщення уваги на суто естетичне вирішення теми. Критики навіть закидали режисерові його надмірне захоплення світловими і колірними ефектами. Таке мистецьке рішення певною мірою порушувало жанрові канони «уся» і утруднювало його глядацьке сприйняття. Проте саме зображальне рішення виявилось сильною стороною картини. На Венеційському фестивалі 1995 року оператор фільму К. Дойл отримав Золотого лева.

Фільм був стримано прийнятий критикою і не мав успіху у глядача. Хоч, коли режисер 2008 року поновив фільм у режисерській версії, він повернув увагу кінознавців до себе.

В. Карвай знову звернувся до популярних жанрів уже як всесвітньо відомий митець У 2013 році виходить його фільм у жанрі бойових мистецтв «Великий майстер», що став одним з найбільших досягнень митця, поєднавши в собі високі художні достоїнства і глядацький успіх.

Свого часу В. Карвай звернув увагу на таку непересічну особистість, як Брюс Лі, заявивши, що його цікавить життєва філософія актора. Так, у поле зору режисера потрапила людина, яка багато в чому сприяла становленню Брюса Лі, вибору його життєвого шляху. Це знаменитий майстер східних єдиноборств Іп Ман, особа цілком реальна, але і настільки ж легендарна.

Отже, В. Карвай вирішив зробити фільм про вчителя Брюса Лі, щоб зрозуміти, хто на нього так вплинув. Режисер вважає, що школи бойових мистецтв унікальні й тим, що учні та вчитель дуже близькі, і це зв'язок на все життя. Це не схоже на звичайні навчальні заклади, де, отримавши диплом, учень іде своїм шляхом. Це стосунки назавжди.

До речі, особистість Іп Мана В. Карвай теж розглядає в процесі становлення, простежуючи його шлях від учня до майстра.

Та передусім слід згадати, що Іп Ман був цілком реальною історичною постаттю. Його життя

сповнене випробувань, пригод, сміливих учинків, тож не дивно, що кінематограф ним зацікавився. Походив майбутній майстер стилю він-чунь з міста Фошаня, з аристократичної родини. Батьки подбали про те, щоб він отримав традиційну китайську освіту, куди входило обов'язкове навчання кунг-фу. Він потрапив до майстра кунг-фу, який практикував систему він-чунь. Саме цей стиль бойових мистецтв і стане визначальним у житті Іп Мана.

Повернувшись у Фошань, Іп Ман почав служити в поліції, але заняття бойовими мистецтвами не залишив і скоро став визнаним майстром він-чунь.

Коли Японія окупувала Фошань, Іп Ман, не бажаючи співпрацювати із загарбниками, перебрався до Гонконгу. Подальші події громадянської війни в Китаї драматично відбилися на долі цієї людини. Опинившись після закінчення громадянської війни знову в Гонконгу, втративши сім'ю і будь-які засоби до існування, він зважується відкрити свою школу кунг-фу – стилю він-чунь. Саме там він зустрів Брюса Лі і допоміг йому оволодіти цим стилем боротьби.

Ось така особистість захопила увагу видатного режисера. Як вже зазначалось, В. Карвая хвилювала тема стосунків наставника і учня. І от у фільмі «Великий майстер» Іп Ман і з'являється саме як учень, що в пошуках учителя приходиться до знаменитого майстра кунг-фу. Той вже похилого віку і шукає достойного учня, щоб той продовжив його справу, твердячи, що знайти такого ще важче, ніж учителя.

Одним із найвиразніших епізодів фільму стає поєдинок молодого Іп Мана з дочкою майстра Чун Ер (актриса Чжан Цзі). Камера уважно стежить за кожним рухом юнака і дівчини, то злітаючи до стелі, то описуючи кола. Вражають перепади ритму дії. Ось ми бачимо повільні рухи бійців, які раптом спалахують несамовитими сплесками ударів, акробатичні стрибки, коли «дуелянти» неначе застигають у повітрі. Інколи цей бій починає за своєю пластикою нагадувати танець, причому танець юнака і дівчини, які можуть закохатися одне в одного.

В епізоді поєдинку повною мірою проявляється «вибуховий візуальний почерк В. Карвая. Тут використовується зміщена композиція кадру, затінені крупні плани, розмиті кольори.

Не менш ефектні епізоди поєдинків: під час дощу, коли герой б'ється з цілим натовпом противників, і на засніжених колях, де напруга підсилюється рухом потяга повз суперників. Режисер максимально використовує ці явища природи, щоб

надати ще більшої виразності й пластичності рухам акторів.

Звернувшись, здавалось би, до традиційного матеріалу популярного кіно, режисер не поступився своїм авторським почерком і лишився вірним своїй творчій манері. Байопік «Великий майстер» посідає почесне місце в творчому доробку митця.

Про глобальний вплив фільмів бойових мистецтв свідчить захоплення їхньою естетикою такого знаного кіномитця, як К. Тарантіно. Режисер не раз говорив про своє захоплення творчістю гонконгівського і американського кінематографіста Дж. Ву, автора всесвітньо відомих бойовиків у жанрі кунг-фу.

Коли К. Тарантіно навіть звинуватили на пресконференції в Канні у плагиаті гонконгівської стрічки Р. Лана «Місто у вогні», він відповів: «Так, це потрясаючий фільм. У мене є постер на стіні. Я приймаю це. Якщо ви думаєте, що я повторюю сюжет, хай буде так» (Доусон, 1999, с. 122).

Промовисті відсилали до гонконгівських бойовиків розкидані по багатьох фільмах К. Тарантіно. Згадаймо лише «Убити Білла», де героїня Уми Турман з'являється на поєдинок у жовтому комбінезоні, в якому глядачі звикли бачити Брюса Лі. Та і сам поєдинок вибудований за всіма правилами фільмів кунг-фу.

Не менш промовистий зв'язок із фільмами бойових мистецтв простежується у стрічках Ж.-К. ван Дама, С. Сталлоне та інших, що свідчить про зростаючу популярність фільмів бойових мистецтв.

Про значний художній потенціал жанру свідчить і звернення до фільмів бойових мистецтв, зокрема В. Карвая, який у своїй стрічці «Великий майстер» повною мірою розкрив художні можливості фільмів кунг-фу.

Фільми бойових мистецтв, утверджуючи високі моральні принципи, разом з тим збагатили кіномову, наповнюючи її новаторськими пластичними рішеннями і прийомами.

**Висновки.** У статті розглянуто еволюцію різновиду екшену – фільм бойових мистецтв. Досліджено пластичні аспекти цього явища, особливості драматургічної побудови сюжету в цих фільмах. Наголошено, що головні герої в цих фільмах переважно наділені непересічними фізичними даними в поєднанні з високими моральними якостями, свою вправність у бойових мистецтвах вони демонструють заради встановлення справедливості. Персонажі цих фільмів відчутніше наближаються до легендарних постатей китайської міфології та фольклору, надаючи їх риси сучасникові.

Увагу зосереджено на екранних постатях тих митців, чия творчість стала найбільш повним виявленням естетичних та етичних принципів цього напрямку. Розкрито феномен популярності фільмів жанру бойових мистецтв, який полягає у виході за суто розважальні межі, наповненні екранного дійства більш значущими і вагомими смислами.

Доведено, що фільми бойових мистецтв збагатили кіномову світового кінематографа, вплинули на творчість таких митців, як К. Тарантіно, С. Сталлоне, Ж.-К. ван Дам та ін.

### Джерела та література

- Bordwell, D. (2009). *Another Show Production: Anamorphic Adventures in Hong Kong*. October 2009. URL: <https://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php> [in English].
- Chrysostomou, G. (11 February 2021). *10 Fight Sequences In Action Films That Were Influenced By Jackie Chan*. Screen Rant. URL: <https://screenrant.com/jackie-chan-influenced-fight-sequences-choreography-john-wick-the-matrix> [in English].
- CNN's Talk Asia in Hong Kong (24 September 2008). *Interview with Jet Li*. URL: <https://edition.cnn.com/2008/WORLD/asiapcf/01/08/talkasia.jetli/index.html> [in English].
- Stein, J. (June 14, 1999). *Bruce Lee: With nothing but his hands, feet and a lot of attitude, he turned the little guy into a tough guy*. The Time 100. New York. URL: <https://web.archive.org/web/20100605174143/http://205.188.238.181/time/time100/heroes/profile/lee01.html> [in English].
- Lee, M. (8 January 2013). *The Grandmaster*. Variety. URL: <https://variety.com/2013/film/reviews/the-grandmaster-1117948960> [in English].
- Norris, Ch. (1988). *The Secret of Inner Strength: My Story*. Chuc Norris, Joe Hyams. 1<sup>st</sup>. Boston: Little, Brown and Co. P.6. ISBN0 316-61191-3.
- Teo, S. (1997). *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London British Film Institut.
- Доусон, Д. (1999). *Тарантіно*. М.: Вагриус. С. 270.

### References

- Bordwell, D. (2009). *Another Show Production: Anamorphic Adventures in Hong Kong*. October 2009. URL: <https://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php> [in English].
- Chrysostomou, G. (11 February 2021). *10 Fight Sequences In Action Films That Were Influenced By Jackie Chan*. Screen Rant. URL: <https://screenrant.com/jackie-chan-influenced-fight-sequences-choreography-john-wick-the-matrix> [in English].

- CNN's Talk Asia in Hong Kong (24 September 2008). *Interview with Jet Li*. URL: <https://edition.cnn.com/2008/WORLD/asiapcf/01/08/talkasia.jetli/index.html> [in English].
- Stein, J. (June 14, 1999). *Bruce Lee: With nothing but his hands, feet and a lot of attitude, he turned the little guy into a tough guy*. The Time 100. New York. URL: <https://web.archive.org/web/20100605174143/http://205.188.238.181/time/time100/heroes/profile/lee01.html> [in English].
- Lee, M. (8 January 2013). *The Grandmaster*. Variety. URL: <https://variety.com/2013/film/reviews/the-grandmaster-1117948960> [in English]
- Norris, Ch. (1988). *The Secret of Inner Strength: My Story*. Chuc Norris, Joe Hyams. 1<sup>st</sup>. Boston: Little, Brown and Co. P.6. ISBN 0 316-61191-3.
- Teo, S. (1997). *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London British Film Institut.
- Douson, D. (1999). *Tarantino*. M.: Vahrius. S. 270.

### ***Tsziven Chzhan***

#### **The phenomenon of martial arts films in Chinese cinema. Traditions, style, leading artists**

**Abstract.** The article analyzes the phenomenon of martial arts films, which today have gone beyond regional boundaries and became popular all over the world. Attention is focused on the work of well-known film artists, who often combine the functions of directors, screenwriters, and actors, whose artistic talent is combined with high sports qualities.

It articulates the departure of kungfu films from the form of a purely entertaining spectacle, and the enrichment of their cinematic language with new visual means.

**Keywords:** martial arts movies, kungfu, plan-episode, screen art, montage beat, Wong Karwai.

*Курбанов Георгій Олександрович*,  
аспірант (творча аспірантура). Київський  
національний університет театру кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Georgii Kurbanov*,  
Postgraduate student of the Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University. Kyiv, Ukraine

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КІБЕРПАНК В ЯПОНСЬКОМУ КІНО ТА ІНШИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

**Анотація.** У статті досліджується жанр (піджанр футурфантастики) *кіберпанк* і його прояви в різних видах літератури та мистецтва, насамперед – у кінематографі. На фільмічному матеріалі проаналізовано нюанси азійського погляду на кіберпанк, артикульована його співзвучність новітнім контекстам японської андеграундної культури на тлі неоднозначного ставлення японців до техніко-економічних успіхів нації у ХХ ст., притлумлених страхів перед екологічними загрозами тощо.

У дослідженні охарактеризовано особливості японського кіберпанку, відмінність від західних версій, запроваджено диверсифікацію та порівняльну характеристику модальностей жанру, досліджено засади його бурхливого розвитку в екранному мистецтві Японії.

Стаття спирається на корпус ідей з перетину естетики кіберкультури та світоглядно-міфологічних комплексів аніме й манги, що набули втілення в екранних творах режисерів Сого Ісії, Шині Цукамото, Шозіна Фукуї, графічних коміксах відомого мангака Масамуне Сіро, а також у теоретичних розвідках Джеймса Балмонта, Стівена Т. Брауна, Джейн Чі Хьон Пак, Оріон Марвіду та вітчизняних дослідників, таких як Зоя Алфьорова.

**Ключові слова:** кіберпанк, японський кінематограф, національна ідентичність, культурна ідентичність, кіножанр.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Кіберпанк – як породження літературної «ретрофутурфантастики» – в останню чверть ХХ століття активно проривається на кіноекран, втілюючи тривоги й песимістичні передбачення людства у передчутті похмурого техногенного майбутнього. Симптоматично, що саме в Японії, на тлі апогею науково-технічного розвитку, актуалізується новий жанр, отримуючи прояв у літературі, архітектурі, гравюрах, манзі – як національній версії графічного роману, в екранному мистецтві тощо. Видається конче важливим і актуальним виявити та узагальнити проблеми морфогенезу нового жанру, яким є кіберпанк; дослідити це явище в контексті японської культури та культурної ідентичності; порівняти сутнісні аспекти становлення жанру в кінематографі Японії та США від середини ХХ до початку ХХІ ст.

**Метою статті** є дослідження жанру кіберпанк та систематизація його піджанрів, насамперед – виявлення та обґрунтування відмінностей жанрової моделі, що представлена у просторі новітнього японського кінематографа, в інших видах мистецтва країни «сонця, що сходить», від західних зразків, з урахуванням впливів відповідних національно-культурних традицій і техніко-економічних реалій сьогодення.

**Завдання статті:** охарактеризувати особливості японського кіберпанку, запровадити диверсифікацію та порівняльну характеристику модальностей жанру, дослідити засади його бурхливого розвитку в екранному мистецтві Японії; визначити відмінність японських версій від західних зразків. **Наукова новизна дослідження** полягає в розвідках нового жанру «кіберпанк» з використанням сучасного наукового інструментарію, зокрема із запро-

вадженням компаративного методу, що дає можливість порівняти шляхи становлення й розвитку кіберпанку в мистецтві Японії та розвинених країн Заходу, артикулювати відмінності японської версії жанру від втілень кіберпанку в західних фільмах, а також виявити особливості його піджанрів та перспективи їхнього подальшого розвитку.

#### **Аналіз сучасних досліджень і публікацій.**

Теоретичне узагальнення в даному питанні надали такі науковці і режисери, як Дж. Кемерон, Пол Дункан, Дональд Річі, Акіра Івасакі, Хаяо Міядзакі. Їхні праці становлять наукове підґрунтя дослідження.

Режисери Дж. Кемерон та Хаяо Міядзакі стверджували, що так званий кіберпанк, увірвавшись до світового кінематографа в 1980-х роках, став апогеєм науково-фантастичної та кібернетичної революцій. Кіберпанк у просторі японського кіно виступає якісно новим жанром, що втілює тривогу та песимізм людства перед техногенним і похмури майбутнім. Ця тема отримує цілком самобутню інтерпретацію, що свідчить про життєстійкість національно-культурної ідентичності японської культури.

У свою чергу дослідник японського кінематографа Дональд Річі вважав, що, як і вся японська культура, кінематограф країни «сонця, що сходить», неймовірно колоритний та багатогранний. Особливою самобутністю відрізняється його художньо-образна кіномова; система жанрів і піджанрів вражає, як своєю кількістю, так і різноманітністю.

**Виклад основного матеріалу.** У 1980–1990-х роках японський кінематограф переживає серйозну кризу, поглиблену стрімким розвитком телебачення та відео, збільшенням у прокаті частки закордонного кіно, катастрофічним зниженням кількості глядачів у кінотеатрах. Попри це, японське кіно, дещо здавши свої позиції після «золотого століття» та «нової хвилі», продовжує розвиватися. На кінообрії з'являються такі «незалежні» молоді режисери, як Морікава, Такеда, Кояма, Моріта, Ітамі, Ісії, Огурі. Світ змінюється, і Японія разом із ним. Проте національно-культурна ідентичність залишається потужним чинником, що зумовлює специфіку художньо-образної моделі світу. Слід наголосити низку положень світоглядних основ японської культури, що вплинули на розвиток кіномистецтва в цілому. Насамперед, це філософсько-релігійні уявлення, що ґрунтуються на синтоїзмі, конфуціанстві та буддизмі; традиціоналізм і сувора ієрархія суспільного устрою; дзайбацу; опора на морально-етичний кодекс бусідо; культ

краси та естетизація дійсності. Не менш важливу роль у формуванні менталітету японської нації відіграли також мілітаризація суспільства у першій половині ХХ ст.; участь і поразка Японії у Другій світовій війні; атомне бомбардування Хіросіми та Нагасакі; післявоєнні процеси модернізації суспільства та науково-технічний прогрес. Філософсько-релігійні уявлення й низка трагічних історичних подій зумовили формування таких важливих складових культурної ідентичності, як схильність до ірраціонального, до естетизації дійсності, до специфічної оцінки техногенних процесів. Складається самобутня картина світу, і саме кіномова стає її найяскравішим засобом втілення, своєрідним дзеркалом культури. Японські режисери, які дотримуються суто національної мистецької традиції, прагнуть показати людську роз'єднаність у своїх фільмах, торкаються злободенних проблем. Не менш актуальною стає тема техногенного розвитку світу, яку японське свідомість цілком специфічно осмислює та інтерпретує. Швидко вступивши в епоху прогресу, японське суспільство, яке звикло жити в гармонії з природою за кодексом синтоїзму, що наділяє життям усе суще, стикається з ментально новим і чужим для себе явищем – техногенним світом. Трагедія в Хіросімі та Нагасакі породила в японській свідомості страх перед мутаціями людського тіла, миттєвою смертю від радіації, що посилювався вже у ХХІ ст. після катастрофи на атомній станції у місті Фукусіма. Японці усвідомлюють, що відносини людини і техніки — невід'ємна частина сучасного життя, яка таїть у собі небезпеки і можливі передумови загибелі всього живого.

У 1950-х настає «золотий вік» кінематографа в країні «сонця, що сходить». Відомо, що для картин періоду «золотого століття» (1950-ті рр.) характерні посилення філософічності, тяжіння до ускладненої художньо-образотворчої мови, яка органічно поєднує реалізм і притчевість, спираючись на фольклор і містицизм японського мислення, що втілюється в тому числі й у фантастичні жанри. Саме з 1950-х років ми можемо простежити зародки нового жанру фантастики в тому стилі, який ми зараз знаємо як кіберпанк, проте це лише початок. Але саме з початку двадцятого століття вже простежуємо автентичні риси японського фантастичного кінематографа, що спираються на фундамент національної ідентичності та колоритності.

Слід зазначити, що японське кіно перебуває у досить специфічному становищі. «У Японії немає державної структури, що займається кінематографом, і у справах управління культурною політикою спостерігається певне відставання від Заходу.

Сьогодні основна проблема, яка хвилює японських кінематографістів, пов'язана із відсутністю державної кіношколи. До того ж режисери не одержують жодних авторських відрахувань, оскільки ще з довоєнних часів авторські права належать кінокомпаніям. Система обов'язкового надання державі копій також бажає кращого, а якість діяльності кінозалів для показу художнього та експериментального кіно абсолютно незадовільна. Таким чином, можна сказати, що японську кіноіндустрію, за великим рахунком, підтримує дуже висока ціна на квитки» (Накагава Юши, 2016, с. 53). Попри зазначені несприятливі фактори, великою мірою завдяки невгамовній енергії та уяві талановитих режисерів, японська кіноіндустрія у 1980-х підхоплює світову моду на кіберпанк і, як це зазвичай відбувається в Японії, створює щось абсолютно унікальне та відмінне від Заходу.

Дослідник нових видів і жанрів у сучасному мистецтві Японії, автор популярних анімаційних фільмів Махайосі Ісії, характеризує становлення кіберпанку (від англ. cybernetics – кібернетичний та punk – сміття) як піджанру наукової фантастики, що сфокусував увагу на описі світу технологічно розвиненого недалекого майбутнього, в якому інформаційні технології та кібернетика поєднуються з глибоким занепадом чи радикальними змінами у соціальному устрої. Типовими елементами кіберпанку є: кіберпростір; віртуальна реальність; штучний інтелект; кіборги та біороботи; міські нетрі у постапокаліптичному стилі; найвпливовіші великі корпорації (в Японії це дзайбацу); кримінальні синдикати й мафія; хакери; кіберзлочинність; кібертероризм; нанотехнології; біоімпланти; квантова фізика; генна інженерія; наркотики та ліки, необхідні для виживання (Махайосі Ісії, 2000, с. 56).

Кібернетична революція кінця ХХ ст. мала ефект бомби, що вибухнула, спричинивши потужний резонанс у всіх діапазонах людського життя: загальна комп'ютеризація і віртуальна реальність, нанотехнології та біоінженерія, клонування та штучний розум накрили збентежене людство з головою. Вочевидь, усе це мало знайти широкий відгук у сучасній культурі.

Тому поява феномена кіберпанку як напряму нової формації в жанрі наукової фантастики стало тим семантичним кодом, що характеризує наявний разючий перелом у цивілізації та людській свідомості; програмною мовою для опису реалій близького майбутнього – постапокаліптичного стану світу, де на тлі кібернетизації суспільства вершаться цифрові війни, панує жорстко-психоделічний

техноантураж навколишньої дійсності. Умовно кажучи, поняття «кібер» поширюється на різноманітні високі технології, що застосовуються для вдосконалення людських можливостей: це наномашини, що циркулюють у крові, комп'ютерні мережі, маніпуляції з генами, емулятори реальності та штучно створений розум. Панк – це протест проти Системи, проти контролю мегакорпорацій. Отже, анархізм, боротьба з тоталітаризмом у всіх його проявах стають основним лейтмотивом творів (Балмонт, Дж., ЕР).

Здебільшого твори кіберпанку орієнтовані на молодіжну, протестну аудиторію. Серед головних героїв у кіберпанківських фільмах зазвичай є комп'ютерні хакери-одинаки, що уособлюють ідею боротьби проти несправедливості. Набагато частіше це безправні, аморальні, «негероїчні» люди, які опинились у надзвичайній ситуації, ніж чудові вчені чи капітани космічних кораблів, які шукають пригод. Одним із прототипів персонажів кіберпанку став Кейс із роману американського письменника-фантаста Вільяма Гібсона «Нейромант» (Neuromancer, 1984). Цей жанр у свою чергу породив масу відгалужень, таких як посткіберпанк, біопанк, нанопанк, стімпанк, дизельпанк, ститчпанк, стоунпанк. Фактично одночасно з американською революцією в науково-фантастичній літературі, наприкінці 80-х–90-х років, кіберпанк пустив своє коріння в Японії. Проте втілювався він не в книжках, а в популярній манзі (японські комікси) та аніме (японська анімація). Побачивши в кіберпанкові прогноз розвитку навколишнього техногенного суспільства, японські художники й аніматори взяли активну участь у конструюванні моделі реальності, привносячи в ці моделі величезну децицію етико-філософських проблем.

Деміургом японського кіберпанку прийнято вважати художника Масамуне Сіро, який створив мангу «Примара в обладунках» (Kokaku Kidotai, 1989–1991). Антиутопічний світ майбутнього, в якому править штучний розум комп'ютерів, вийшов у Сіро не менш вражаючим, ніж психоделічна атмосфера «Нейроманта» Гібсона. А його графічна новела «Насіння яблука» (Appleseed, 1985–1989), перегукуючись із «Прозорістю зла» (La transparence du mal, 1990) Жана Бодрійяра, досліджує поступове зникнення кордонів між людиною та породженими нею технологіями.

То що ж таке саме японський кіберпанк? Переглянувши чимало картин, маємо наголосити: японський кіберпанк у кінематографі – це жанр андеграундних фільмів, що починають випускаються в Японії з кінця 1980-х років. Жанр не дуже

близький до кіберпанку у традиційному західному його розумінні. Основний акцент тут ставиться на індустріальність і сюрреалістичність, а не на високі технології та науковість.

Комп'ютерної тематики як такої немає. Головною відмінністю японського кіберпанку є те, що основні персонажі проходять крізь монструозні, незрозумілі метаморфози тіла на тлі урбаністичного похмурого пейзажу. Більшості картин притаманні насильство, інвазивні модифікації тіла, химерні сексуальні переживання, злиття життя і смерті – сцени та прийоми, традиційні для експериментального кінематографа, повні суто візуального абстракціонізму та символізму без найменшого пояснення того, що відбувається із сюжетом чи персонажами.

Слід зауважити, що на становлення японського кінематографічного кіберпанку ключовий вплив справила низка західних картин: «Голова-ластик» (Eraserhead, 1977) Лінча, «Відеодром» (Videodrome, 1982) Кроненберга і, звичайно ж, «Той, що біжить по лезу».

До знакових японських стрічок, що формують естетику кіберпанку початку 1980-х, відносять «Місто, що “вибухає”» (Bakuretsu toshi, 1982) Сого Ісії, короткометражну роботу Синьї Цукамото «Дивна істота звичайного розміру» (Futsu saizu no 96). Фільм «Тецуо, залізна людина» (Tetsuo, 1989) – культова класика японського кіберпанку.

Як і згаданий вище фільм Девіда Лінча «Голова-ластик», «Тецуо» – перший важливий фільм у доробку Синьї Цукамото. На цьому схожість не закінчується. Обидва фільми знято за скромний бюджет, чорно-білі та пройняті потужним відчуттям нічного кошмару. Сюжет «Тецуо», як і личить кіберпанку, складний і нетрадиційний. Фільм розповідає про перетворення людини на купу металу, про її сні, перемішані з фрагментами попереднього життя людини, що їх герой дивиться по телевізору. В картині зображено відносини кохання-ненависті з технікою. Зрозуміло, що людина, яка перетворюється на залізо і відчуває жахливий біль, є яскравим попередженням негативних наслідків технічної експансії. Слід додати, що іншим поширеним кіножанром, тематично спорідненим з кіберпанком, є сплатгерпанк (від англ. splatter – бризки і punk – сміття), що виник у просторі західної культури. В Японії він стає особливо популярним, починаючи з початку другого тисячоліття. Сплатгерпанк виникає як літературна течія в середині 1980-х і демонструє поєднання підкреслено гротескної фантазії зі сценами насильства. Серед попередників напрями зазвичай називають таких

письменників, як Вільям Берроуз та Харлан Еллісон. Елементи сплатгерпанку використовують відомі автори «кислотного» мейнстріму Брест Істон Елліс, Чак Паланік та Рю Муракамі. Втім, саме «Книги крові» (Books of Blood, 1984–1992) Клайва Баркера неможливо підігнати під звичні схеми трилера, саспенсу та горору.

Не можна оминати увагою думку американського режисера Джеймса Кемерона щодо осмислення такого нового піджанру в японському кінематографі, як «сплатгерпанк». За визначенням Кемерона, твір сплатгерпанку – це урбаністичний фільм жахів, дія якого відбувається у сучасному світі, найчастіше в декораціях великих міст. Персонажі описані нашвидкуруч, часом відверто схематично. Як правило, вони маргінали, соціопати чи просто лиходії. Більшість творів містичні чи фантазійні, чимало й історій про «подвиги» маніяків. Західними стрічками з елементами сплатгерпанку вважаються «Американський психопат» (American Psycho, 2000), «Ворон» (The Crow, 1994), «Місто Гріхів» (Sin City, 2005), «Куб» (Cube, 1997) і т.д. (Кемерон Дж, 2001, с. 53). Японські картини в стилі сплатгерпанк дуже поступаються класичному кіберпанку і за якістю, і за задумом. Вони належать до малобюджетних фільмів жахів із елементами фантастики. Будучи глибоко андеграундним і певною мірою маргінальним, японський сплатгерпанк не розрахований на широку публіку і користується популярністю лише у цінителів подібного специфічного дійства.

Особливо слід виділити гібридні жанри, які були виявлені як вихідні з основного жанру, а саме: постпанк, дизельпанк, постапокаліпсис, біопанк та стімпанк. Дані жанри, що виникли на тлі розвитку кіберпанку, особливо яскраво та самобутньо показано у нових мультиплікаційних фільмах Японії: мається на увазі жанр аніме. Таким чином, можна виявити, що, незважаючи на принципову новизну цього жанру, його розвиток у просторі японської культури має унікальний характер і дає творчий заряд наступним кінематографічним десятиліттям.

По суті, властивості, що вирізняють японський кіберпанк, визначаються особливостями японської культури в цілому, де не останнє місце належить унікальному статусу Японії як країни, яка була визнана новою технологічно та культурно розвинутою наддержавою наприкінці ХХ століття, тобто практично одночасно зі зміцненням кіберпанку як жанру. Найбільш лаконічно висловився Вільям Гібсон, сказавши: «Сучасна Японія це і є кіберпанк».

У новому тисячолітті можна виділити декілька перспективних напрямів розвитку кіножанру з



відповідним розширенням кола теоретичних досліджень. Зокрема, від початку 2000-х років і донині створюються взірцеві роботи, які наслідують саме канонічні прикмети кіберпанку, доводячи їх до досконалості. Такі стилізації слід відносити до проявів ривайвелізму, або моди та запиту на якісне «ретро», що надихається ностальгічними почуттями. При цьому тлом може слугувати ретельно відтворений «касетний футуризм» 1980-х років, як у фільмах «Blade Runner 2049» (2017) та «Ghost in the Shell» (2017), відеоогрі «Cyberpunk 2077» (2020). Ці твори вражають детальним дотриманням стилю автодизайну тих років та концепт-арту легендарного дизайнера-неофутуриста Сіда Міда. Подібне можна частково помітити й у фільмі «Ready Player One» Стівена Спілберга (2018) та серіалі «American Gods» (2017–2021).

Утім, посткіберпанком спадок «класики» жанру не вичерпується. Після утворення умовного жанрового канону кіберпанк породив цілу низку сетингів, що успадкували його провідну структуру: критику дистопійних тенденцій і загроз технологічного прогресу, змалювання їх довершеними мотиваторами деформацій соціальних і природних середовищ. Окрім ретрофутуризму, такі твори відштовхуються й від інших популярних жанрів, естетик і стилів.

Нині серед піджанрів виокремлюють: стоунпанк, сандалпанк, міддлпанк, клокпанк, стімпанк, дизельпанк, атомпанк, формікапанк, наупанк, біопанк, нанопанк, посткіберпанк, ліберпанк, тільпанк, дрімпанк, міфпанк, стітчпанк та ельфпанк. Це розмаїття експериментів цілком заслуговує окремого розгляду, розширюючи перспективи вивчення основного жанру, окреслюючи шляхи подальшого урізноманітнення піджанрів у японській та світовій екранних практиках.

**Висновки.** Кіберпанк пустив своє коріння в Японії фактично одночасно з американською революцією в науково-фантастичній літературі. Проте в країні «сонця, що сходить» жанр втілюється насамперед не в літературній творчості, а в популярній манзі (японські комікси) та аніме (японська анімація). Побачивши в кіберпанкові прогноз розвитку навколишнього техногенного суспільства, японські художники і аніматори взяли активну участь у конструюванні моделі реальності, привносячи в ці моделі значний корпус етико-філософських проблем. Отже, вступивши в еру кінематографічного кіберпанку, японські режисери трансформують ідейний та художньо-образний зміст даного жанру відповідно до специфіки світосприйняття власної культури. Особливості національно-куль-

турної ідентичності, а саме схильність до ірраціонального, до філософічності сприйняття світу, до естетизації дійсності тощо, трансформують розроблену західною традицією техногенну тему. Крім того, важливою складовою інтерпретації даної проблематики «по-японськи» стає її специфічне художньо-образне та ідейне рішення, в основі якого – особливе ставлення японського мислення до технопрогресу, що межує з побоюванням його наслідків, видимих і невидимих загроз.

Молодий техноцентричний жанр, що цілком може вважатися феноменом сучасності, водночас не відмовляється від національних традицій японського мистецтва, надихаючись монстрами з кайдзю-ейга, а також зображеннями моторошних примар у стилі кайдан, що помітно посилює віддалення від західних моделей кіберпанку. Таким чином, можна засвідчити неповторність шляхів розвитку новітнього жанру кіберпанку у просторі японської культури, урізноманітнення унікальних піджанрових розгалужень, що відкривають нові перспективи, даючи творчий заряд наступним кінематографічним поколінням.

#### Джерела та література

- Алфьорова, З.І. (2003). Кіберкультура як складова постмодерної культури. *Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві* : Матеріали міжнар. наук. конф., 21-22 листоп. 2003 р. Харк. держ. акад. культури. Харків. С. 11-12.
- Алфьорова, З.І. (2004). Естетика «манги» й аніме: її вплив на фільми про віртуальну Реальність. *Культура України*. Харків. Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 126-136. Бібліогр.: 11 назв.
- Балмонт, Дж. *Guide to Japanese cyberpunk cinema with three of its visionary Directors* [EP]. Режим доступу: <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/49153/1/japanese-cyberpunk-cinema-guide-sogo-ishii-shinya-tsukamoto-shozin-fukui-akira>
- Кемерон, Дж. (2001). *Енциклопедія світової фантастики*. Київ. Наукова фантастика. 130 с.
- Куліков Олег. *Кіберпанк Помер* [EP]. Режим доступу: URL: <https://playua.net/kiberpank-pomer/where-to-begin-with-japanese-cyberpunk> [EP]. URL: Режим доступу: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-japanese-cyberpunk>

#### References

- Alforova, Z.I. (2003). Kiberkultura yak skladova postmodernoyi kulturi [Cyberculture as a component of postmodern culture]. *Sociokulturni komunikaciyi v informacijnomu suspilstvi* : Materiali mizhnar. nauk.

- konf., 21-22 listop. 2003 r. Hark. derzh. akad. kulturi. Harkiv, 2003. С. 11-12. [in Ukrainian]
- Alforova, Z.I. (2014). Estetika «mangi» y anime: її vpliv na filmi pro vrtualnu realnist [Aesthetics of “manga” and anime: its influence on virtual filmsReality]. *Kultura Ukrayini*. Harkiv. Vip. 14: Mistetstvoznavstvo. Filosofiya. S. 126-136. Bibliogr.:11 nazv. [in Ukrainian]
- Balmont, J. *Guide to Japanese cyberpunk cinema with three of its visionaryDirectors*. [ER]. Retrieved from: <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/49153/1/japanese-cyberpunk-cinema-guide-sogo-ishii-shinya-tsukamoto-shozin-fukui-akira> [in English]
- Cameron, J. (2001). *Enziklopedia svitovoi fantastyki* [Encyclopedia of worldfiction]. Kyiv. Naukova fantastyka. 130 s. [in Ukrainian]
- Kulikov Oleg. *Kiberpank Pomer* [Cyberpunk is dead, ER]. Retrieved from: <https://playua.net/kiberpank-pomer/where-to-begin-with-japanese-cyberpunk>. [ER]. Retrieved from: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-japanese-cyberpunk> [in Ukrainian]

### **Georgii Kurbanov**

#### **Features of the development of the cyberpunk genre in Japanese cinema and other types of art**

**Abstract.** The article examines the genre (subgenre of futuristic fiction) of cyberpunk and its manifestations in various types of literature and art, primarily in cinematography. The film material analyzes the nuances of the Asian view of cyberpunk, articulates its consonance with the latest contexts of Japanese underground culture against the background of the ambiguous attitude of the Japanese towards the nation’s technological and economic success in the 20th century, subdued fears of environmental threats, etc.

The article characterizes the features of Japanese cyberpunk, its difference from Western versions, introduces diversification and comparative characteristics of the genre’s modalities, explores the foundations of its rapid development in Japanese screen art.

The article is based on the corpus of ideas from the intersection of the aesthetics of cyber culture and the worldview-mythological complexes of anime and manga, embodied in the screen works of directors Sogo Ishiya, Shinya Tsukamoto, Shozin Fukui, graphic comics of the famous mangaka Masamune Shiro, as well as in the theoretical explorations of James Balmont, Steven T. Brown, Jane Chi Hyun Park, Orion Marvidu and domestic researchers such as Zoya Alfeyorova.

**Keywords:** cyberpunk, Japanese cinema, national identity, cultural identity, film genre.

*Стулій Альона Ігорівна*,  
аспірантка кафедри кінорежисури та  
кінодраматургії, старший викладач. Інститут  
екранних мистецтв. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Aliona Stulii*,  
Postgraduate student, senior lecturer of Directing  
and Scriptwriting Department. Institute of Screening  
Arts. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema  
and Television University University. Kyiv, Ukraine

## ТЕНДЕНЦІ ТВОРЧИХ ТА ТЕХНОЛОГІЧНИХ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ РІШЕНЬ В УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМАХ 2010-2020-х РОКІВ

**Анотація.** На прикладі низки документальних проєктів 10-20-х років ХХІ століття проаналізовано функціональність та актуальність використання мультимедійних творчих і технологічних рішень. Піднята проблема рефлексії режисера – як чинника пошуку форми та підходу до теми фільму. Розглянуті зміни в ролі глядача та його потреба в інтерактивності досвіду. Визначені основні питання, на які спирається сучасний автор у виборі формотворчих концепцій для створення документального фільму.

**Ключові слова:** документалістика, кінематограф, мультимедіа, реальність, взаємодія.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** З появою наприкінці ХІХ століття кінематографа суспільство отримує нову форму відображення й осмислення дійсності, в тому числі важливих історичних подій, які вплинули чи впливають на політичну, економічну та соціальну ситуацію в світі. Наприклад: «План нацистів» (реж. Е. Келлог, 1945), документальний фільм-хроніка, що був використаний на Нюрнберзькому процесі; фільм «Фаренгейт 9/11» (реж. М. Мур, 2004) – про масштабні теракти в США в 2001 році; «Акт убивства» (реж. Дж. Оппенхаймер, 2012) – про політичні репресії в Індонезії 1965-1966 років; «Інсайтери» (реж. Ч. Фергюсон, 2010) – про світову фінансову кризу 2007-2010 років; «Сіль Землі» (реж. В. Вендерс та Дж. Сальгадо, 2014) – про світові екологічні зміни та багато інших. У 2010–2020 роках ХХІ століття в Україні відбувається Революція Гідності, а по якомусь часі російська федерація починає відкриту військову агресію, порушуючи кордони України. Це й період швидкого темпу розвитку технологій в усіх сферах людської діяльності. Ці чинники сприяють збільшенню кількості

документальних фільмів українських авторів, а також творчому та технологічному різноманіттю підходів у створенні цих робіт. У статті зроблено спробу розглянути приклади документального кіно 10-20-х років ХХІ століття в Україні в контексті їхньої мультимедійної складової, як засобу пристосування до нових медіумів створення та відтворення аудіовізуальних творів.

**Мета статті** – визначити основні сучасні формати документалістики, окреслити творчі та технологічні мультимедійні рішення, а також проаналізувати їхній вплив на глядача.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Велику увагу дослідженню документальної функції кінематографа приділяв Б. Матушевський у своїй брошурі «Нове джерело історії» (Matuszewski, 1898). Він наголошував на освітньо-просвітницькій меті документалістики та її утилітарному використанні як технічного винаходу для висвітлення галузей промисловості, сільського господарства, військової справи тощо. Термін «документалістика» та її основні характеристики ввів Дж. Грірсон у своїй статті «Перші принципи документально-

го фільму» (Grierson, 1932). Він розглядав реальність як унікальний творчий матеріал, а саму документалістику – як творчу розробку дійсності та нову мистецьку форму. Дж. Грірсон спродюсував десятки документальних фільмів, серед яких «Людина з Арану» (1934), створений режисером Р. Флаерті в жанрі docufiction (укр. докуфікшн), який поєднує у собі риси документального та художнього кіно. Ж. Руш пізніше також звертався до цього напрямку, використовуючи його в своїх етнографічних фільмах і створивши унікальний жанр ethnoficcion (укр. етнофікшн). Ж. Руш та Е. Морен експериментували ще й із естетичним та концептуальним напрямком «сінема веріте» в контексті документальних фільмів («Хроніки одного літа», 1961), поєднуючи метод візуальної антропології та документальної публіцистики. Їхні формотворчі пошуки були зумовлені розвитком технологій зйомки: легкими, відносно безшумними камерами, що суттєво зменшило відстань між автором і персонажем та дало можливість для впровадження новаторських творчих рішень. Сучасним дослідженням документалістики займається Б. Ніколс (Nichols, 1991). Він розглядає численні соціальні проблеми та їхнє представлення за допомогою стилю, риторики й техніки оповіді, ставить питання про зв'язок документальної традиції з владою, тілом, авторитетом, знанням і нашим історичним досвідом. Ноні де ла Пеня (De la Peña, 2018) розглядає можливості мультимедіа та імерсивного досвіду для масштабнішого й ефективнішого впливу на глядача. Її дослідження витікають зі сфери журналістики, але поступово вона сфокусувалася на документалістиці, як жанрі саме кінематографа.

**Виклад основного матеріалу.** Основна концепція документального кінематографа – його достовірність: робота з реальними персонажами та першоджерелами подій. Але оскільки автор концептуально та формотворчо впливає на матеріал, його робота не є повністю об'єктивною. Відбувається процес рефлексії режисера з моменту вибору теми до перегляду готового фільму. «Бути рефлексивним означає <...> сформулювати набір запитань певним чином, шукати відповіді на ці запитання певним чином і, нарешті, представити свої висновки певним чином» (Ruby, 1977, с. 4). Це «певним чином» і є авторський унікальний підхід, продиктований або біографічними моментами режисера, або національними особливостями культури, або історичним часом та стадією розвитку технологій і соціуму.

Творчі та технологічні рішення режисера й визначають цю різноманітність, окреслюють суб'єк-

тивність і стилістику документального фільму. М. Ренов у своїй праці «Теоретизація документального кіно» (Renov, 1993, с. 21) розглядає основи модальності документалістики у вигляді їхнього призначення: фіксувати, розкривати та зберігати; переконувати або просувати; аналізувати та розслідувати; виражати. Він зазначає, що одному фільму може бути притаманне поєднання кількох модальностей, що збільшує варіативність поєднань і результатів. Е. Барноу в своїй книжці «Документальне кіно: Історія неігрового фільму» (Barnouw, 1976) наділяє документалістику певними ролями: пророк, дослідник, репортер, живописець, адвокат, горніст, обвинувач, поет, хронікер, промоутер, оглядач, сподвижник, партизан. Обираючи й перебуваючи в кожній з цих ролей, автор документального фільму обирає також і технологічне вирішення. Починаючи від вибору технології зйомки (цифра чи плівка), наявності чи відсутності сценарію до вибору медіуму трансляції.

З розвитком інтернету та можливостей браузерів з'явився і набув популярності такий вид, як веб-документалістика (інтерактивна або мультимедійна документалістика). Він став результатом еволюції традиційної документалістики і частиною такого поняття як медіаконвергентність, яка «являє собою культурний зсув, оскільки споживачів заохочують шукати нову інформацію та встановлювати зв'язки між розсіяним медіаконтентом» (Jenkins, 2006, с. 3). З'являється потреба взаємодії глядача з історією фільму, що перекладає на нього (глядача – А.С.) відповідальність автора, і тепер процес рефлексії забезпечує сам глядач, оскільки від його рішень залежить кінцевий результат та ефективність впливу історії.

Одним з перших і дуже популярних інтерактивних веб-документальних фільмів є «Подорож туди, де закінчується вугілля» С. Боллендорфа (2008). Історія трудових мігрантів, які щодня ризикують життям у китайських вугільних шахтах. Фільм поєднує кілька проявів медіа: сотні фотографій, три години фільму та 10 годин звукових матеріалів. Глядач – суб'єктивна камера, він може поставити запитання шахтарям, обрати напрям фільму та зібрати додаткову інформацію. У фільмі наявний ігровий та освітній елемент, відомий як термін «edutainment» (укр. едьютейнмент), який на думку М. Пренскі «з появою комп'ютерів став хвилею навчання майбутнього. Він згодом сягне всіх від “колиски до могили”» (Prenkys, 2001). С. Боллендорф у своєму фільмі «Подорож туди, де закінчується вугілля» обрав саме формат веб-документалістики, адже він здатний найповніше

реперезентувати комплексне бачення викладу історії, це творче та технологічне рішення, що здатне вмістити велику кількість матеріалу за темою, яка не має класичного шляху організації. В Україні в 2012 році був створений веб-документальний фільм «Gol!Ukraine» французькими документалістами С. Сьоаном і М. Сартром у колаборації з українськими спеціалістами. Інтерактивні вебстрічки, що були зняті впродовж чемпіонату Євро-2012 і презентувались на сайтах французької газети Le Monde і телеканалу ARTE, демонстрували новаторський погляд на футбол, Україну та її мешканців. «Gol!Ukraine» – це унікальний проєкт французької та української команди, який поєднав у собі документальне кіно й інтернет-технології.

Паралельно розвивається формат інтерактивного сферичного 360 відео у віртуальній реальності (VR), з яким глядач може взаємодіяти не інтерфейсом людина-комп'ютер, а людина – контролер маски віртуальної реальності. Це менш доступна технологія, але цікавість до неї сприяла швидкому темпу розробки цих девайсів основними гравцями ринку техніки (Oculus, HTC, Lenovo, Sony) а також впровадженню профільних категорій у програмах найбільших і найвідоміших кінофестивалів (Sundance Film Festival, Tribeca Festival, Cannes Film Festival). «Що, якби я могла представити вам історію, яку ви б запам'ятали всім своїм тілом, а не лише розумом? Завдяки віртуальній реальності я можу помістити вас в центрі історії <...> і зменшити розрив між реальними подіями та особистим досвідом» (De la Peña, 2018). Зміщується не лише фокус глядача, а й фізична позиція щодо контенту, тепер він впливає не зовні, а зсередини. Глядач стає користувачем, замість відеофайлу він відкриває додаток і не переглядає фільм, а отримує досвід у віртуальній реальності. Але це все ті самі функції документалістики, описані Е. Барноу та М. Ренов. Теми, які піднімаються в інтерактивних документальних фільмах так само адвокують важливі ціннісні орієнтири, репрезентують вектори розвитку соціуму в цей період часу та візуалізують інтенції розвитку в майбутньому.

Прикладом такого соціально-важливого та цікавого творчо й технологічно проєкту в Україні є «Наслідки VR: Євромайдан» (Фурман, Полежака, Жилінський, 2019). Це інтерактивний документальний фільм про найтрагічніші години Революції Гідності в Києві. За допомогою фотограметрії та тривимірної комп'ютерної графіки, автори відтворили вулицю Інститутську такою, якою вона є сьогодні, щоб розповісти історію подій 20 лютого 2014 року. Глядачі повторюють шлях протестуваль-

ників, які йшли вгору Інститутською проти сил підрозділу беркутівців. Історія розкривається за допомогою архівних фотографій і відео, спогадів очевидців, записаних у форматі 360° відеоінтерв'ю та відсканованих артефактів часів Євромайдану. За допомогою усіх цих технологій автори дають кожному, хто дивиться фільм, необхідний час на занурення в атмосферу подій, на зчитування та усвідомлення інформації, на власне глядацьке дослідження й свободу вибору висновків, а це в контексті теми проєкту є дуже символічним. Також вибір цієї технології кардинально відрізняє цю роботу від класичного лінійного нарративу переказу історичних подій.

Один з найновіших мультимедійних проєктів в Україні у 2022 році на тему наслідків війни через повномасштабне вторгнення російської федерації на територію України є фільм П. Армяновського «ВТОРГНЕННЯ 1.2.3» (2022). Це сферичний фільм, в якому глядач не може повноцінно взаємодіяти з об'єктами, але може роздивлятися процеси на 360 градусів у масці віртуальної реальності або за допомогою плеєра на персональному комп'ютері чи смартфоні. Фільм зроблений після звільнення Київської області від російських окупантів у 2022 році. Українська художниця Алевтина Кахідзе переживає особисту трагедію, знищення обстрілами власного будинку і загальний стан оборони від інвазії на територію власної країни. П. Армяновський в інтерв'ю Громадському радіо так зазначив функцію формату сферичного відео для своєї роботи: «Зйомки 360° передбачають фіксацію лише героїв. Оператор ставить камеру та «ховається». Знімальна команда не має бути присутньою у кадрі. Це розкриває героя максимально» (2022).

Цю ж технологію сферичного відео «без взаємодії» використав Ігор Стрембіцький у своєму фільмі «Вівчарі» в 2017 році. Для того щоб передати атмосферу української природи та позачасовість у житті сучасних карпатських вівчарів, автор не дозволяє глядачеві міняти хід історії, максимально занурюючи його в атмосферу і процесуальність того, що відбувається в кадрі. В обох цих фільмах автори усвідомлено не додають елемент інтерактивності, хоча ця технологія доступна і популярна, в їхніх історіях головною цінністю є перебування в моменті, його достовірність та автентичність. Це наочний випадок успішного вибору медіуму, в якому історія набуває додаткової естетичної та інформаційної цінності, якої б не мала в класичному оповідному виконанні.

Творче та технологічне мультимедійне рішення може бути втіленим автором суто в процесі

монтажу. Фільм «Зошит війни» (2021) Р. Любого – приклад інтертекстуального фільму формату found footage (укр.: знайдений футаж), зібраного принципово із відеоматеріалів, знятих на телефони учасників подій антитерористичної операції на сході України, починаючи з 2014 року. Відео зі смартфонів і непрофесійних камер має за своєю пластикою й фокусуванням одні характеристики, існує в одному медіумі. Але в момент кінотеатрального показу, коли відбувся монтаж і побудова фільму об'єдналася в цілісну кінематографічну історію, – це вже інший медіум сприйняття. Ця форма фільму не підпадає під характеристику колажу чи асамбляжу. «Зошит війни» не зроблений з інших готових фільмів, а всі його матеріали стосуються подій одного періоду та пов'язані змістом і географією, тому це радше робота з архівом. Але не в контексті усвідомлення далекого минулого, фільм створювався впродовж п'яти років і його матеріал ще не став історичною хронікою, яку радше можна вважати архівною в контексті вислову Р. Прелінгера під час його лекції в Національній Галереї Мистецтв у Вашингтоні: «Ми не дивимося на архіви, як на запис минулого, але ми уявляємо і створюємо з них запис майбутнього» (Prelinger, 2021).

Мультимедійна документалістика поступово виходить далеко за рамки кінотеатральних екранів. Данська національна комісія ЮНЕСКО та організація Блу Шілд Данія створили проєкт під назвою «Backup Ukraine». Його мета – зберегти українську культурну спадщину, принаймні віртуально, в умовах широкомасштабної війни через агресію РФ на території України. Проєкт «Backup Ukraine» – це віртуальна цифрова платформа, до якої можуть завантажувати контент самі користувачі. Використовуючи додаток Polusam, людина зі смартфоном може сканувати історичні об'єкти та пам'ятки архітектури, створювати їхню цифрову копію і поміщати її в простір віртуальної України. «Війна <...> може завдати непоправної шкоди національному духу країни. Знищуючи символи цінностей країни, її гордість та історію – саме те, на чому будується її ідентичність. Ось чому охорона культурної спадщини має вирішальне значення у будь-якому конфлікті», – переконана Е. Нільсен, голова данської національної комісії ЮНЕСКО. Це колективна мультимедійна творчість, яка робить кінцевий візуальний твір динамічним, який постійно доповнюється. Створення відбувається за допомогою камери, а відтворення за допомогою екрана, матеріал є документальним і кожний об'єкт має свою історію. Тому це унікальний приклад

мультимедійного вирішення документалістики, як відповідь на виклики часу та ситуації в країні.

**Висновки.** 2010-2020-ті роки в Україні багаті на неймовірну кількість важливих соціальних тем: Революція Гідності, окупація Криму, вторгнення та наслідки війни, збереження культурної спадщини тощо. В свою чергу екранно-документальне відображення цих неординарних подій потребує унікальних інструментів і технологій, таких як сферичне відео, інтерактив, вебпростір, які створюють нові, небачені раніше можливості для розкриття як подій, так і творчого потенціалу режисера через експерименти з драматургією, монтажем, зміною ролі автора та глядача. Отже, аналізуючи викладений матеріал і приклади, можна стверджувати, що творчі та технологічні мультимедійні рішення в документалістиці диктуються особливостями теми, історії, ситуації. Автор має відповісти на питання, чи його фільм виграє від технології, методу та підходу, які він обрав, чи без їх застосування мало що зміниться в сприйнятті історії? Чи глядач готовий взаємодіяти з його історію саме через цей новий медіум? Чи він його ще (або вже більше) не цікавить? Вищезгадані процеси у документальному кіно швидко видозмінюються, розвиваються нині надто динамічно, що й створює матеріал для подальших досліджень.

#### Джерела та література

- Армяновський, П. (2022). Війна. Інформаційний ма-  
рафон. Інтерв'ю. *Громадське радіо*. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/viy-na-informatsiynyy-marafon/strichka-sumna-ale-pislia-nei-z-iavliaiet-sia-impul-s-do-zhyttia-petro-armianovs-kyu-pro-fil-m-invasions-1-2-3>
- Барноу, Е. (1976). *Документальне кіно: Історія неігрового фільму*. Оксфордський університет. Нью-Йорк, Лондон. 332 с.
- Грірсон, Дж. (1932). Перші принципи документального фільму. *Едінбург. Cinema Quarterly*, №2. С. 67-72.
- Де ла Пеня, Н. (2018). *Новаторство віртуальної реальності та імерсивної журналістики. Інтерв'ю для ВФХ Войс з Наомі Голдман*. Товариство візуальних ефектів. Каліфорнія. URL: <https://www.vfxvoice.com/nonny-de-la-pena-pioneering-vr-and-immersive-journalism>
- Дженкінс, Г. (2006). *Конвергентна культура*. Університет Нью-Йорка. Нью-Йорк. 368 с.
- Матушевський, Б. (1898). *Нове джерело історії*. Париж. 16 с.
- Ніколс, Б. (1991). *Репрезентація реальності: проблеми та поняття в документалістиці*. Пресс Університет Індіани. Блумінгтон. 131 с.

- Нільсен, Е. (2023). Українці захищають своє культурне надбання своїми смартфонами. *Світовий економічний форум*. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2023/01/ukraine-cultural-heritage-technology-3d/>
- Прелінгер, Р. (2021). Про майбутнє пам'яті. *Лекторії пам'яті Раджив Вайди*. Національна галерея мистецтв. Вашингтон. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vXCR7yK2q1Q>
- Пренські, М. (2021). *Навчання на основі цифрових ігор*. МакГроу-Хілл. Нью-Йорк. 442 с.
- Ренов, М. (1993). *Теоретизація документального кіно*. Раутледж. Нью-Йорк, Лондон. 261 с.
- Рубі, Дж. (1977). Віддзеркалене зображення: рефлексивність і документальний фільм. *Журнал Університету Кіноасоціації*. Іллінойс. Том 29. №4. С.4.
- Руш, Ж. та Морен, Е. (1960). *Хроніка одного літа*. Асоціація документальних фільмів Франції. URL: [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/2040](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/2040)
- Стрембіцький, І. (2017). *Вівчарі*. ВО Сінема, Київ.
- Фурман, А., Полежака, С., Жилінський, К. (2019). *Наслідки VR: Євромайдан*. New Cave Media, Київ. URL: <https://docudays.ua/eng/2019/movies/vr-kinoteatr/vidgolos-vr-yevromaydan/>
- Furman, A., Polezhaka, S., Zhylynskyi, K. (2019). *Naslidki VR: Evromaydan* [Aftermath VR: Euromaidan] New Cave Media, Kyiv. URL: <https://docudays.ua/eng/2019/movies/vr-kinoteatr/vidgolos-vr-yevromaydan/> [in Ukrainian]
- Grierson, J. (1932). *Pershi printsipi dokumentalnogo filmu* [First principles of documentary. Edinburgh]. *Cinema Quarterly* №2. P. 67-72. [in English]
- Jenkins, H. (2006). *Konvergentna kultura* [Convergence Culture]. New York: New York University Press, 368 p. [in English]
- Matuszewski, B. (1898). *Nove dzherelo istoriyi* [A New Source of History]. Paris. 16 p. [in French]
- Nichols, B. (1991). *Reprezentatsiya realnosti: problemi ta ponyattya v dokumental'istitsi* [Representing reality: issues and concepts in documentary]. Indiana University Press. Bloomington. 131 p. [in English]
- Nielsen, E. (2023). Ukrayintsi zahischayut svoe kulturne nadbannya svoiyimi smartfonami [Ukrainians are protecting their cultural landmarks with their phones]. *World Economic Forum*. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2023/01/ukraine-cultural-heritage-technology-3d/> [in English]
- Prelinger, R. (2021). Pro maybutnE pam'yaty [On the Future of Memory]. *The Rajiv Vaidya Memorial Lecture Series*. National Gallery of Art. Washington D.C. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vXCR7yK2q1Q> [in English]
- Prenkysy, M. (2001). *Navchannya na osnovi tsifrovih igr* [Digital game-based learning]. McGraw-Hill. New York. 442 p. [in English]
- Renov, M. (1993). *Teoretizatsiya dokumentalnogo kino* [Theorizing documentary cinema]. Routledge. New York & London. 261 p. [in English]
- Rouch, J., Morin, E. (1960). *Hronika odnogo lita* [Chronique d'un été] Association film-documentaire.fr. URL: [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/2040](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/2040) [in French]
- Ruby, J. (1977). Vidzderkalene zobrazhennya: refleksivnist i dokumentalniy Film [The image mirrored: Reflexivity and the Documentary]. *Film Journal of the University Film Association*. Illinois. Vol.29. №4 [in English]
- Strembitskyi, I. (2017). *Vivchari* [Shepherds]. ВО Сінема, Київ. URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/207>

## References

- Armyanovskyi, P. (2022). Viyna. Informatsiyniy marafon. Interv'yu [The War. Information marathon. Interview]. *Hromadske Radio*. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/viyna-informatsiynyy-marafon/strichka-sumna-ale-pislia-nei-z-iavliaiet-sia-impul-s-do-zhyttia-petro-armianovs-kyu-pro-fil-m-invasions-1-2-3> [in Ukrainian]
- Barnouw, E. (1976). *Dokumentalne kino: Istoriya neigrovogo filmu* [Documentary: a history of the non-fiction film]. Oxford University Press. New York & London. 332 p. [in English]
- De la Peña, N. (2018). Novatorstvo virtualnoyi realnosti ta imersivnoyi zhurnalistiki. Interv'yu dlya VFH Voys z Naomi Goldman [Pioneering VR and Immersive Journalism. Interview for VFX Voice with Naomi Goldman]. *Visual Effects Society*. CA. URL: <https://www.vfxvoice.com/nonny-de-la-pena-pioneering-vr-and-immersive-journalism> [in English]

*Aliona Stulii*

**Trends of creative and technological multimedia solutions in Ukrainian documentary films of 2010-2020 years**

**Abstract.** Analyzing the examples of a number of documentary projects from 2020s, we revealed the functionality and relevance of the use of multimedia creative and technological solutions. The problem of the director's reflection is raised as a factor in finding a form and approach to the film's theme. Considered changes in the role of the viewer and his need for the interactivity of the experience. The main questions on which the modern author relies in choosing form-creating concepts for a documentary film are defined.

**Keywords:** documentary, cinematography, multimedia, reality, interaction.



# 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, Ukraine

## «ПОСТІРОНІЯ» ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ КОМІЧНОГО: МЕТАМОДЕРНІСТСЬКА МОДЕЛЬ

**Анотація.** Матеріал статті відображає процес зміни статусу «іронія» у логіці руху «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм». Показано, що від 2000 р. традиційна інтерпретація іронії як структурного елементу комічного почала помітно змінюватися. Відтак у просторі метамодернізму іронія набула ознак категорії. Водночас відбулася трансформація «іронія – постіронія» та культурологія почала оперувати формально-логічною структурою «постіронічне мистецтво». Означені процеси стимулювали аргументацію як низки нових понять – історіопластичність, «наскрізна постіронічність», гетерогенність, «естетика незручності», реляційність, – так і нівелювання наявних прийомів творчості.

**Ключові слова:** «постіронія», іронія, комічне, «критична» та «безцільова» іронія, «наскрізна постіронічність», «чотири обличчя постіронії», метамодерністський сегмент сучасного мистецтва.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Питання, порушені у даній статті, відбивають вкрай складні й суперечливі процеси, що ними просякнутий як теоретичний, так і літературно-мистецький простір сучасної європейсько-американської культури. Хоча впродовж останніх п'яти років ще можна натрапити на статті, автори яких продовжують обговорювати термінологічне «забезпечення» нового етапу розвитку «постмодернізму – пост+ постмодернізму», ми вважаємо, що поняття «метамодернізм» уже закріпилося в теоретичному полі і спроби його замінити видаються нам безперспективними.

Однак не можна не відзначити, що існують певні розвідки, в яких доволі чітко реалізується принцип «навздогін», проте праць «метамодерністського спрямування», де серйозно аналізується цей феномен, значно більше. Саме ці дослідження актуалізують проблематику, що станом на сьогодні презентована доволі широко, хоча і, так би мовити,

послідовно спонукає до дискусій. Подібна ситуація в теоретичному просторі третього десятиліття ХХІ ст. підсилює актуальність питань, які формують концептуальне поле сучасної гуманістики.

Наразі особливу увагу привертає проблема «комічного», що дає змогу констатувати потенціал естетики, оскільки окремі теоретичні зрізи цієї класичної гуманітарної науки стимулюють шукання метамодерністів на теренах «постіронії». Окрім естетичного, у статті артикульовано мистецтвознавчий аспект, оскільки «постіронія», так би мовити, впевнено долає межі літературної творчості, освоюючи простір кінематографа та телевізійних проєктів.

Наголос на таких видах мистецтва, як література та кінематограф, залучає питання щодо перспектив інших видів, серед яких у досить проблематичній ситуації можуть виявитися окремі жанри, наприклад, образотворчого мистецтва, скульптури чи музики.

Акцентуація «наскрізної постіронічності» висуває низку нагальних проблем і для театру. Так, професійний драматург, як представник колективного типу творчості, здатний написати не просто «постіронічну», а й «наскрізно постіронічну» п'єсу. Водночас виникає чимало запитань, чи здатні інші учасники творчого процесу – режисер, актори, композитор, художники-декоратори, гримери – в єдиному концептуальному річизі реалізувати подібне «дійство».

Оскільки ідея «наскрізної постіронічності» перебуває в процесі становлення, а її вплив на сучасний художній простір – у стадії апробації, аналіз сучасного метамодерністського мистецтва обов'язково має враховувати засади персоналізованого підходу, що успішно демонструє властивий йому потенціал на культурологічно-мистецтвознавчих теренах.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Питання, підняті у статті, знайшли відображення в напрацюваннях, які мають переважно авторський характер, подекуди спонукаючи до дискусій. Так, різні аспекти мета-модернізму розглядаються в статтях Ю. Дубової, Т. Кривошеї, І. Петрової, М. Погорілої, В. Суковатої, А. Тормахової, М. Федоренка.

Автори означених публікацій або безпосередньо досліджують глибинні процеси, властиві метамодернізму, або зосереджують увагу на питаннях, дотичних до його засад чи змісту. Мається на увазі аналіз метамодерністських «культурно-мистецьких практик» (І. Петрова), «різновидів модернізму» (М. Федоренко), виявлення потенціалу «низової естетики» (Т. Кривошея), елементи «пост» та «мета» модерністських експериментів у музиці (А. Тормахова) та балеті (М. Погоріла).

У контексті заявленої нами проблематики актуалізовано позицію українських естетиків щодо сутності категорії «комічне», опертям на загальнотеоретичне осмислення якої виступає позиція В. Панченко.

**Мета статті.** Розкрити специфіку «постіронії» та «наскрізної постіронічності», які, з одного боку, відображають процес динамічного розвитку естетичного знання, а з іншого – виконують низку важливих функцій щодо окреслення сутності літературно-мистецького аспекту метамодернізму.

**Виклад основного матеріалу.** На нашу думку, розгляд анонсованих у статті питань варто розпочати з фіксації прізвищ європейсько-американських культурологів, які закладали підвалини відпрацювання проблеми «постіронії». Наразі своєрідним орієнтиром може стати наукова розвідка «Чотири

обличчя постіронії» (2020), автор якої Лі Константину активно долучений до дискусій щодо перспектив метамодернізму, що періодично виникають у публікаціях англomовних культурологів.

Намагаючись структурувати чотири обличчя постіронії, Л. Константину фокусує увагу на останніх тридцяти роках – 1990–2020. За висловом Девіда Фостера Воллеса (1962–2008) – видатного американського письменника, есеїста та літературознавця, одного з ідеологів впливового серед інтелектуальної еліти США руху «Нова щирість» – «усі ми виявилися оточеними іронією постмодерну» (McGaffery, 2012, с. 49). Оскільки сутність руху «Нова щирість» розглянута нами у статті «Від “пост” до “мета” модернізму: процес культуротворчих пошуків» (2021), ми лише фіксуємо його значення у життєво-творчих процесах американських інтелектуалів.

Слід враховувати, що в останнє десятиліття життя Д.-Ф. Воллеса дискусії як з приводу «вичерпаності або смерті постмодернізму», так і щодо правомочності та переваг серед десятка інших терміна «метамодернізм», тільки розпочиналися. Проте своєрідне «панування іронії» як засадного принципу постмодернізму, для Д.-Ф. Воллеса було очевидним.

Чим активніше метамодернізм завойовував панівні позиції, тим помітніше іронія часів постмодернізму втрачала свою, сказати б, значущість та авторитет, поступаючись – це згодом стало очевидним – «постіронії». Між 2007–2012 рр. стан європейсько-американського науково-теоретичного простору ряснів твердженнями такого зразка: «іронія – це зневага культури, якій слід повернути емоції» (Дж. Пурді), «іронія померла, і це хороша новина» (Роджер Розенблатт), «домінування іронії – це щось подібне до кризи» (Зеді Сміт).

Як зазначає Л. Константину, позицію означених теоретиків підтримали близько двадцяти провідних сучасних романістів – «...Кріс Бакелдер, Рівка Гелчен, Дженіфер Іган, Дейв Еттерс, Джонатан Франзен, Річард Пауерс, Ніл Стівенсон <...>, які вважають іронію одним з ключових елементів культури постмодерну і висловлюють застереження щодо породжених нею різноманітних суспільних, політичних та філософських проблем» (Константину, 2020, с. 222).

Позиція означених письменників була доволі коректною. Вочевидь, вони не стільки опікувалися аргументацією феномену «іронія», скільки підсумовували, так би мовити, персоналізований творчий досвід «добі постмодернізму». Відтак Л. Константину, відповідно до свого професійного

орієнту теоретика культури, враховував специфіку художнього мислення кожного з конкретних романістів.

Такий підхід дає підстави констатувати факт значного потенціалу теоретико-практичного паритету. Саме шукання і теоретиків культури, і практиків літератури, які синхронізував Л. Константину, дали йому можливість зробити такий висновок: «Перед обличчям культури постмодерну трансцендентні обмеження іронії стають нагальним творчим, філософським і політичним проектом. Цей проект я називаю *постіронією*» (Константину, 2020, с. 223). Доцільно констатувати, що ключовою тезою у цьому висновку англо-американського культуролога, на нашу думку, є «трансцендентне обмеження іронії».

Розвиваючи свою позицію, Л. Константину наголошує, що прихильників «постіронії» не слід розглядати як апологетів «антиіронії», оскільки вони не заперечують «емоції» і не закликають до «суцільної ширості». Йдеться, скоріше, «про збереження постмодерністського критичного осяяння (у різних сферах) за умови подолання їх тривожних вимірів» (Константину, 2020, с. 223). На думку теоретика, введення в теоретичний ужиток поняття «постіронія» робиться не заради вироблення нової «культурної домінанти»: усі зусилля спрямовані на пошуки шляху виходу «за рамки проблем, які іронія створила в сучасному житті і культурі» (*Там само*).

Анатомуючи означену ідею, слід звернути особливу увагу на зміну наголосів, а саме: до межі ХХ – ХХІ ст. у переважній більшості публікацій тогочасних дослідників «постмодернізму – пост+постмодернізму» іронія розглядалася й оцінювалася як культурне надбання цих принципово нових етапів у розвитку модернізму.

Витоки іронії постмодерністи шукали у творчості М. Піка, Б. Віана, «оголювалися» в художньо-образній структурі романів І. Кальвіно, Х. Мураками, М. Уельбека, Дж. Фалетті та в кінематографічних експериментах М. Гондрі. Сьогодні ж іронія доволі часто інтерпретується як непотрібна проблема для сучасної – метамодерністської – культури, яку треба усунути. Проте чи не занадто швидко «теоретичних героїв» намагаються скинути з п'єдесталів?

Оскільки проблема «іронія – постіронія» активно обговорюється в сучасній європейсько-американській гуманістиці, у дослідницьке поле варто ввести «комічне»: від давньогрецького *komikos* – смішний – метакатегорія естетики, яка відображає конфлікт суспільно значимої форми в поведінці і

діях людини з нікчемністю соціального і морального змісту цієї дії, що не загрожує суспільним цінностям, і долається через сміх» (*Філософський Енциклопедичний Словник*, 2002, с. 289).

Витоки «комічного» сягають діалогу Платона «Бенкет», де вперше пропонувалося враховувати зв'язок «трагічне – комічне». Проте Аристотель досить побіжно торкнувся «комічного», хоча, як відомо, У. Еко послідовно просував ідею про існування другої частини «Поетики» Стагірита, що була присвячена феноменові комічного.

Від ХVІІ ст., коли були скасовані середньовічні заборони на «комічне – комедію», переважна більшість європейських філософів – Кант, Гегель, Шопенгауер, Шеллінг, Ніцше, Фрейд, Бергсон, Батай – торкалися як аспектів, власне, комічного, так і специфіки його втілення у різних видах мистецтва. Слід наголосити, що предметом теоретичного аналізу виступав і власне «сміх» – складна, суто людська емоція, яка супроводжує «динаміку розвитку й оголення конфлікту» в жанрі комедії.

У нашій статті «“Сміх Циклопа” як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету» (2017) ми не лише в естетико-культурологічному аспекті проаналізували верберівський «Сміх Циклопа» (2010) – завершальний роман трилогії «Батько наших батьків», а й високо оцінили експеримент французького письменника, котрому вдалося поєднати «три виміри: історія комічного; <...> феномен анекдоту, як специфічний вияв комічного»; і детективний сюжет – «смерть/убивство відомого коміка Дарія Возняка на прізвисько Циклоп» (Оніщенко, 2017, с. 143).

У статті ми намагалися показати, що серед авторських проривів Б. Вербера найважливішим є його тяжіння до цілісного представлення комічного, де органічно поєднані історія й сучасність, теорія та практика, драматург, який створює комедію, і актор – виконавець головної ролі. Роман «Сміх Циклопа» набуває особливого значення, якщо розглядати його у зв'язці з видатним твором італійця Умберто Еко (1932–2016) «Ім'я рози» (1980), головний герой якого був переконаний, що існує, як ми щойно зазначили, праця Аристотеля, присвячена природі комічного. На думку героя, цю працю приховують, оскільки її естетико-художні «секрети» містять «таємне знання», яке не підлягає широкому розголосу.

«Комічне» має досить складну структуру і, як зазначає В. Панченко, включає «різні ступені і форми вираження, такі, зокрема, як гумор, сатира, сарказм, іронія. Усі вони є знаряддям подолання недоліків у людині та соціальних процесах,

руйнації хибних ілюзій людей про себе, засобом утвердження торжества ідеалу через заперечення старого, віджилого» (Панченко, 2010, с. 113).

Окрім означеного, В. Панченко, наслідуючи концепцію Платона, розглядає «комічне» як антипод «трагічного». Хоча це і не є предметом нашої статті, ми все ж принагідно наголосимо, що у проєкції часу європейська літературно-мистецька традиція виявила, опрацювала й – в умовах метамодернізму – загострила «трагі-комічний» компонент мистецтва. Вочевидь, у цьому компоненті слід вбачати певну емоційно-виражальну цілісність, а не зв'язок чи співвіднесеність двох самостійних категорій. Нашу позицію підтверджують такі естетико-художні прориви доби «постмодернізм – пост+постмодернізм», як екранізація Мішелем Гондрі роману Бориса Віана «Піна днів» (2013) та роман Мішеля Уельбека «Покірливість» (2015).

Наголошуючи, що комічне «доволі складна за своєю будовою категорія», В. Панченко визначає «різні ступені і форми вираження», серед яких, з одного боку, цілком справедливо наявна «іронія», а з іншого – такі форми «комічного», як гротеск, карикатура, шарж, пародія, що їх мистецтвознавчий статус до сьогодні чітко не визначений.

Серед розмаїття форм комічного, в межах даної статті нас цікавить «іронія»: від давньогрецького *eirōnia* – прикидання, удаваність – певного роду риторичний прийом, завдяки якому вислів набуває прихованого змісту, відмінного (досить часто протилежного) від буквального, проте формулювання останнього завжди натякає на істинність саме прихованого змісту» (*Філософський Енциклопедичний Словник*, 2002, с. 249-250).

«Іронія» кваліфікується як філософсько-естетична категорія, що розкриває ціннісний смисл предметів та явищ у дійсності і в мистецтві, використовуючи задля цього гостру, емоційно насичену критику, яка базується на висміюванні. Як правило, «іронія» побудована на контрасті видимого та прихованого, «коли за позитивною оцінкою чи похвалою стоять доступні для розуміння, заперечення чи глузування» (*Там само*, с. 250).

Доцільно констатувати, що іронічне ставлення до дійсності чи перенесення іронії у мистецький простір, вочевидь, має подвійний смисл. Саме в такому ключі іронію кооптували як у філософсько-естетичні дослідження – Еразм Роттердамський (1469–1536), Франсуа-Марі Вольтер (1694–1778), – так і в гостро сатиричні твори – Франсуа Рабле (1494–1553), Жан-Батіст Мольєр (1622–1673), Джонатан Свіфт (1667–1745). Оскільки як хронологічний, так і регіональний підходи відбива-

ють значні часові та територіальні обриси, можна стверджувати, що «іронічне світоставлення» було доволі актуальним на європейських теренах.

Специфічний етап у естетико-художньому розширенні меж іронії пов'язаний з творчістю німецького естетика Карла Вільгельма Фердинанта Зольгера (1780–1819) – учня Шеллінга, ідеї якого мали помітний вплив на естетику Гегеля. Як відомо, Зольгер був автором двох, принципово важливих для початку ХІХ ст., досліджень: «Ервін. Чотири діалоги про прекрасне і про мистецтво» (1815) та «Філософські діалоги» (1817).

Ці наукові розвідки німецького естетика не лише мали широкий розголос серед тогочасної інтелектуальної еліти, а й помітно вплинули, так би мовити, на теоретичний статус «іронії». Ми навіть дозволяємо собі зробити припущення, що «постіронія» в інтерпретації метамодернізму багато в чому наснажується зольгерівською концепцією.

Так, назви праць – «Ервін. Чотири діалоги...» К.В.Ф. Зольгера та «Чотири обличчя постіронії» Лі Константіну перегукуються не випадково, оскільки «іронія» означеними авторами оцінюється як «концептуальна серцевина» всього теоретичного тексту, який, до того ж, наскрізно просякнутий, так би мовити, естетичною атмосферою. І, нарешті, останнє: обидва теоретики, формуючи дослідницький простір, не лише не оминають мистецтво, а, навпаки, роблять усе можливе, аби зберігати паритет між теорією та практикою.

Оскільки трактат «Ервін. Чотири діалоги про прекрасне і про мистецтво» на 205 років випереджає метамодернізм, видається логічним насамперед прокоментувати позицію Зольгера, який, зосередившись на іронії, запропонував розглядати її як самостійну та самодостатню естетичну категорію. У такому ж розумінні її розглядають і метамодерністи, хоча їхні попередники – постмодерністи, активно оперуючи потенціалом іронії, чітко не фіксували її понятійний чи категоріальний статус.

Другий важливий аспект у концепції Зольгера атрибує категорію «іронія» як засіб виявлення «глибинної специфічності» такого феномена, як художня творчість. На думку німецького естетика, підґрунтям для теоретичної розбудови означеної проблеми виступають «ідея» та «матеріал», оскільки – перш ніж почати працювати над якимось конкретним твором, у митця має виникнути його (твору) задум: у термінології Зольгера – «ідея».

На друге місце теоретик висуває «матеріал», що, по суті, відбиває той вид мистецтва, на теренах якого працює митець: слово, фарби, мармур, бронза, глина, музичний інструмент, нотний папір...

Хоча поняття «матеріал» Зольгер детально не реконструює, проте в підтексті його праць фігурують і звук, і пластика тіла, і навіть «натура», яка і сама по собі, і як засіб втілення задуму (ідеї) живописця може асоціюватися з «матеріалом».

Окрім «ідеї – матеріалу», Зольгер оперує й іншими константами, а саме: «об'єктивне – суб'єктивне», «реальне – вигадане». Найважливішим, на нашу думку, є заключний висновок німецького естетика, за яким саме «іронія» – на заключному етапі творчого процесу – виступає як свідком, так і гарантом досягнутої в конкретному творі рівноваги між усіма константами (Зольгер, EP).

Враховуючи вкрай коротке життя – 39 років, які прожив Зольгер, і той факт, що після смерті він тривалий час залишався в тіні Шеллінга та Гегеля, повернення його спадщини у більш широкий теоретичний простір – саме в контексті метамодернізму – відкриває, на нашу думку, неабиякі дослідницькі перспективи. Принагідно наголосимо, що ми не виступаємо ані апологетами, ані опонентами зольгерівської концепції іронії, а лише констатуємо той авторський підхід науковця, який у 70-ті роки ХХ ст. на теренах «постмодернізму – пост+постмодернізму» зробив іронію «смыслеотворювальним» естетико-художнім компонентом літературно-мистецької творчості.

Щодо метамодерністів – вони почали активно оперувати поняттям «постіронія», обов'язково акцентуючи, що це не «антиіронія», а нова модифікація широко відомого чи то поняття, чи то категорії, чи то структурного елементу комічного, чи то його виду. Вкотре наголосимо, що термінологічний плюралізм до сьогодні наявний у просторі естетико-культурологічного знання.

У «постіронії», яка, за версією Л. Константіну, є однією з наріжних засад, що, так би мовити, роз'яснюють специфіку метамодернізму, виокремлюють два типи: критична та безцільний. При цьому свій потенціал кожний з типів виявляє переважно на теренах літературної творчості. Наразі позиція Л. Константіну видається дещо хиткою. Однак її можна виправдати, адже метамодернізм лише формується і, навіть маючи певні здобутки, йому потрібен час, аби більш-менш чітко не лише окреслити, а й реалізувати власні естетико-художні завдання.

Окрім означеного, як професійний культуролог, Л. Константіну розуміє, що лише у царині літератури «вибудувати» нову мистецьку програму практично неможливо. Саме тому така теоретична тема, як необхідність метамодернізму «вирватися» за межі літературної творчості, неодноразово пов-

торюється в його доволі численних публікаціях. Відтак особливу увагу слід звернути і на наступне твердження Константіну: «...на початку термін "постіронія" нагадає нам, що рішення проблеми іронії стільки ж, скільки засобів її аналізувати. В такому аспекті можна напророчити, що сучасне постіронічне мистецтво буде гетерогенним» (Константіну, 2020, с. 225).

У процитованому твердженні вкрай важливим є дві ключові позиції:

1. Переконавання, що осмислення іронії пов'язане з множинністю суб'єктів, які нею цікавляться, оскільки кожний суб'єкт має змогу анонсувати власні засоби.

2. Постіронічне мистецтво буде гетерогенним – різнорідним, таким, що намагається з'єднати чужорідні частини. Якщо прийняти таку настанову – згодом еkleктизм виявиться найпоказовішою ознакою цього мистецтва.

Відштовхуючись від означених, з позиції Л. Константіну, концептуальних засад і аргументуються «чотири обличчя постіронії»:

1. *Мотивований постмодернізм* – перше обличчя постіронії, яке відбиває специфіку літературної творчості перших десятиліть ХХІ ст. Константіну переконаний, що «іронія постмодерну ніколи і нікуди не зникала. Сьогодні її абсолютна влада – і як форми, і як змісту, – вочевидь, сильніша, ніж будь-коли. По суті, заклики до постіронії наснажуються перевагами *могутності* іронії» (Константіну, 2020, с. 227).

Ця позиція Л. Константіну потребує коментування, адже «перше обличчя» фіксує добу постмодернізму і лише прогнозує наступну перемогу метамодернізму. Приєднуючись до аргументів Дж. Гріна, сформульованих у його монографії «Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium» (2005), Константіну так само оперує визначенням часовий вимір «пізній постмодернізм», вважаючи, що саме він трансформується у метамодернізм, який, на думку Гріна, «запозичує» не лише іронію, а й саморефлексивність, інтертекстуальність, формальну гру й пастіш.

Слід наголосити, що Л. Константіну не заперечує і проти тези Гріна щодо існування єдиного простору між творами американської художньої літератури періоду «пізнього постмодернізму», фільмами, телевізійними шоу, тобто тими естетико-художніми зображально-виражальними засобами виразності, які сьогодні асоціюються з американським культурним простором.

Намагання Л. Константіну аргументувати власну концепцію, апелюючи до ідей інших куль-

турологів, доцільно оцінити не лише як обережну, а й вмотивовану, оскільки становлення метамодернізму зумовило певні суперечності у середовищі європейсько-американських культурологів. Саме цим, на нашу думку, можна пояснити кілька наступних пропозицій:

а) «...коли постмодернізм підсилюється або стає “пізнім”, властиві для нього ірреалізм, антиреалізм, пастіш і рефлексивність перестають слугувати прикладами критики». Зафіксуємо хоча б одну суперечність, яка – фактично – руйнує усю «пропозицію»: постмодернізм або підсилюється, або стає «пізнім», оскільки загальновідомо, що усе «пізнє», трансформується у щось нове, а те, що «підсилюється» не може оцінюватися як «пізнє»;

б) «...відклавши вбік питання мімезису, я (Л. Константіну – *О.О.*) надаю перевагу терміну «мотивований постмодернізм» задля описання практики виправдання постмодерністських літературних методик як правдоподібних» (Константіну, 2020, с. 229). Наразі зазначимо, що за законами «строгої науки», виявити будь-яку близькість між поняттями «мімезис» та «мотивованість» доволі складно. Це стосується також і понять «мотивованість» та «правдоподібність», що розглядаються як однопорядкові;

в) Л. Константіну поділяє позицію Матео Рота, який у науковій розвідці «Rise of the Neuronovel» (2009), творчість групи відомих письменників-постмодерністів відніс «до зразків «нейророману», що медиколізує «експериментальний імпульс», перетворюючи модерністський, (а я би додав, що і постмодерністський) стиль на “мову божевілля”» (Константіну, 2020, с. 229). Проте навряд чи характеристика першого обличчя «постіронії» допомогла розширити уявлення сучасників метамодернізму щодо перспектив «постіронічного мистецтва» (*Там само*, с. 227-233).

2. *Довірлива метапроза* – друге обличчя постіронії, – що засвідчує визнання метапрози як наріжного чинника метамодерністської літератури, підґрунтя якої закладено творчістю Тоні Моррісон (1931–2019) – афро-американською письменницею, лауреатом Нобелівської премії з літератури (1993), авторкою таких непересічних романів як «Найближкі очі» (1970), «Сула» (1973), «Улюблена» (1987), що доволі виразно, на думку критиків, розкрили «розширену свідомість», яка «супроводжує життя афро-американців» (Моррісон, EP).

Однією з найпоказовіших ознак метапрози, на думку канадського культуролога Джоша Тота, є її «історіопластичність». Специфіка цієї ознаки полягає в тому, що письменник не відмовляється

від історії, а переглядає її й переоцінює. Саме такий підхід до історії «відпрацьований» у романі Т. Моррісон «Улюблена», на сторінках якого «переглядається та переоцінюється» доба рабства, на підвалинах якої будувалася американська культура.

Спираючись на наявні напрацювання щодо сутності метапрози, Л. Константіну намагається розширити й збагатити їх за рахунок, з одного боку, «довірливої метапрози», що «зберігає в собі ірреалістичні або антиреалістичні тенденції постмодернізму», а з іншого, – заперечує історичний проєкт постмодерністської метапрози, який передбачав розвінчування умовностей, віри та витрачання зусиль на вигадані світи» (Константіну, 2020, с. 235).

Доцільно звернути увагу на ставлення Л. Константіну до такої важливої проблеми, як структурні елементи художнього твору. Як відомо, сучасне естетичне знання в контекст структурних елементів вводить мімезис, канон, стиль, образ, форму та метод. Продемонструвавши повну зневагу до мімезису, строкато заявивши «присутність» стилю в метапрозі, увесь потенціал теоретичних аргументів на теренах «довірливої метапрози» Л. Константіну зосередив на «формі», оскільки в площині «другого обличчя постіронії» такий структурний елемент твору як форма, «можна назвати тактичною, інструментальною. Вона призначена для того, аби нам щось робити» (Константіну, 2020, с. 238).

На нашу думку, в константінівській інтерпретації переваг «довірливої метапрози» найцікавішою є думка про можливість прози саме такого типу «повернути втрачені читачами здібності»: у підтексті розмислів Л. Константіну приховане переконання, що через цифрові технології «зникають» читачі, втрачаючи інтерес до книги. На думку культуролога, особливу неприязнь у більшості тих, хто ще читає, викликають книжки в твердій обкладинці (Константіну, 2020, с. 233-240).

3. *Постіронічний BILDUNGSROMAN* – третє обличчя постіронії, яке, на думку Л. Константіну, суголосне з «виховним романом», що його започаткували в добу німецького Просвітництва. Основою романів такого типу було «психологічне, моральнісне та соціальне формування особистості головного героя» (Константіну, 2020, с. 227).

Одна з перших тез, від якої відштовхується Л. Константіну, характеризує романи цієї «категорії» (термін Л. Константіну – *О.О.*), подається таким чином: вони «...одним махом відкидають як постмодерністську форму, так і постмодерністський зміст. Вони підкреслено воскрешають історичні форми реалізму (і інших застарілих жанрів) у спробі показати, що ці умовності зберігають в собі

емоційну, інтелектуальну і предметно-зображальну могутність» (Константіну, 2020, с. 240).

Перше, що привертає увагу читача, – це специфічна естетико-мистецтвознавча спрямованість Л. Константіну, для якого реалізм – не художній метод, а жанр мистецтва. Зафіксувавши цей момент, а також і те, що автор ідеї «постіронії» водночас кваліфікує реалізм як «стиль», спробуємо відтворити розуміння ним сутності сучасного «виховного роману». Найголовніше, що властиве Bildungsroman, це вміння оминати «наївність», оскільки традиційні «виховні романи» – вікторіанські або неовікторіанські – «не потребують особливих інтелектуальних зусиль». Вочевидь – це антипостмодерністські твердження. До «постіронічних Bildungsroman» Л. Константіну відносить «А часом дуже сумні» (2011) Джефрі Євгенідіса, «Про красу» (2005) Зеді Сміт, «Бастіон самотності» (2013) Джонатана Літема, «Час сміється останнім» (2010) Дженіфер Іган та ін. (Константіну, 2020, с. 241-242).

4. *Реляційне мистецтво* – четверте обличчя постіронії – «використовує для описання реальності постмодерну реалістичну, мінімалістську або обивательську форму, розуміння якої не потребує особливих зусиль» (Константіну, 2020, с. 245). За твердженням Л. Константіну, реляційне мистецтво найбільш виразно відбиває «метамодерністську структуру почуттів», що стимулює «потужну естетику незручності, читати або дивитися яку буває вкрай некомфортно» (*Там само*, с. 245). Принагідно наголосимо, що у використанні терміна «реляційний» – від латинського *relativus* – відносний та англійського – *relation* – залежність, зв'язок» (*Реляціонізм*, EP), Л. Константіну користується саме такими означниками.

Автор концепції «постіронії» – саме в логіці обґрунтування «реляційного мистецтва» – пропонує ввести в теоретичний ужиток нову естетичну категорію – незручність, яка, в контексті нових тенденцій сучасного мистецтва, може стимулювати появу цілої художньої сфери, створеної за вимогами «естетики незручності».

До неї, на думку Л. Константіну, доцільно віднести «мок'яментарний» кінематограф та окремі програми телебачення, які створюються заради демонстрації тих труднощів, що виникають для пересічної людини, котра намагається зорієнтуватися «в подвійних соціальних нормах». Окремим митцям такий напрям розвитку мистецтва видається вкрай важливим, адже «подвійність», передусім моралі та політичних орієнтацій, є чи не найпоказовішою суспільною нормою.

За Л. Константіну, показовим прикладом означеної спрямованості сучасної літератури виступає «двоплосинна» повість Тао Ліна «Shoplifting from American Apparel» (2009). На сторінках цього твору, який активно обговорюється в середовищі метамодерністів, «доволі часто подаються уривки з текстових повідомлень та чатів у Gmail, пропонуються заявлені, позбавлені афекту діалоги», а факти життя Сема – головного героя повісті – мають біографічний характер, ілюструючи крадіжку, в якій звинувачували самого Т. Ліна (Константіну, 2020, с. 248). Принагідно артикулюємо, що, за твердженням Л. Константіну, «автобіографізмом» просякнута переважна кількість принаймні американської метамодерністської літератури.

Як культуролог, який опікується літературою в її загальних обрисах та специфікою літературної творчості, Л. Константіну не оминає і проблему зображально-виражальних засобів, які, на його думку, помітно збідніли порівняно з класичним періодом у розвитку цього виду мистецтва. Відштовхуючись від повісті Т. Ліна, автор концепції «постіронії» зазначає, що його твір «...майже повністю складається з недбалих, дрібних речень. Автор не може – або може ледь-ледь – провести різницю між описом та викладом, можливо, створюючи стилістичний аналог неадекватного, життєвого шляху Сема, що не має мети» (Константіну, 2020, с. 249).

Нормативи статті дали нам змогу лише ескізно показати ті процеси, які супроводжують як феномен «постіронії» в контексті метамодернізму, так і засоби її втілення у просторі сучасного мистецтва. Однак, на нашу думку, розвиток «постіронічного мистецтва» та інтерес до нього реципієнта спонукатиме подальший дослідницький інтерес науковців до цього явища, теоретичні перспективи якого не викликають сумнівів.

**Висновки.** Зосередивши увагу на історико-теоретичних традиціях осмислення іронії, що зумовили її помітну роль у європейському літературно-мистецькому просторі, у статті окреслена мотивація концепції «постіронії», яка аргументована Л. Константіну в науковій розвідці «Чотири обличчя постіронії».

Показано, що – на противагу класичній естетиці – ця наука розглядала іронію лише як структурний елемент комічного: метамодерністи піднімають її статус до категорії, фіксуючи значний творчий потенціал «постіронічного мистецтва». У статті визначені як позитивні, так і негативні наслідки абсолютизації феномену «постіронія» на теренах метамодернізму.



### Джерела та література

- McGaffery, Larry (2012). «An Expanded Interview with David Foster Wallace» / In *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi. P. 21-52.
- Константину, Ли (2020). Четыре лика постіронії. *Метамодернізм. Історичність. Афект і Глубина после постмодернізму* / Р. ван дер Аккер. Перев. с англ. В.М. Липки; вступ. ст. А.В. Павлова. М.: РИПОЛ-классик. С. 221-256. (Фигуры Философии).
- Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання*; під наук. ред. Л.В. Озадовської, Н.П. Поліщук. Київ: «Абрис», 2002. 743 с.
- Оніщенко, О.І. (2017). «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. Київ: КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. Вип. 20. С. 142-149.
- Панченко, В.І. (2010). Основні естетичні категорії / *Естетика: підручник*. Колект. авт.; за загальн. ред. Л.Т. Левчук. 3-є вид. доповн. та перероб. Київ: Центр учбової літератури. С. 76-120.
- Зольгер, Карл-Вильгельм-Фердинанд. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dic.academic.ru>dic.nsf>bse> Зольгер
- Моррисон, Тони. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.wonderline.com>224071-toni-morrison>
- Реляционизм. – [Електронний ресурс] Режим доступу: [https://dic.academic.ru>dic.nsf>rus\\_eng\\_mathematics](https://dic.academic.ru>dic.nsf>rus_eng_mathematics)

### References

- McGaffery, Larry (2012). «An Expanded Interview with David Foster Wallace» / In *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi. P. 21-52.
- Konstantinu, Li (2020). Chetyre lika postironii [Four faces of postironia]. *Metamodernizm. Istorichnost. Affekt i Glubina posle postmodernizma* / R. van der Akker. Perv. s angl. V.M. Lipki; vstup. st. A.V. Pavlova. M.: RIPOL-klassik. S. 221-256. (Figury Filosofii). [in russian]
- Filosofskiy entsiklopedichnyy slovník* [Philosophical encyclopaedic dictionary]: dovidkove vidannya; pId nauk. red. L.V. Ozadovskoyi, N.P. Polischuk. Kyiv: «Abriss», 2002. 743 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O.I. (2017). «Smikh Tsyklopa» yak model komichnoho B. Verbera: potentsial teoretyko-praktychnoho parytetu» [«Laughter of Cyclop» as model of comical B. Verbera: potential of theoretico-practical parity». *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*. Kyiv: KNUTKiT imeni I.K. Karpenka-Karoho. Vyp. 20. S. 142-149. [in Ukrainian] [in Ukrainian]
- Panchenko, V.I. (2010). Osnovni estetychni katehorii [Basic aesthetic categories] / *Estetyka: pidruchnyk*. Kolekt. avt.; za zahaln. red. L.T. Levchuk. 3-ye vyd. dopovn. ta pererob. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. S. 76-120. [in Ukrainian]
- Zolger, Karl-Vilgelm-Ferdinand. [ER]. Retrieved from: <https://dic.academic.ru>dic.sf>bse> Zolger
- Morrison, Toni. [ER]. Retrieved from: <https://www.wonderline.com>224071-toni-morrison>
- Reliatsyonyzm [Reliatsionation]. [ER]. Retrieved from: [https://dic.academic.ru>dic.nsf>rus\\_eng\\_mathematics](https://dic.academic.ru>dic.nsf>rus_eng_mathematics)

*Helena Onishchenko*

#### «Postirony» as a structural element of the comic: metamodernist model

**Abstract.** The material of the article reflects the process of changing the status of «irony» in the logic of the «postmodernism – post+postmodernism – metamodernism» movement. It is shown that since 2000, the traditional interpretation of irony as a structural element of the comic began to change noticeably. Therefore, in the space of metamodernism, irony acquired the characteristics of a category. At the same time, the transformation of «irony – postirony» took place, and cultural studies began to operate with the formal-logical structure of «postironic art». The indicated processes stimulated the argumentation of a number of new concepts – historioplasticity, «thorough postironicity», heterogeneity, «aesthetics of discomfort», relationality – and the leveling of existing techniques of creativity.

**Keywords:** «postirony», irony, comic, «critical» and «aimless» irony, «thorough postirony», «four faces of postirony», metamodernist segment of modern art.

*Троєльнікова Людмила Олександрівна,*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теорії та історії культури  
НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ

*Liudmyla Troielnikova,*  
D.Sc. in Art, professor. Tchaikovsky  
National music academy of Ukraine, Kyiv

## «ПОЛІТЕС ПРОСВІТНИЦТВА» ФІЛІПА РЕНО І ФРАНЦУЗЬКИЙ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ЛАНДШАФТ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ «ЕСКІЗ»

**Анотація.** Здійснено теоретизування культурного ландшафту Франції у часи Просвітництва, орієнтовно XVIII століття – початок XIX століття. Акцентовано увагу на культурологічному осягненні сутнісного змісту узагальненого поняття – культурно-просвітницький ландшафт Франції в контексті французького політесу, в основі якого лежить – етично-національна картина життєдіяльності. Представлено культурологічний «ескіз» праці французького філософа та культуролога Філіпа Рено «Політес Просвітництва (закони, звички, манери)», який забезпечує розширення кордонів кроскультурного діалогу між європейськими народами, допомагає в розумінні ціннісних базисних засад їх культурних ландшафтів, зокрема французького.

**Ключові слова:** епоха Просвітництва, культурно-просвітницький ландшафт, Франція, Філіп Рено, політес просвітництва, цивілізаційна звичайність.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Культура пронизує всі сфери людської діяльності. Вона є якісною характеристикою громадського життя, життєдіяльності людей, розвитку людини і суспільства, зв'язком між минулим, сьогоденням і майбутнім. Культура заповнює і насичує собою весь соціальний простір, немовби розливаючись по всьому «тілу» соціального організму, проникаючи в усі його пори. Вона дає можливість реалізувати сутнісні сили людини як соціального суб'єкта. Людина, створюючи культуру, одночасно створює і себе. Культура, отже, відображає ступінь розвитку самої людини, її волі, водночас характеризує суспільство і його розвиток з погляду активної участі в цьому процесі творчого індивіда.

Культура періоду Просвітництва, тобто культурно-просвітницький ландшафт західноєвропейських держав і народів, є певним феноменом у часо-просторовому культурному поступі людства. Цей культурно-просвітницький ландшафт спирається на досягнення людства і окремого народу, які йому передували, творчо розвиваючи та прогресуючи у всіх без винятку культурних се-

гментах. Як то: художня творчість (мистецтво), наука та техніка (технології), освіта та просвіта, збереження й передання культурної спадщини (як окремий культурний сегмент), державотворчі процеси, інституційний та інституціональний поступ суспільного розвитку.

Саме західноєвропейські країни, держави та народи за часів Просвітництва репрезентують надзвичайний культурний поступ, який вчені, які живуть і працюють у межах цього культурно-часового простору, у своїх аналітиках іменують цивілізацією.

Серед західноєвропейських країн періоду Просвітництва, окреме, визначне місце посідає Франція, країна, яка формує, власне, науково-теоретичний і суспільно-політичний просвітницький мейнстрім упродовж останніх століть.

Тому цінним і надзвичайно актуальним за теперішнього часу є теоретичне осягнення культурно-просвітницького ландшафту Франції в контексті рефлексії аналітики саме сучасних французьких вчених, які є носіями французького культурного коду. Аналітика Філіпа Рено (Raynaudy Philippe фр.)

«Політес Просвітництва (закони, звички, манери)», «великими, культурологічними мазками ви-малює яскраве полотно» (Троєльнікова) культурно-просвітницького ландшафту Франції періоду Просвітництва.

Розглядаючи явище французького політесу в контексті політико-правової та соціально-культурної проблематики виникнення новочасної демократичної правової держави, автор переосмислює спадщину Вольтера, Монтеск'є, Г'юма, Руссо, Канта, а також пані де Сталь, Стендаля і Токвіля, щоб окреслити два протилежні та взаємопов'язані шляхи до модерності: англійський, спертий на ведення торгівлі, та французький, спертий на ведення розмови. На противагу баченню політесу як форми суспільного лицемірства, автор наголошує на його засадничій ролі в стверженні правил цивілізаційної звичайності в суспільстві, що призводить до пом'якшення звичок, звичаїв та манер, а зрештою і до політико-правового та суспільного поступу (Рено, 2016, Резюме).

... Поміж новочасних досвідів, досвіди Англії та Франції мають зразкове значення, оскільки вони роблять наочними два взаємодоповнювальні шляхи прогресу: якщо англійський режим показує можливість політичної свободи у світі, що починає визволятися від християнського спадку, то французька монархія має незрівнянну заслугу поширення в Європі суспільних форм життя, які є найкращими гарантами умиротворення звичок (Рено, 2016, с. 67).

Відтак *метою* статті є наукове теоретизування культури Франції періоду Просвітництва, орієнтовно XVIII століття – початок XIX століття, політесу просвітництва як відображення картини світу, що змінюється разом зі зміною соціально-історичних реалій, як моральної культури, що формує духовний світ, духовну культуру всього народу й окремої людини, як втілення її знань та цінностей, що репрезентують певний народ серед інших народів світу; а також культурологічний аналіз праці французького філософа та культуролога Філіпа Рено «Політес Просвітництва (закони, звички, манери)».

*Методологією* дослідження передбачено застосування широкого спектра філософських (базових), загальнонаукових і специфічно-культурологічних методів наукового пізнання. Це зокрема: історичний і логічний методи, які забезпечують нам осмислення культури Франції в епоху Просвітництва; описовий та системний методи забезпечують нам більш детальний аналіз нашого проблемного поля; методи реконструкції культурно-мистецького

ландшафту, забезпечують цілісність нашого теоретизування проблеми.

*Наукова новизна роботи* полягає в тому, що французький політес репрезентується як ціннісний чинник культури Просвітництва, який виражає національну картину світобудови і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності французького народу. Картина світу розглядається як уявлення про навколишню дійсність, особливість її сприйняття, які зумовлені єдністю суб'єктивних та об'єктивних умов і факторів формування національного ландшафту. Це надасть можливість теоретикам і практикам культури усвідомити значимість морального концепту у формуванні основних ціннісних орієнтирів західноєвропейських націй, зокрема французької.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Наукова рефлексія культурно-просвітницького ландшафту Франції має своїм підґрунтям аналітику сучасного французького філософа, культуролога, західноєвропейського інтелектуала Філіпа Рено «Політес Просвітництва (закони, звички, манери)» (Рено, 2016) і сучасних українських вчених, зокрема, авторський колектив українських вчених під керівництвом доктора філософських наук Л.Т. Левчук «Історія світової культури» (Левчук, 2010).

Розширення наукового дискурсу та кордонів теоретизування культури забезпечують наукові праці Ю.М. Лотмана «О семиотическом механизме культуры» (Лотман, 1971) та «Феномен культуры» (Лотман, 1978). Питання морально-етичної життєдіяльності допомагає рефлексувати український філософ, український народник часів українського Просвітництва Григорій Сковорода. (Сковорода, 1973, Повне зібрання творів).

*Виклад основного матеріалу.* Теоретична значимість поняття «культура» для сучасної науки зумовлена її глобальністю та багатогранністю. Поняття «культура» – одне із загальних філософсько-соціологічних понять високого рівня абстракції, оскільки воно фіксує саму суть історичного розвитку людства. Будучи складною системою, що вбирає в себе і відбиває протиріччя реального світу, культура, природно, у гуманітаристиці розглядається з різних точок зору – відповідно до конкретних завдань новітнього наукового знання. У літературі можна зустріти суперечливі, часом взаємовиключні тлумачення цього терміна: від побутового розуміння рівня вихованості тієї або іншої особистості – аж до уявлення про культуру як загальний спосіб існування людського роду. Проте у цих таких, як здається, різних поглядах є

і загальне: культура, так чи інакше, розглядається як реалізація сутнісного змісту буття людини. І в цьому розумінні концептуальним для нашого дослідження є розуміння культури як основи розвитку людства, народу, нації, окремого індивіда. Нагромаджуючи соціокультурний досвід, беручи участь у процесах соціалізації, культура робить людину людиною, формує основні ціннісні та життєві орієнтири, обумовлює розвиток певної людської спільноти.

У філософії найбільше поширення одержали такі визначення культури: як сукупності створених матеріальних і духовних цінностей, що відповідає аксіологічному підходу; як творчої діяльності людини (діяльнісний підхід); як специфічного способу людської діяльності (технологічний, або функціональний, підхід); як знакової системи (семіотичний підхід). Крім того, поняття «культура» дедалі частіше використовується для характеристики творчих сил і здібностей людини, її єдності з природою і суспільством. Таке розмаїття підходів зумовлене складністю філософського осмислення цього феномена, а також розходженнями в дослідницьких цілях, які, на наш погляд, занадто сегментують теоретичні та практичні її змісти. Адже культуру справді можна розглядати з різних позицій, що, природно, допускає і плюралізм думок.

Аксіологічне розуміння культури як сукупності створених продуктів, матеріальних і духовних цінностей дає змогу розглядати культуру як специфічне соціальне явище, в якому реалізовані, втілені сутнісні сили людини. Однак її не можна вважати лише сукупністю готових продуктів, вона є безперервним процесом виникнення, становлення, саморуху і змін. Навіть культурна спадщина не залишається незмінною, а перебуває в постійному русі, переосмислюється, переоцінюється і виявляє нові можливості в сучасному гуманітарному контексті. Здобутки культури не лише зазнали змін упродовж багатьох століть, а й наново інтерпретуються в світлі сучасних знань і досягнень історії та культури.

Функціональний, або технологічний, підхід до культури дає можливість охарактеризувати культуру як специфічний спосіб діяльності й зводить її до засобів, техніки, технологій і зрештою формує нове розуміння культурного поступу людства, яке філософи й назвали цивілізацією.

За семіотичного підходу до культури як знакової системи вона визначається як «"неуспадкована" пам'ять колективу, що виражається у певній системі заборон і розпоряджень» (Лотман, 1971, с. 147),

або «як природно й історично сформований механізм колективного розуму, що володіє колективною пам'яттю і здатний здійснювати інтелектуальні дії» (Лотман, 1978, с. 16).

Окреслені нами концепції є дослідженнями різних способів функціонування культури в суспільстві. Усі вони відбивають послідовність культуротворчої діяльності, що включає творчу переробку інформації, її нагромадження, втілення нових ідей, знань, цінностей, норм, зразків у матеріальні форми, визначення способів їхньої трансляції, сприйняття й освоєння інформації суб'єктом і перетворення її в особистий досвід, тобто інтеріоризацію відповідно до власної системи цінностей, що і формує архетипові риси маленьких і великих людських спільнот.

Найбільш узагальненим, на нашу думку, є розуміння культури як феномена, що функціонує в суспільстві у вигляді сукупного соціального досвіду людства, його знань, цінностей, норм, соціальних зразків тощо. Вони виражені в мові, піснях, танцях, звичаях, традиціях, віруваннях, світогляді, ідеології, моралі, законах тощо і формують потреби, мотиви, правила, мету і змісти діяльності певних людських колективів, або ж спільнот. З їхньою допомогою регулюються життя і взаємодія людей у суспільстві в окремих соціальних спільнотах і групах.

За Нового Європейського часу наукова увага до категорії культура, вперше відчутно актуалізувалася у XVIII столітті – столітті Просвіти. Саме тоді головною сутнісною ознакою людини стає розумність, що виокремлює людину з-поміж усього природного. За просвітницького розуміння, культура визначалась як шлях до знання (у найширшому розумінні), який забезпечувався просвітою, освітою, вихованням. Отож і культурна людина галантного століття – це людина освічена, вихована, яка вміє поводитись у суспільстві відповідно до моральних настанов і суспільно прийнятих правил.

Саме в руслі наукового осягнення культури Французького Просвітництва й побудована за змістом і формою праця аналітика Філіпа Рено «Політес Просвітництва (закони, звички, манери)» (Рено, 2016). Сучасний французький інтелектуал Філіп Рено формує у читача певну уяву щодо змісту та форм французького культурного ландшафту періоду Просвітництва. В центрі уваги дослідника зміст французьких культурних практик в контексті теоретизування світовими філософами та культурологами, та їх побутування на національному ґрунті.

Особливістю праці Філіпа Рено, що виокремлює її з-поміж інших, знаних вже наукових роз-

відок, є, насамперед, яскраве узагальнення, яке побудоване на глибокому аналітичному підґрунті. Погляд французького філософа якнайширше охоплює французький просвітницький ареал, у його науковій і праксеологічній синергії, що дає змогу автору масштабувати свою аналітику на архитиповість усієї французької нації.

Відповідно до розуміння французької епохи Просвітництва Філіп Рено зазначає:

Великі мислителі Просвітництва вірили у поступ, та проте вони не мали безмежної довіри до уявної логічності історії. Вони знали: те, що ми починаємо називати «цивілізацією» в другій половині XVIII століття, є крихким та випадковим, і вони не вірили в те, що деякий поступ, яким новочасна Європа могла пишатися, може вивести її поза умови людського існування. Саме тому вони вбачали в цивілізаційній звичайності лише зовнішню люб'язність поведінки. Політес, зрозумілий у строгому сенсі Просвітництва, є виточенням цивілізаційної звичайності, яка, хоч і не є універсальною, має деяку моральну амбівалентність, що буде в центрі критики Руссо проти французького суспільства і, поза цим, проти всієї новочасної цивілізації. Провіщення Руссо, що спирається на культуру щиросердності та на пафос автентичності, не полишає промовляти до нас, і це саме на нього ми повинні спертися, якщо хочемо надати сенсу критиці наших сучасників на адресу того, що залишається сьогодні від класичного політесу (Рено, 2016, с. 281).

Піднімаючись у своїй аналітиці від наукового та культурного осягнення французької епохи Просвітництва аж до соціокультурного унормування життєдіяльності соціуму, автор відповідно торкається демократичного розвитку західноєвропейських суспільств. Він зокрема пише:

Демократія зробила нас більш рівними, аніж винахідники новочасної рівності, і суспільні науки, збагачуючи наше знання людського різноманіття, навчили нас релятивізувати претензії на універсальність, притаманні раціоналізму Просвітництва. Без сумніву, саме в цьому маємо справжній поступ, але не очевидно, що ми настільки ж просунулись ані в моральному розумінні, ані в висловлюванні наших думок: нам є чому повчитись у Просвітництва – як для чесноти, так і для вишуканості (Рено, 2016, с. 282).

Саме французьке Просвітництво аналітик характеризує як епоху найвищого культурно-мистецького злету людського духу.

Щодо політесу та категорії звичайність автор має теж своє бачення. Він пише, зокрема, «Класичні звичайність та політес народились в Італії, <...>

Але повною мірою, після відносного занепаду італійського впливу, вони повною мірою розквітли у Франції» (Рено, 2016, с. 30).

Отже, визначаючи носія культури як культурну людину, ми теж, наділяємо її всілякими чеснотами, як-то: людина, яка засвоїла духовне багатство своєї й загальнолюдської культури та реалізує у життя цінності, норми, ідеали, форми відносин і поведінки, які притаманні її ареалу культури, людина, яка з повагою ставиться до інших культур, людина, яка володіє знаковими системами вираження духовних смислів, людина, яка здатна до творчості у просторі культури.

Відповідно людина цивілізації, тобто людина цивілізована, уявляється нам як людина освічена, людина, яка реалізує у своєму житті зразки стосунків і поведінки, притаманні характеру й рівню розвитку даної цивілізації, людина, яка вмє використовувати досягнення своєї цивілізації. Адже сукупність досягнень і цінностей, які породжені не лише технікою, а й розумом, і думкою, яка творить навколишній світ людини, – і, уявляється нам, тією самою цивілізацією, щодо якої філософи просвітництва глибоко, іноді антагоністично щодо один одного, теоретизують. Слід принагідно зазначити, що й ототожнення культури та цивілізації, і різкий антагонізм цих вселюдських теоретичних понять і практичних життєдієвостей уявляються нам крайнощами.

Власне, цивілізованість у її звичаєвому бутті не протистоїть культурі й культурності. Досягнення цивілізації можуть використовуватись і як цінності культури, і як носії ціннісних смислів, хоча потрібно наголосити, що цивілізація та цивілізованість орієнтовані насамперед на корисність, функціональність, систематизацію, упорядкованість, а культура й культурність – на цінність, вселюдність, гармонізацію, власне й самих досягнень цивілізації.

Чим же характеризується культурний ландшафт Франції періоду Просвітництва? Які виразні нематеріальні та матеріальні культурно-мистецькі пам'ятки мають місце в межах Французького Просвітництва. Які надзвичайні артефакти репрезентують культурно-просвітницький ландшафт Франції і вирізняють останній з-поміж інших західноєвропейських ландшафтів.

Зазначимо, що синергія візуального сучасного мистецтва, яким є кіно, та рефлексія культурознавчої аналітики допоможуть нам надати виважені змістовно наповнені характеристики та намалювати узагальнене полотно культурно-просвітницького ландшафту Франції.

Почнемо малювати це полотно з представлення мінісеріалу «Франсуаза д'Обін'є, маркіза де Ментенон» («Frangoise d'Aubigne' Marguise de Maintenon») – 1995 рік виходу на світові екрани, історична драма за романом Франсуази Шандернагор «Королівська алея: спогади Франсуази д'Обін'є, маркізи де Ментенон, дружини короля Франції» («L'allee du Roi»), виробництво Франція, режисер – Ніно Компаньєз, актори: Домінік Блан, Дідьє Сандр, Валентин Валера, Мішель Дюшоссуа.

На екрані представлена епоха Людовика XIV – короля Франції, який був одноосібним правителем у Франції від середини XVII століття – і майже до 20-х років XVIII століття. Франція періоду Людовика XIV мала найвищий злет науки – була створена Французька Академія; надзвичайне садово-паркове мистецтво разом із мистецтвом архітектури дивує та захоплює увесь цивілізований світ; поезії, проза, аналітики, мистецтво театру, народження пластичного мистецтва балету, нові імена живописців та їхні неперевершені творіння захоплюють уяву поціновувачів, відбувається зміцнення та становлення державності – все це стало можливим завдяки так званій ідеології та практиці освіченого абсолютизму.

Головною героїнею фільму «Франсуаза д'Обін'є, маркіза де Ментенон» («Frangoise d'Aubigne' Marguise de Maintenon») є морганатична дружина короля Франції Людовика XIV – мадам де Ментенон, яка була у шлюбі з королем із 1683-го по 1715 роки, до останніх хвилин життя короля. Фільм презентує її спогади про життєвий шлях, який врешті-решт поєднав її життя із життям найвидатнішого тогочасного європейського монарха.

Перед глядачем розгортається широкомасштабне полотно культурного ландшафту тогочасної Франції на тлі якого відбувається життєопис головної героїні Франсуази д'Обін'є. Народившись на території однієї із в'язниць Франції, де відбував покарання її батько – шляхетний чоловік, але визнаний злодієм, через невеликий час вона стає повною сиротою і за посередництва своєї далекої родички виходить заміж за поета-сатирика Поля Скаррона, знаного та періодично гнаного, чоловіка-каліку, який не міг зробити її щасливою жінкою, але зробив її інтелектуально розвиненою особистістю. Франсуаза стає окрасою літературних салонів, її гострий розум і вихованість, якими вона зобов'язана повною мірою своєму чоловікові, допомагають молодій жінці набути корисних зв'язків серед тогочасної аристократії, які з часом і привели її у затишний будуар мадам де Монтеспан, офіційно визнаної фаворитки короля Франції. Фран-

суаза стає вихователкою дітей короля та мадам де Монтеспан, і присвячує всю свою наснагу, всі свої набуті та вроджені таланти вихованню цих дітей, які з часом будуть визнані офіційно дітьми Людовика XIV.

Воєнні походи та перемоги французького короля, процеси системного державотворення, будівництво освіченого абсолютизму, нечуваний розквіт французької культури та мистецтв – і поряд з цим жорсткі інтриги, боротьба не на життя, а на смерть, щодо наближеності до персони Людовика XIV, остракізм тих, хто слабший емоційно або не має відповідного фінансового чи шляхетного підґрунтя, повна моральна розбещеність, що возвеличується та заохочується повселюдно у середовищі аристократії та наближеного до короля двору.

І все це життя французької аристократії навкруги персони короля, так званий королівський двір, оповитий тим самим французьким політесом, який Франсуаза, за словами, які вона виголосила сама до себе, вже будучи дружиною Людовика XIV, ненавиділа усім своїм серцем, не сприймала і не змогла сприйняти впродовж усього свого життя. Її живило, спрямовувало, надихало та підтримувало кохання її чоловіка – короля Франції Людовика XIV. Тож, будучи дружиною короля, але не французькою королевою, Франсуаза займається питаннями освіти, благодійництва, розвитком мистецтв, підтримуючи матеріально та морально молодих поетів, драматургів, письменників, художників.

Французька, ба більше, західноєвропейська аристократія та правлячі на той час династії (правлячі світові династії наразі) не визнали ні за життя, ні після відходу Франсуази д'Обін'є її суспільне становище як королеви за фактом її заміжжя.

Величезна плеяда науковців, філософів, архітекторів, живописців, гравюристів, ландшафтних дизайнерів, скульпторів, модних дизайнерів, діячів освіти та просвіти створили видатні пам'ятки французької культури й мистецтва, наукових вчень, що пережили їх і сьогодні є надбанням усього людства.

Але саме цей період розквіту французької культури й мистецтва породив знаних у світі діячів Просвітництва, які у своїх мистецтвах та аналітиках формують і репрезентують культурно-просвітницький ландшафт Франції передреволюційної, революційної та постреволюційної епохи.

Саме звичайність і політес якнайбільше притаманні цьому періоду французької історії та культуротворчим практикам. На цьому наголошує і Філіп Рено:

Центральна тема дискусії в питанні цивілізаційної звичайності – це поступ Просвітництва, без-

перечна дієвість останньої та її непевна моральна вартість. Звичайність не є моральністю, оскільки вона стосується тільки зовнішніх відносин між людьми, але вона принаймні робить свій внесок у моральність, шляхом призвичаювання людей до обмеження своїх претензій та уважного ставлення до іншого. З погляду філософів Просвітництва, це і надає звичайності універсального виміру, що знаходить свій виток у людській природі, одночасно товариській та егоїстичній: обмежуючи наслідки егоїзму та суперечок між людьми, звичайність продовжує та розширює людську товариськість (sociabilite). Але ця моральна цінність та універсальність, що притаманні цивілізаційній звичайності, залишаються двозначними, оскільки вона, в своїх найбільш витончених і рафінованих формах, що їх ми зовемо «політесом», не застережена від можливості стати небезпечною для моральності, допомагаючи найбільш сильним посилити своє домінування, при цьому вдаючи його полегшення та заохочуючи повсюдно лицемірство під виглядом добродіяння (Рено, 2016, с. 42).

Слід зазначити, що поряд із французьким Просвітництвом, як визначають вітчизняні гуманітаристи, існує й українське. Український Просвітницький ландшафт формує визначний філософ і культуролог, мудрець-мандрівник Григорій Сковорода.

Він заклав своїм життям підвалини морально-етичного світобуття. За оригінальністю ідей, їх багатством, Григорій Сковорода не лише не поступається широко визнаним філософам моралі, а й багато в чому випереджає їх. У часи свого мандрівного життя (XVIII ст.) Г. Сковорода переконливо довів, що саме мораль є визначальним фундаментом суспільної культури, її глибинним коренем, смислоутворювальним чинником людської діяльності. Саме через працю, на думку філософа, відбувається моральне вдосконалення людини.

Творчою складною алегорикою він намагається пояснити сутність буття, яке «віддзеркалюється» у світі символів. Г. Сковорода вважає, що розуміння світу як символу – стежка, що веде до філософської мудрості. Саме через символічні образи Григорій Сковорода вводить людину в коло філософської постановки питання про сутність мікро- і макросвітів. Оскільки в мікrokосмосі повною мірою проявляються всі ті закономірності, що й у макrokосмосі, то не треба на перше місце ставити пізнання Всесвіту, досить глибоко збагнути власну природу, тому пізнання і зводиться до самопізнання. Самопізнання людини починається з осягнення свого власного серця. Серце посідає

важливе місце у філософській системі Г. Сковороди, бо воно дорівнює людині, її глибинній сутності. Філософ стверджує первинність і незнищенність серця як скарбниці духовної.

За вченням Г. Сковороди, пізнаючи себе, людина визначає своє місце в суспільстві. Він ототожнює категорії добра й краси. Досягнення добра, блага є основою всіх людських діянь, і отже те, що корисне для людини, є бажаним для неї, а відповідно і прекрасним. Тому сенс життя людини полягає в тому, щоб бути джерелом світла й тепла, свідомістю й сумлінням світу, перетворювати, вдосконалювати все в ньому (Сковорода, 1973).

Як сучасний культуролог та інтелектуал Філіп Рено підіймається у своїй аналітиці на рівень ціннісного осягнення людського побутування: апелюючи до філософів епохи Просвітництва, він астроположе проблему цінностей на новітні культуротворчі практики.

Філіп Рено пише: «Міркування філософів Просвітництва стосовно політесу та цивілізаційної звичайності є водночас моральним і політичним. Вони загострюють питання вартості цивілізації, протистояння суспільних умовностей та щиросердності, сенсу людського різноманіття, які все це є і нашими питаннями» (Рено, 2016, с. 16-17). І далі:

У дискусії, яка починається в XVIII ст., моральна проблема відносин між політесом і щиросердністю тісно пов'язана з політичним питанням різноманіття форм, яких набуває в Європі швидкий розвиток цивілізованої звичайності, або ж «цивілізації». Я вирішив нагадати цю боротьбу поглядів, надаючи перевагу внутрішньому аналізу думок декількох значущих авторів, які протистоять один одному стосовно цих суттєвих пунктів, але які мають достатню кількість спільних питань, щоб почути один одного та долучитись до тієї самої розмови. <...> Вольтеру, Монтескію та Г'юму – які є найкращим прикладом нового погляду, привнесеного Просвітництвом, на питання нового поступу звичок і манер і спробую при цьому зрозуміти відмінності між великими європейськими націями – в першу чергу між Францією та Англією. Руссо прийде опісля, виступаючи, вочевидь, найбільш глибоким критиком модерності, що народжується, – як у формі англійського commercial society, так і у формі французької монархії. Саме Жан-Жаку буде відповідати Кант, спрямувавши проти нього декілька тем, запозичених у Г'юма, і саме їх питання ми віднайдемо в наступний період після Французької революції та народження американської демократії (Рено, 2016, с. 32).

Слід наголосити, що, на нашу думку, культурно-просвітницький ландшафт Франції часів Людовика XV та Людовика XVI характеризують антиморальні крайнощі, які охопили всі аристократичні та шляхетські кола, починаючи, з так званого Двору Короля. Смакам аристократії у мистецтві відповідає стиль рококо, який презентує себе в архітектурі, живописові, театральному мистецтві, літературі (у прозі та поезіях), вишуканому інтер'єрі домівок. Мистецтво рококо впливає на модний стиль одягу, меблі, посуд, тканини. Відповідно, французький політес, тобто поведження французької аристократії в суспільному середовищі відбиває зміст і зовнішню перебільшеність цього стилю. І паралельно з процесами аристократичного марнославства, показового ханжества – розбещеності, формуються просвітницькі ідеали моральності суспільного та індивідуального життя особистості. Просвітницькі західноєвропейські й французькі філософії теоретизують поняття цивілізації та цивілізованої особистості, унормованності суспільного життя на засадах права та моральності.

Аристократичні кола Франції, ба більше, всієї західної Європи захоплюються вченням французького Руссо щодо переваг природного стану людини. Саме вчення Руссо формує новий стиль у мистецтві того часу – сентименталізм. Придворний ловелас Вольтер, картяр та інтелектуал того часу, забезпечує аналітичне підґрунтя культурно-просвітницького ландшафту тогочасної Франції.

Неодноразово звертаючись у своїй аналітиці до постаті Руссо та його теоретичних доробок, Філіп Рено вчергове зазначає:

Існує «радикальна» спадщина Руссо, яка, без сумніву, зраджує його глибинну орієнтованість, але яка харчується з його критики новочасних умовностей: ми знаходимо її у Французькій революції, разом із протиставленням громадянської доблесті (civism) цивілізованій звичайності (civilite), або ще в тривалій традиції ганьблення політесу в ім'я щиросердності, що йде від російських радикалів до деяких течій сучасної педагогіки. Існує також «республіканська» спадщина, одночасно раціоналістична та ліберальна, яка намагається перемістити цю критику в межі перевизначення проекту Просвітництва, серйозно беручи до уваги закиди Руссо проти поступу наук та мистецтв (Рено, 2016, с. 174).

Філіп Рено має свою думку і щодо постаті Вольтера, він зазначає, зокрема: «Вольтер є водночас класиком, який не бажав нічого більшого, аніж послабити насильство та зберегти деякий порядок, непевним у собі самому, та людиною Просвітни-

цтва, яка гадає, що занепад забобонів та поступ експериментальної науки дозволять людям повністю присвятити себе покращенню їх земних умов» (Рено, 2016, с. 66).

Саме час зазначити, що соціально-культурний ландшафт Франції періоду Просвітництва якнайкраще представлений в епічному художньому полотно – історичному мінісеріалі «Жанна Пуассон, маркіза де Помпадур» («Jeanne Poisson, Maguise de Pompadour») – 2006 рік виходу на великі екрани, драма – мелодрама – історичний мінісеріал, виробництво Франція – Швейцарія – Бельгія, режисер – Робін Девіс, актори: Елен де Фужероль, Венсан Перес, Шарлотт де Тюркейм, Розмарі ла Волле.

Головною героїнею цієї історичної мелодрами є офіційна фаворитка Людовика XV маркіза де Помпадур – Жанна Пуассон («Jeanne Poisson, Maguise de Pompadour»). Глядачі спостерігають за її стрімким життєвим шляхом від паризької міщанки до офіційно визнаної (саме такий суспільний титул мали коханки французького короля), фаворитки Людовика XV.

Упродовж 20-ти років, маркіза де Помпадур формує державотворчий, соціальний, культурний, мистецький, науковий, освітній сегменти загального культурно-просвітницького ландшафту Франції. І знову ми бачимо у середовищі найвищої французької аристократії, на різних її щаблях наближеності до особи короля, зовнішній лоск та антиморальність як дві бінарні опозиції, що і презентують тогочасну епоху.

Будучи високоосвіченою людиною того часу, маркіза де Помпадур водночас є певною «жертвою тогочасного французького політесу» (цитата наша – Л.Т.), який врешті-решт і спричинив її тяжку хворобу та передчасну смерть. Адже французька аристократія, посміхаючись і лестячи їй, поза спину ненавиділа її, постійно соціально принижувала, неодноразово вчиняла замах на її життя, не пробачаючи їй ані соціальний статус офіційної фаворитки короля, ані її високий інтелектуальний розвиток.

Потрібно зазначити: французький культуролог, філософ та інтелектуал, наш сучасник, Філіп Рено – має певний пієтет щодо свого національного культуротворення, що виражений у наступній цитаті.

Філіп Рено:

Як і Вольтер, Монтескіо визнає за Францією – і за французьким політесом – деяку вартість, що поширюється за межі простої приязні до більш вишуканого життя. З цього він доходить висновку, що відмінними від англійської свободи шляхами французька монархія робить свій внесок у добро-



бут, славу та процвітання Європи. Визнання, поряд з англійським шляхом, певної французької моделі свободи, керованої «манерами», а не «торгівлею», є спільним для Монтескіо та Г'юма, хоч останній є більшим оптимістом, ніж перший: Г'юм вважає, що ця модель завжди має місце в абсолютній монархії, тоді як Монтескіо гадає, що остання народилась зі знищення монархії поміркованої. Парадоксально, що саме з ім'ям англомовного філософа – Девіда Г'юма – пов'язано відновлення хвали французькому політесу та поширення його царини, втім, без влаштування суду над «цивілізованою монархією», породженою абсолютизмом (Рено, 2016, с. 103).

Яскравий приклад культурно-просвітницького ландшафту Франції представлений у художньому фільмі 1998 року «Ярмарок марнославства» («Vanity Fair»), драма – мелодрама – серіал, екранізація роману Вільяма Текеря «Ярмарок марнославства» (роман вийшов у 1847 р.), виробництво США – Великобританія, режисер Марс Манден, актори: Наташа Літл, Френсіс Грей. (Сам роман Вільяма Текеря «Ярмарок марнославства» був екранізований більше ніж 10 разів, починаючи з німого кіно у 1911 році й дотепер.)

Це вже Франція у передчутті Французької революції та сама епоха Французької революції й події, які ми можемо назвати постреволуційний період. Фільм презентує життєвий шлях французької жінки, яка досягає своєї мети – посісти високе суспільне місце. При цьому головна героїня роману Вільяма Текеря послуговується не моральними життєвими орієнтирами, а, навпаки, – використовує усі мислимі та немислимі антиморальні форми поведінки, які й виносять Ребекку на вершину її життєвих очікувань. І знову політес, або норми упорядкування суспільного середовища, якнайкраще представлені у серіалі.

Філіп Рено зазначає:

Філософія історії Канта продемонструє, що позірний конфлікт між поступом Просвітництва та моральністю може бути подоланий, але питання відносин між поступом і витонченням манер має також вимір суто моральний («практичний» у кантівському сенсі): для того щоб політес був морально добрим, недостатньо, щоб він робив внесок у нашу цивілізованість, – ще треба, щоб він міг включитись у систему наших обов'язків, а це передбачає, що він не штовхатиме нас до порушення морального закону. Це питання, яке ставив Руссо, виходячи з вимоги широсердності, не менш вирішальне для філософії, яка робить з правдивості абсолютний та «довершений» обов'язок: якщо

політес є, певним чином, деякою брехнею, він не може бути чеснотою. Зрештою, якщо філософія історії дозволяє нам зрозуміти, яким чином витончення манер робить свій внесок у цивілізацію, а отже – і в поступ моральності, то вивчення звичок і звичаїв людей – навіть якщо ми робимо це з «прагматичної» точки зору, яка передбачає, що могла б зробити людина як вільна істота, – робить явними дві крайності, як видається, нездоланні під час уніфікації правил людської поведінки. «Характер статі» спричиняється до того, що чоловіки та жінки прямують різними шляхами, щоб досягнути розквіту в якості розумних істот, і «характер народу» має сталість, яка не пояснюється ні різноманітним політичним устоїв, ні навіть відмінностями клімату. Отож саме цими шляхами – філософія історії, мораль та антропологія – нам треба прямувати, щоб зрозуміти кантівський синтез цивілізації й автентичності (Рено, 2016, с. 176).

І, нарешті, культурно-просвітницький ландшафт Франції у постреволуційні часи, так звану епоху Наполеона І. Якнайкраще, на нашу думку, він представлений у ряді кінополотен:

«Наполеон і Жозефіна, або Влада бажань» чи «Комедія марнославства» («Josephine ou la comédie des ambitions») – 1979 рік, виробництво Франція, «історична фреска», серіал, режисер – Робер Мазауїє, актори: Даніель Лебрюн, Даніель Месгіш, Клер Верне, Жан-Люк Моро, Жак Дестоп.

«Наполеон і Жозефіна. Історія кохання» («Napoleon and Josephine. A love story») – 1987 рік, виробництво США–Франція, мінісеріал, режисер – Річард Хеффрон, актори: Арманд Ассанте, Жаклін Біссет, Стефані Бічем, Ентоні Перкінс. Номінації: премія «Еммі» – за найкращу музичну композицію; премія «Еммі» – за найкращий дизайн костюмів.

«Наполеон» («Napoleon») – 2002 рік, за мотивами роману Макса Галло (М. Галло – сучасний французький письменник, історик, сценарист фільму), історичний мінісеріал, виробництво Франція–Канада, режисер – Ів Сімоно, актори: Крістіан Клавьє, Ізабелла Росселіні, Джон Малкович, Жерар Депардьє. Премія «Еммі».

Перед глядачем розгортається масштабна картина життя Франції за часів правління Наполеона І, так званих наполеонівських воєн, наполеонівських перемог, наполеонівської Європи в, зрештою, наполеонівського «падіння», поразки та його вигнання у острівне заслання і його смерті.

Постриволуційна Франція оговтується від жахливих подій внутрішнього суспільного терору, повсюди панує страх бути визнаним прихильником монархії і відповідно бути страченим привселюд-

но, та водночас відчувається Великий поступ суспільного прогресу, який формує державу нового типу, на засадах розробленого Наполеоном «Кодексу Наполеона».

Але в салонах новочасно народженої аристократії панує те ж саме лицемірство, ханжество, антиморальність, які врешті-решт і спричиняють повний крах революційного поступу цілої країни, що зазнає нищівної поразки на чолі із своїм імператором Наполеоном I.

Потрібно принагідно зазначити, що поразки зазнає, на наше глибоке переконання, лише армія та навколонаполеонівське оточення, тобто мізерна частина тогочасної французької аристократії, середнього класу та буржуа. Але велична історія самої країни, історія Франції прямує своїм поступом уперед, до нових соціокультурних, гуманітарних, політичних звершень. І саме XIX століття подарує людству новітні технічні, природничі, фундаментальні фізико-математичні знання і винаходи. І цим Франція теж зобов'язана саме епосі Просвітництва.

**Висновки.** Отже, аналітика Філіпа Рено «Політес Просвітництва (закони, звички, манери)» створює чудовий ландшафт для системної рефлексії культурно-історичного життя західноєвропейських країн і держав у часи передпросвітництва, у часи Просвітництва та згодом – постпросвітництва. Системні рефлексії культурно-історичних ландшафтів західноєвропейських країн сприяють більш глибокому пізнанню національних кодів теперішніх народів і держав, налагодженню кроскультурного діалогу, які є актуальними та вкрай необхідними за теперішніх складних політичних і соціально-культурних умов.

І головним лейтмотивом, який пронизує усю аналітику Філіпа Рено, є його невпинне звернення до моральності – як однієї з базових компонент життєдіяльності людських спільнот і людини зокрема. Саме моральність новочасного соціально-культурного ландшафту світу здатна створити сприятливі умови для поступу новочасного людства.

Слід зауважити, що аналітика Філіпа Рено є вкрай актуальною у сучасній гуманітаристиці. Адже, вона заповнює наукові лакуни ціннісного осягнення генези розвитку людських спільнот і астрополіне свої змістовно наповнені висновки на новітній культуротворчий ландшафт.

Актуальним і своєчасним для теорії та історії української культури є як звернення до аналітики французького філософа, так і до самої постаті Філіпа Рено, нашого сучасника, який презентує новітній західноєвропейський дискурс ціннісного аспекту людського буття.

## Джерела та література

- Воропай, О. (2004). *Звичаї нашого народу : Етнографічний нарис*. Харків : Фоліо. 508 с.
- Історія світової культури: Навч. посібник* (2010). Керівник авт. колективу Л.Т. Левчук. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ: Центр учбової літератури. 400 с.
- Лотман, Ю., Успенский, Б. (1971). О семиотическом механизме культуры. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Тарту: ТГУ. Вып. 284 : Труды по знаковым системам. V. С. 144-166.
- Лотман, Ю.М. (1978). Феномен культуры. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Тарту: ТГУ. Вып. 463 : Семиотика культуры : труды по знаковым системам. X. С. 3-17.
- Рено, Філіп (Raynaud Philippe фр.) *Політес Просвітництва (закони, звички, манери)*. Перекл. з французької, передмова, примітки Валентина Омельянчика. Київ: Стилос, 2016. 339 с.
- Сковорода, Г.С. (1973). Повне зібрання творів / Григорій Сковорода; [Передмова В. Шинкарука, І. Іваня]. Київ: Наукова думка. [Т.1] – 531с.; [Т.2] – 574 с.

## References

- Istoriya svitovoyi kulturi: Navch. posibnik* [History of world culture: Education. Manual] (2010); Head of auto. team L.T. Levchuk. 3rd ed., revised. and additional. Kyiv: Center of Educational Literature. 400 p. [in Ukrainian]
- Lotman, Yu., Uspensky, B. (1971). O semioticheskom mehanizme kulturyi [On the semiotic mechanism of culture]. *Scientific Notes of Tartu State University*. Issue. 284 : Works on sign systems. V. Pp. 144-166. [in russian]
- Lotman, Yu. M. (1978). Fenomen kulturyi [Phenomenon of culture]. *Scientific Notes of Tartu State University*. Issue. 463: Semiotics of culture: works on sign systems. X. Pp. 3-17. [in russian]
- Reno, Philippe (Raynaud Philippe) (2016). *Polites Prosvitnitstva (zakoni, zvyichki, maneri)* [Polites Enlightenment (laws, habits, manners)]. Transl. from French, preface, notes by Valentin Omelyanchyk. Kyiv: Stylos. 339 p. [in Ukrainian]
- Skovoroda, H.S. (1973). *Povne zibrannya tvoriv* [Complete collection of works] ; foreword by V. Shinkaruk, I. Ivan. Kyiv: Naukova dumka. Vol. 1. 531 p.; vol. 2. 574 p. [in Ukrainian]
- Voropayi, O. (2004). *Zvichayi nashogo narodu : Etnografichniy naris* [Customs of our people: Ethnographic essay]. Kharkiv: Folio. 508 p. [in Ukrainian]

***Liudmyla Troielnikova***

**«Polites of Education» by Philip Renault and French cultural and educational landscape:  
Cultural «Sketch»**

**Abstract.** Theorization of the cultural landscape of France during the Enlightenment, roughly the 18th century – the beginning of the 19th century, was carried out. Attention is focused on understanding the cultural essence of the generalized concept - the cultural and educational landscape of France, in the context of French «politesse», which is based on the ethical and national perspective of life.

A cultural analysis of the work of the French philosopher and culturologist Philippe Reno, titled «Polites of the Enlightenment (laws, habits, manners)», is presented, aiming to expand the boundaries of cross-cultural dialogue between European peoples and to help understand the fundamental values of their cultural landscapes, particularly the French one. Theorizing the cultural and educational landscape of France, which reflects individuals' worldviews and their sociocultural orientations, provides an opportunity to comprehend its transformation, historical sociodynamics, and civilizational progress.

**Keywords:** age of Enlightenment, cultural-enlightenment landscape, France, Philippe Reno, politeness of Enlightenment, civilizational normality.

*Тернова Марина Володимирівна*,  
к.філос.н., доцент кафедри суспільних наук. Київський  
національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Maryna Ternova*,  
(PhD in Philosophy science) Associate Professor of Social  
Sciences Department. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi  
Theatre, Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## РОБІН ДЖОРДЖ КОЛІНГВУД ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР «ІСТОРИКІВ РЕНЕСАНСУ»

**Анотація.** У статті сфокусовано увагу на ґрунтовній монографії відомого англійського філософа, історика та археолога Робіна Джорджа Колінгвуда «Ідея історії» (1946), яка була видрукувана вже після смерті автора. Один з розділів цього дослідження присвячений «Історикам Ренесансу». Аргументовано причини особливої уваги теоретика саме до цього періоду, хоча у полі його уваги була історія від Геродота до початку ХХ століття, що дало змогу ученому реконструювати процес становлення історії як науки.

**Ключові слова:** філософія історії, історики, доба Ренесансу, «самотійність історії», «історія як мистецтво», спадкоємність професійно-ремісничих прийомів.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Оскільки Робін Джордж Колінгвуд (1889–1943) належить до найбільш впливових англійських філософів, істориків науки та теоретиків мистецтва першої половини ХХ століття, оцінка ним певних історико-культурних подій у сучасних умовах набуває особливого значення. Розвиток української гуманістики, яка атрибує себе частиною європейського культурного простору, має враховувати як досягнення, так і прорахунки національних шкіл, що мали місце в процесі формування європейської моделі гуманітарного знання, використовуючи при цьому потенціал різних дисциплін. Зважаючи на це, слід наголосити, що багатоаспектна спадщина Р.Дж. Колінгвуда може стати своєрідним символічним камертоном у дослідницькому просторі перших десятиліть ХХІ століття.

Слід також акцентувати, що однією з ознак спадщини англійського науковця є її персоналізований характер, який дає можливість повною мірою використовувати потенціал біографічного методу – важливого чинника культурологічного аналізу.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Проблема, яка є предметом розгляду у цій стат-

ті спонукає звернення, по-перше, до публікацій, присвячених різним аспектам історії англійської гуманістики (І. Іващенко, Д. Кучерюк, В. Панченко, К. Шадманов), а по-друге – до наукових розвідок, пов'язаних із спадщиною Р.Дж. Колінгвуда (Л. Бабушка, Т. Кривошея, В. Менжулін).

Окрім цього, авторка використовує напрацювання українських науковців у яких представлено новий погляд як на певні ідеї доби Відродження (Т. Андрущенко, В. Єфіменко, М. Кушнарєва), так і на пояснення причин особливого резонансу філософії Рене Декарта (О. Хома). Спрямованість цих публікацій дає змогу виявити, а відтак спонукає до «заповнення» «білих плям» у спадщині Р.Дж. Колінгвуда, що пов'язані, наприклад, з окремими аспектами теоретичного діалогу «Колінгвуд – Кроче», осмислюючи який, ми, зокрема, орієнтувалися на позицію Л. Левчук.

**Мета статті.** Спираючись на теоретичні засади «Ідеї історії» та «Принципів мистецтва» Р.Дж. Колінгвуда, проаналізувати його концепцію як «історії» Ренесансу, так і ролі «істориків» цієї доби в європейському культуротворенні.

**Виклад основного матеріалу.** Серед наукових інтересів Р.Дж. Колінгвуда історія науки посідала особливе місце, а отже його увага до інших сфер

гуманітарного знання передбачала необхідність використання історичного матеріалу, що ставав підґрунтям дослідження, наприклад, естетичних категорій чи процесу становлення імпресіонізму. Хоча в деяких випадках історичний аспект і переобтяжує роздуми Р.Дж. Колінгвуда, він все ж забезпечує ґрунтовність та аргументованість, якими позначені його розвідки.

Специфіка колінгвудівської «дослідницької манери» повною мірою виявилася у монографії «Ідея історії» (1946), текст якої вже після смерті автора було відтворено за його рукописами. Наразі, слід зауважити, що Р.Дж. Колінгвуд є автором ще одного дослідження під назвою «Ідея природи», і наголос на цих двох рівнях, які задіяні у процесі становлення і розвитку цивілізації, концептуалізує смисл наукових розвідок цього непересічного теоретика.

«Ідея історії», на сторінках якої зафіксовано авторський погляд на роль і значення «історичного знання», охоплює період від доби Геродота до початку ХХ століття, чітко окреслюючи наступні етапи:

1. Греко-римська історіографія;
2. Вплив християнства;
3. На порозі наукової історії;
4. Наукова історія;
5. Епілегомени.

Матеріал, що пов'язаний з «істориками Ренесансу» і, власне, є предметом цієї статті, досліджується Р.Дж. Колінгвудом у межах аналізу другого етапу «Вплив Християнства».

Відтак, згідно з позицією Р.Дж. Колінгвуда, формуванню спільноти «істориків Ренесансу» передувало, по-перше, становлення греко-римської історіографії, яку він асоціює, передусім, з Геродотом, а по-друге – християнство, одна з наріжних доктрин якого «неминучість того, що людина мусить діяти в темряві, не знаючи, що ж вийде з її дії» (Колінгвуд, 1996, с.102). Р.Дж. Колінгвуд досить послідовно відтворює процес зміни доктрин християнства, який «забезпечили» Августин, наполягаючи на моральній вазі «первородного гріха», «який він пов'язував психологічно із силою природного бажання», та Тома Аквінський, котрий у ХІІІ столітті «викинув за борт концепцію божественної субстанції і визначив Бога в термінах діяльності як *actus purus*» (Колінгвуд, 1996, с.102-103).

На думку Р.Дж. Колінгвуда, лише у ХVІІІ столітті завдяки теоретичним надбанням Берклі та Г'юма сформувалися реальні можливості задля «приходу історії» як науки, а «Божий промисел» почали інтерпретувати як «завдання для людини,

мета, яка має бути втілена в людському житті й через діяльність людських бажань». Натомість роль Бога вбачалась у визначенні мети та спрямуванні людських зусиль, адже мета Бога – це благо людини». Підсумовуючи свої посилання та висновки, Р.Дж. Колінгвуд зазначає: «Завдяки цьому новому ставленню до людської дії історія дістала величезний здобуток, бо визначення <...>, що все, що трапляється в історії, не обов'язково трапляється через свідоме бажання когось, аби воно трапилося, є необхідною передумовою розуміння кожного історичного процесу» (Колінгвуд, 1996, с. 104).

Слід наголосити, що у своїх рукописах, які й сформували «Ідею історії», Р.Дж. Колінгвуд гранично чітко визначив наступне: «усяка історія, писана за християнськими принципами, буде за необхідності універсальна, провіденційна, апокаліптична й періодизована» (Колінгвуд, 1996, с. 105). Запропонувавши і стисло прокоментувавши чотири аспекти історії, «побудованої» за християнськими принципами, Р.Дж. Колінгвуд все ж вважає добу середньовіччя продовженням греко-римських історіографічних напрацювань, оскільки «середньовічний історик усе ще залежить у фактажі від традиції і не має ніякої ефективної зброї, аби ту традицію критикувати» (Колінгвуд, 1996, с. 108).

Доцільно наголосити, що Р.Дж. Колінгвуд не лише розуміє, а й артикулює той факт, що «традиція» в логіці історико-культурного поступу подекуди гальмувала становлення «історії як науки», середньовічний історик «перебував в однаковому становищі з Лівієм, зберігаючи і слабкість Лівієву, і його силу». Така ситуація, за твердженням Колінгвуда, виникла тому, що історик нової доби не мав жодних засобів задля «дешифрування» традиції, тобто «розкладання на всю різноманітність», властивих їй компонентів.

З певною долею іронічності Р.Дж. Колінгвуд коментує окремі фрагменти середньовічної історіографії, зокрема нотатки «скромного чернеця із Сент-Олбенса, який залишив нам *Flores Historiarum*, приписувані Метью Вестмінстерському, і розказав нам оповідки про короля Альфреда і пиріжки, про леді Годіву, про короля Канута на узбережжі біля Бозема й таке інше...» (Колінгвуд, 1996, с. 109). Подібні «оповідки», як зазначає Колінгвуд, імовірно, є «незнищенними перлинами літератури» (*Там само*). Вочевидь, середньовічний історик інтерпретував їх з «універсалістської позиції», підмінюючи історію казкою, утверджуючи, водночас, «казковість» замість «історіографії».

Така ситуація мала, на думку Р.Дж. Колінгвуда, досить специфічні наслідки, якщо розглядати

середньовічну історіографію з позиції «історика – чистого науковця, того різновиду історика, який дбає тільки про точність фактажу» (Колінгвуд, 1996, с. 112). З такої точки зору середньовічна історія видається не лише «незадовільною, а й свідомо відворотно заплутаною». Саме це висунуло принципово нові завдання перед наукою доби Ренесансу, що мала «переорієнтувати заново історичні дослідження». Наразі, ключовим, вочевидь, виступало слово «переорієнтувати», що формувало принципово нове мислення істориків, які у попередні періоди краще чи гірше, але підтримували принцип «спадкоємності», що на межі «Середньовіччя – Відродження» вичерпав себе.

«Переорієнтація» полягала у поверненні «до гуманістичного погляду на історію – погляду, що ґрунтувався на позиції давніх греків та римлян» (Колінгвуд, 1996, с. 113). До процедури «переорієнтації», за Р.Дж. Колінгвудом, взялися ми. Реконструйована нами хронологічна послідовність, визначена англійським теоретиком, – Макіавеллі, Боден, Бекон та Кемден, – досить чітко та беззастережно оцінювала внесок кожного із зазначених істориків.

Так, Нікколо Макіавеллі (1469-1527) – видатний італійський політик, філософ, історик та письменник, був високо оцінений Р.Дж. Колінгвудом за коментарі до перших десяти книг Лівія, позицію якого він ані спростовував, ані підтримав, «переорієнтувавши» її на аналіз ролі людських пристрастей у «будівництві» історії.

Наступним, хто привернув увагу Р.Дж. Колінгвуда, був Жан Боден (1530-1596) – французький політик, філософ та економіст, який доклав потужні «очисні зусилля» (вислів Колінгвуда – *М.Т.*) задля усунення «будь-якої фантастичної та зле обґрунтованої середньовічної історіографії». Р.Дж. Колінгвуд наголошує, що саме Ж. Боден «у середині XVI століття довів, що прийнята схема періодів “чотирьох імперій” засновувалась не на сумлінній інтерпретації фактів, а на довільній схемі, запозиченій із “Книги Даниїла”» (Колінгвуд, 1996, с. 114).

Традиційно уважно й зацікавлено Колінгвуд поставився до внеску в «переорієнтацію» історіографії, який зробив англієць Френсіс Бекон (1561-1626) – один з найяскравіших представників Пізнього Відродження, засновник емпіризму, філософ, історик і політик. Як історик науки, Колінгвуд високо цінував теоретичну позицію свого співвітчизника й у своїх дослідженнях неодноразово звертався до його праць.

На думку Р.Дж. Колінгвуда, саме Ф. Бекон на початку XVII століття зумів підсумувати ситуацію,

«розділивши свою карту знання на три великі володіння: поезія, історія та філософія, якими правлять три здібності: уява, пам'ять і розуміння» (Колінгвуд, 1996, с. 114-115). Поставивши пам'ять над історією, Ф. Бекон, по суті, визнав, що «основною працею історії є пригадування й запис минулого в його дійсних фактах», а як наслідок цього – історія не має жодних прав на майбутнє. До того ж учений переконаний, що історія має цікавитися минулим «заради себе самої» та культивувати факти і тільки факти.

У процес відтворення позиції Ф. Бекона, Р.Дж. Колінгвуд вписує і прізвище Вільяма Кемдена (1551-1623), свого співвітчизника, автора дослідження «Британія» (1577), якого високо цінує за «топографію та археологію Британії», зроблену «у найкращій ренесансній традиції».

Акцентуючи увагу на здобутках цих чотирьох науковців, Р.Дж. Колінгвуд водночас надає особливого значення теоретичним надбанням француза Рене Декарта (1596-1650) – філософа, фізика, математика, механіка та фізіолога. Нам видається, що розкриття окремих аспектів спадщини Р. Декарта, які викликали інтерес Р.Дж. Колінгвуда, робить доцільним звернення до статті українського філософа О. Хоми «Сучасне глобальне декартознавство» (2019), на сторінках якої відбито матеріал нового оксфордського словника «The Oxford Handbook of Descartes and Cartesianism», що ілюструє інтерес сучасних філософів багатьох країн світу як до спадщини Декарта загалом, так і до конкретних положень його філософії зокрема. Як зазначає О. Хома, «кількість англійських дослідників Декарта (передовсім США, Канада, Велика Британія) вже давно перевищила кількість тих, хто досліджує картезіанство у Франції» (Хома, 2019, с. 112).

При цьому український філософ наголошує, що йдеться не про зміщення «географічного центру» відкриттів у цій галузі, а радше про «формування міжнародних дослідницьких мереж». Безпрецедентний інтерес до спадщини Декарта з боку сучасних філософів актуалізує увагу до цього аспекту в спадщині Р.Дж. Колінгвуда, який саме у позиції французького науковця побачив вкрай важливі аспекти становлення історії Нового часу та співвідношення історії й філософії (Декарт, ЕР).

На думку Р.Дж. Колінгвуда, оцінюючи окремі аспекти спадщини Декарта, слід враховувати, що «конструктивний рух філософії XVII століття зосередився на проблемах природознавства», а гуманітарні науки, зокрема історія, відійшли на другий план. При цьому Декарт розрізняє поезію, історію та філософію, додаючи до беконівської структури ще й богослов'я.

Як зазначає англійський учений, свій новий метод Декарт застосував лише до філософії, вважаючи що вона об'єднує три елементи, а саме: математику, фізику та метафізику. Хоча Р.Дж. Колінгвуд намагається бути гранично толерантним до позиції Декарта і скрупульозно відшукує в його поглядах усе, що є дотичним до «ідеї історії», він, однак, визнає, що ставлення Декарта до історії було химерно двояке» (Колінгвуд, 1996, с. 118) і врешті-решт звинувачує французького філософа в «історичному скептицизмі».

Важливим аспектом монографії «Ідея історії» є зацікавлене ставлення Р.Дж. Колінгвуда і до концепції Бенедетто Кроче (1866-1952) – одного з найяскравіших представників неогегельянства, який завдяки своїм напрацюванням у галузі філософії, історії та естетики вважався визнаним європейським інтелектуалом. Серед гуманітарних наук, історія та теорія яких особливо цікавила Кроче, слід виокремити естетику, з приводу якої Л. Левчук зазначає: «У складній системі філософських поглядів Б. Кроче важливе місце посідає його естетична концепція, що має цінність як теоретичне явище, і як наслідок багаторічного спілкування філософа з художньою інтелігенцією Італії та інших країн Європи, і як спроба охопити суперечливі процеси розвитку європейського мистецтва в умовах утвердження ідеології фашизму» (Левчук, 1997, с. 46). На нашу думку, однією з причин виокремлення Р.Дж. Колінгвудом теоретичних поглядів Б. Кроче був той високий статус його праць, який одноставно засвідчують фахівці.

Аналізуючи концепцію Б. Кроче, слід враховувати думку Р.Дж. Колінгвуда, щодо стану історіографії в різних європейських країнах на початку минулого століття. Зокрема, він зазначав, що італійським філософам важко конкурувати з французькими та німецькими, проте на теренах історії їхні теоретичні позиції досить високі: «Від самого XIX століття провідні італійські мислителі вибудовували традицію серйозного й наполегливого історичного дослідження, і тривалість, різноманітність та багатство цієї традиції надають особливої ваги висловлюванням сучасних італійців стосовно цього предмета – як такого, що вріс у найпотаємніші глибини їхньої культури» (Колінгвуд, 1996, с. 263).

Проте серед італійських істориків Р.Дж. Колінгвуд не лише вирізняє постать Б. Кроче, а й артикулює на його першому нарисі «Історія, віднесена до концепції мистецтва» (1893), що продовжував полеміку щодо суті історії, науки чи мистецтва, розпочату відомим німецьким філософом

Вільгельмом Віндельбандом (1848-1915), який спростовував тезу, що історія – це наука. Оскільки Кроче і Віндельбанд рухалися в одному теоретичному напрямі, Колінгвуд порівнює їхні аргументи, надаючи перевагу італійському дослідникові, позиція якого оцінюється ним як більш перспективна.

Розглядаючи позицію Б. Кроче, Р.Дж. Колінгвуд наголошує, що він не вважає за можливе розглядати мистецтво ані як засіб отримання чуттєвої насолоди, ані як «представлення природного факту», ані «вибудовуванням систем формальних відносин і користування ними», а саме ці три підходи до мистецтва, на думку Колінгвуда, були найбільш поширені наприкінці XIX століття. Така оцінка англійським ученим естетико-мистецтвознавчих концепцій означеного періоду видається вкрай суб'єктивною і такою, що не відповідає реальному тогочасному стану, саме тому зосередимося на тих тезах Б. Кроче, які англійський теоретик активно підтримував.

Так, згідно з позицією італійського теоретика, мистецтво є «інтуїтивним баченням індивідуальності. Митець бачить і представляє цю індивідуальність, а його публіка бачить її так, як він її представив. Отже, мистецтво є не діяльністю емоцій, а діяльністю пізнавальною: це – знання про індивідуальне» (Колінгвуд, 1996, с. 263). У подальших своїх роздумах Б. Кроче проводить порівняння між наукою як феноменом природничого знання і мистецтвом, яке належить до гуманітарної сфери: «На відміну від мистецтва, наука [природнича] є знанням про загальне: її праця полягає в тому, щоб вибудувати загальні концепції й визначати співвідношення між ними. А історія загалом займається конкретними індивідуальними фактами» (Колінгвуд, 1996, с. 263).

Р.Дж. Колінгвуд досить ретельно перелічує ті ознаки «історії», які дають підстави вважати її мистецтвом: представлення індивідуального, інтуїція, описовість (мистецтво описує можливе, а історія реальне), споглядання. Досить об'ємний матеріал, який англійський філософ присвятив концепції Б. Кроче, вимагає самостійного аналізу, проте ті положення, які ми подали в контексті теми цієї статті, дають певне уявлення щодо специфіки «входження» проблеми «ідея історії» в європейський дослідницький простір.

Віддаючи належне монографії «Ідея історії», все ж слід визнати, що тільки додавши до неї роздуми Р.Дж. Колінгвуда, які мають місце на сторінках «Принципів мистецтва», можна відтворити реальне ставлення теоретика до доби Відродження. Наше зауваження стосується і постаті Декарта,

оскільки саме у контексті «Принципів мистецтва» Колінгвуд доволі детально обговорює позицію французького філософа щодо природи відчуттів, особливо наголошуючи на його авторському підході до специфічної поєднаності: «відчуття – уява».

Такий аспект означеної проблеми видається Р.Дж. Колінгвуду принципово важливим, адже саме від нього у своїх наукових розвідках пізніше відштовхувались Гоббс (він, як відомо, прийняв точку зору Декарта) та Спіноза, який вважав будь-яке відчуття уявою. Внаслідок цього, як стверджує Колінгвуд, спінозівське поняття «*imagination* стає його постійним терміном, що означає відчуття» (Левчук, 1997, с. 166). Важливо також наголосити, що Колінгвуд фіксує можливість використовувати вплив декартівського розуміння «уяви» і в процесі аналізу концептуальних положень філософії І. Канта.

Наразі, найбільш повне уявлення щодо ставлення Р.Дж. Колінгвуда до доби Відродження дає його персоналізований підхід до живописців цього історико-культурного етапу, спадщина яких розглядається англійським дослідником як із загальноестетичних позицій, так і вузько професійних, демонструючи обізнаність у техніці живопису. Вочевидь, Колінгвуда цікавлять усі просторово-часові виміри Відродження, тож у поле його зору потрапляють і Мазаччо, і Шекспір, і Леонардо да Вінчі.

У контекст своїх розмислів про природу мистецтва Р.Дж. Колінгвуд вводить твердження істориків культури, що базуються на одній із трьох концепцій: 1. «...діяльність художника скеровується якоюсь божественною істотою»; 2. «...робота художника спрямовується силами, які хоча і є частиною його самого і, до речі, частиною його розуму, діючи мимовільно і неусвідомлено, працюють у якомусь підвалі свідомості, куди не запрошують мешканців будинку, що стоїть над ним»; 3. «...варіант, який був популярним серед психологізуючих фізіологів минулого століття, і Грант Аллен до цього часу залишається найвиднішим представником цієї течії» (Collingwood, 1938, p. 124. EP).

Ми так детально реконструюємо позицію Р.Дж. Колінгвуда щодо наявних концепцій, які пояснюють природу мистецтва, аби відтворити його ставлення до спроб окремих науковців «працювати» з текстами Шекспіра перед генієм якого Колінгвуд схиляється вважаючи його найвидатнішим представником Пізнього Ренесансу.

Виокремлені нами три варіанти обґрунтування мистецтва, на думку Р.Дж. Колінгвуда, представлені «розумними людьми». На противагу їм є люди іншого гатунку, які стверджують таке:

«...якщо мавпа достатньо довго гратиметься з друкарською машинкою, вільно натискаючи на клавіші, за допомогою теорії ймовірності можна довести, що кінець кінцем суто випадковим чином вона створить повний текст зібрання творів Шекспіра. Читач, якому нема чого робити, може порозважатися, розрахувавши скільки часу потрібно, аби накопичилась імовірність, що заслуговує хоча б мізерної ставки (Collingwood, 1938, p. 124. EP).

Означений пасаж необхідний Колінгвуду, аби, так би мовити, з іронічною гіркотою констатувати цинізм певної частини англійської аудиторії, що демонструє «розумовий стан суб'єкта, який може прирівняти “твори” Шекспіра до послідовності літер <...> у книжці, на обкладинці якої надрукована ця назва». Відтак Р.Дж. Колінгвуд робить усе можливе, аби захистити культуру Ренесансу від недоумків ХХ століття.

Філософ не лише «відстоює» Шекспіра, а й «захищає» Леонардо да Вінчі від З. Фрейда і К. Юнга – представників психоаналізу, називаючи їх бездарними критиками, оскільки не може прийняти їхню інтерпретацію витоків геніальності цього видатного живописця, вченого і теоретика мистецтва. Оскільки психоаналітична модель Леонардо да Вінчі ґрунтовно проаналізована й оцінена на українських теренах, зокрема, в напрацюваннях Л. Левчук та О. Оніщенко, ми лише фіксуємо цей аспект спадщини Колінгвуда.

На нашу думку, важливо також акцентувати його інтерес до творчості Мазаччо (Томаззо ді сер Джованні ді Гвідо (1401-1429)) – видатного італійського майстра флорентійської школи, реформатора живопису доби Кватроченто. При цьому, англійський дослідник не стільки висловлює власну позицію, скільки представляє англійській науковій спільноті точку зору Бернарда Беренсона (у написанні Колінгвуда – Бернсон – *M.T.*) – американського історика мистецтва, випускника Гарвардського університету (1887), члена американської та кількох європейських академій мистецтв, авторитет якого на початку ХХ століття був беззастережним.

Бернард Беренсон (1865-1959) – від 1900 року постійно жив в Італії, а у дослідженнях, здійснених упродовж 1890–1900 років, уперше визначив стилістичні особливості різних художніх шкіл та провів ґрунтовну атрибуцію картин. Монографія Б. Беренсона «*The Italian Painters of the Renaissance*» (1953) до сьогодні є вельми авторитетною щодо історико-теоретичного відтворення новаторської сутності живопису доби Відродження (Goodwin, 2012, EP).



Залучення Р.Дж. Колінгвудом позиції Беренсона щодо персоналії Мазаччо в контекст своїх розмислів стимульовано його інтересом до професійно-ремісничих новацій італійських живописців початку XV, які «відгукнулися» в творчості французького імпресіоніста Сезанна вже в умовах XIX століття. Цю «новацію» Колінгвуд пояснює так: «Тримайте олівець перпендикулярно паперу, не гладьте папір, а колупайте його. Вважайте, що замість нього (паперу – М.Т.) перед вами шматок глини, в якому ви бажаєте вирізати барельєф, а в руках у вас не олівець, а різець. Тоді ви виявите, що можете створити не якийсь малюнок на папері, а об'ємну річ, що лежить всередині аркуша паперу або десь за його площиною» (Collingwood, 1938, p. 139, EP).

У контексті означеного Р.Дж. Колінгвуд і звертається до досліджень Б. Беренсона, який «цю революцію» подає, використовуючи ретроспективний підхід, і залучає до аналізу досвід Мазаччо, який «за допомогою рук і ніг досліджував світ об'ємних та твердих речей, в якому Мазаччо прямував землею подібно велетню» (Collingwood, 1938, p. 140, EP).

**Висновки.** У статті проаналізована й «ідея історії» в її загальнотеоретичному значенні, і наукові розвідки «істориків Ренесансу», які сприяли становленню «наукової історії». Показано, що Р.Дж. Колінгвуд, передусім як історик науки, опікується звільненням історії від помилкових нашарувань, коли реальні факти підмінювалися легендами, що межували з казковістю.

Позитивно оцінюючи практику персоналізованого підходу, яку використав Р.Дж. Колінгвуд, у статті актуалізовано значення наукової спадщини Рене Декарта та Бенедетто Кроче і показані «за» та «проти» їхнього ставлення до «ідеї історії». У процесі дослідження автор апелював до монографії «Принципи мистецтва», яка «підкріпила» колінгвудівське розуміння історії аналізом художніх надбань доби Відродження.

## Джерела та література

- Декарт, Рене. Правила для керівництва розумом. [Електронний ресурс]. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3958>
- Колінгвуд, Р.Дж. (1996). *Ідея історії*; пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Основи. 615 ст.
- Левчук, Л.Т. (1999). Західноєвропейська культура XIX століття. *Історія світової культури: навч. посіб.* Київ: Либідь. 400 с.
- Хома, О.І. (2019). *Сучасне глобальне декартознавство*. Sententiae (2). С. 112-118.
- Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Clarendon Press. ISBN 978-0-19-500209-6. [Електронний ресурс]. URL: [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.188470/2015.188470.The-Principles-Of-Art\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.188470/2015.188470.The-Principles-Of-Art_djvu.txt)
- Goodwin, Jeremy D. (2012). *The heiress and the art critic*. The Boston Globe. [EP]. Retrieved from: [https://web.archive.org/web/20120728122614/http://articles.boston.com/2012-01-22/opinion/30649997\\_1\\_bernard-berenson-art-market-painting/2](https://web.archive.org/web/20120728122614/http://articles.boston.com/2012-01-22/opinion/30649997_1_bernard-berenson-art-market-painting/2)

## References

- Collingwood, R.G. (1996). *Idea istorii* [The Idea of History]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Clarendon Press. ISBN 978-0-19-500209-6. [EP]. – Retrieved from: [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.188470/2015.188470.The-Principles-Of-Art\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.188470/2015.188470.The-Principles-Of-Art_djvu.txt) [in English]
- Descartes, Rene. *Pravyla dlia kerivnytstva rozumom* [Rules for the Direction of the Natural Intelligence]. Retrieved from: <https://gtmarket.ru/library/basis/3958> [in russian]
- Jeremy D., Goodwin. (2012) *The heiress and the art critic*. The Boston Globe. Retrieved from: [https://web.archive.org/web/20120728122614/http://articles.boston.com/2012-01-22/opinion/30649997\\_1\\_bernard-berenson-art-market-painting/2](https://web.archive.org/web/20120728122614/http://articles.boston.com/2012-01-22/opinion/30649997_1_bernard-berenson-art-market-painting/2)
- Khoma, Oleg (2019). *Suchasne hlobalne dekartoznavstvo* [Contemporary global Descartes studies]. Sententiae (2), p. 112-118 [in Ukrainian].
- Levchuk, L.T. (1999) *Zakhidnoevropeiska kultura XIX stolittia* [Western European Culture of the 19 Century]. *Istoriia svitovoi kultury: navch. posib.* Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

*Maryna Ternova*

**Robin George Collingwood as an interpreter of the renaissance historians**

**Abstract.** The article focuses on the bred-in-the-bone monograph of the famous English philosopher, historian and archaeologist Robin George Collingwood «The Idea of History» (1946) – which was published after the author's death.

One of the sections of this study is devoted to the Renaissance Historians. The reasons for the theorist's special attention to this period are argued, although his field of constant attention was history from Herodotus to the beginning of the 20th century, which allowed the scientist to reconstruct the process of the formation of history as a science.

**Keywords:** philosophy of the history, historians, the Renaissance, «independence of the history», «history as an art», succession of professional and craft techniques.

*Литвиненко Алла Іванівна,*

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри культурології. Полтавський  
національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка, Полтава

*Alla Lytvynenko,*

Candidate of Art History, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of Cultural  
Studies, Poltava National Pedagogical University  
named after VG Korolenko. Poltava, Ukraine

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ АВТОБІОГРАФІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

**Анотація.** Аналіз автобіографії як жанру на різних етапах розвитку людства – актуальний напрям сучасних гуманітарних студій. За допомогою дослідження автобіографічного письма помітним стає формування й зміщення акцентів у сприйнятті людиною себе і свого життя в контексті часових історичних парадигм. Важливим є те, що сам жанр автобіографії ідентифікується із європейською культурною традицією, а в інші літератури проник уже як запозичення, а тому або не був розвинутий там сповна, або ж розвивався із виразними регіональними особливостями. Підтвердженням цього є компаративні розвідки зарубіжних авторів.

Діахронний аналіз дає змогу простежити, як формувалися характерні риси автобіографічного письма, як із домінуванням того чи того типу світогляду, філософських ідей, історичних тенденцій зміщувались жанрові акценти в автобіографіях, аж до теперішнього часу, коли з появою віртуальних майданчиків з'являється багато альтернативних форм автобіографічного жанру.

**Ключові слова:** автобіографія, жанр, поетикальні ознаки, автобіографічна проза, європейська культура.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Термін «автобіографія» виник на теренах Європи у XVIII столітті, проте сам жанр бере початок із давньогрецької літератури. Нині дослідники висувають суперечливі теорії щодо походження цієї форми письма: одні відносять її до християнської епохи, інші стверджують, що автобіографія як жанр зародилась на зорі цивілізації. Сучасні тенденції в автобіографії значно відрізняються від тих, що були притаманні цьому жанру первинно. Початковий фокус на «bios» автобіографа з XIX століття перемістився на «graphia» в тексті теперішньому (Singh, 2015).

Як правило, авторство терміна «автобіографія» приписують поетові Роберту Сауті (йдеться про неформальну автобіографію, яку Сауті написав у листах до друга між 1820 і 1825 роками: вона яскраво відображає його життєвий досвід) (Carnall, 2004). Однак спочатку цей термін було вжито в передмові до збірки віршів англійської письменниці XVIII

століття Енн Йерслі («Брістольська молочниця і поетеса» додала «Автобіографічні мемуари» до четвертого видання віршів, опублікованого в 1786 році), випередивши в такий спосіб Сауті (Vincent, 2016).

Для позначення авторського твору частіше ніж «автобіографія», використовувався термін «спогади» (англ. *memoirs*), хоча інколи проводилося розмежування між спогадами та автобіографією, оскільки в спогадах «взаємини» між автором і твором пасивні: автор описує всі події просто як спостерігач. Натомість в автобіографії події представлені як частина життєвої історії автора. Отже, термін автобіографія є відносно сучасним формулюванням.

Темою наукових розвідок автобіографія стає в епоху Відродження. Гуманісти Ренесансу виявляли інтерес до античних автобіографій, які дали їм модель самозображення. Автобіографія як вираження суспільної свідомості виникає у вигляді особливого

жанру в літературі, а як вираження самосвідомості особистості – у вигляді інтерпретації особистого досвіду. Дослідники стверджують, що «автобіографія як жанр постає унаслідок культурного прогресу людства, через вияв найприроднішого джерела радості в собі – комунікації з потенційним читачем через залучення співчутливого розуміння інших до себе, а також/або через потребу в самоствердженні» (Misch, 2002).

Еволюцію жанру автобіографії добре пояснює Берр у своїй книжці «Автобіографія», цитуючи Кардана: «Оскільки серед усього, що людство дало нам для наслідування, немає нічого більш гідного чи приємнішого, ніж знання істини <...> це приводить до ідеї написання книги нашого власного життя» (Burr, 1909). Бальзак натомість переконував, що «...найзворушливіші романи – це автобіографічні дослідження або розповіді про події, занурені в океан світу» (Burr, 1909). У 2016 році британську письменницю А. С. Баятт було нагороджено премією Еразма (Erasmus Prize) за «видатний внесок у життєпис». Журі високо оцінило інтелектуально багату та різноманітну творчість авторки, у якій її роздуми про біографію та портрети видатних особистостей посідають чільне місце (книги «Романтика» (1990) і «Розповідь біографа» (2010)). Це свідчить про становлення біографізму як важливого дослідницького напрямку, зокрема з погляду автобіографії, як унікального за своєю парадигмою жанру в якому співвіднесенні позиції «автора / героя / дослідника». Автобіографія, без сумніву, має потужний дослідницький потенціал, особливо з огляду на те, що «автобіографічне письмо практикується набагато довше, ніж вивчається» (Huisman & Rensen, 2019).

**Мета** статті – простежити основні етапи еволюції автобіографії у європейській культурі через виокремлення характерних рис і поетикальних тенденцій жанру.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Жанр автобіографії належить до типової сфери зацікавлень українських і зарубіжних науковців, однак вивчення його відбувається радше спорадично, аніж системно, що призводить до того, що й на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук – літературознавства, лінгвістики, культурології, антропології тощо цей жанр становить вектор актуальних студій, зокрема якщо брати до уваги діахронний аспект проблеми.

З останніх досліджень вітчизняних науковців слід відзначити праці І. Гетьман (2020), Н. Нагорної (2020), С. Росовецького (2019), О. Чернявської (2022), К. Шубкіної (2021) та ін. І. Гетьман

досліджує видозміни жанру автобіографії та сам концепт автобіографізму в переплетенні з гендерними студіями в романах Анні Ерно. Дослідниця характеризує новий «стиль» письма, що тяжіє до винятковості через властиву йому десингуляризацію як спробу мінімізувати прояви власної індивідуальності (Гетьман, 2020). Це досягається через мету розповісти не стільки про власний життєвий шлях, скільки взяти його за основу для подальшої типізації й узагальнень – аби віднайти деякі спільні для всіх біографій моменти, істини. Так відбувається подекуди властивий для автобіографій вихід за межі кордонів між особистим і соціальним, що окреслюється як автосоціобіографічний письменницький метод. Термін запропонувала сама Анні Ерно, заклавши в нього значення пошуку об'єктивності й безособовості. К. Шубкіна звертається до поетикальних рис автобіографії й автобіографізму як естетичного феномена через такий різновид французького роману, як autofiction, а також дотичні поняття трансгресивної автобіографії, антиспогадів і т. ін. (Шубкіна, 2021). Ракурс уваги С. Росовецького (Росовецький, 2019), який досліджує вплив Шевченкової автобіографії на Кулішеву, більш традиційний, але водночас відкриває можливості порівняльного методу вивчення автобіографій. Суміжними за дослідницькими інтенціями є праці Н. Нагорної (Нагорна, 2020, с. 576) та О. Чернявської (Чернявська, 2022), звернені до характеристики жанру художньої автобіографії, автобіографії письменників. Попри зацікавленість вітчизняних науковців темою автобіографії, особливо в сучасному трактуванні автобіографічних дослідницьких методик, нині бракує праць, які б аналізували становлення автобіографії як жанру на різних етапах розвитку людства.

Із зарубіжних авторів ґрунтовне дослідження автобіографії як жанру в актуальному для поточної розвідки діахронному контексті представлено у працях Г. Міша (Misch, 2002), Д. Вінсента (Vincent, 2016), Р. Сінгха (Singh, 2015), М. Гьусман і М. Ренсен (Huisman & Rensen, 2019) та ін. Вони дають уявлення про еволюційний шлях становлення автобіографії від найдавніших часів і до сучасності, коли цифрова епоха й соціальні медіа накладають свій відбиток на поетикальні особливості жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Типово жанр автобіографії творять не пересічні люди, а особистості, життя яких має трансчасову актуальність, які брали участь у значних подіях, є відомими та життя яких заслуговує на увагу. Автобіографії, що не мають суспільного чи цивілізаційного значення, не вважаються репрезентативними автобіогра-

фіями. Справжня автобіографія містить не лише спогади та моменти з життя автора, а й духовний експеримент, дослідницьку експедицію з метою відкрити як автора, так і читача. Спочатку вважалося, що автобіографія позбавлена будь-якої літературної цінності й оригінальності, і лише пізніше, коли грецька та римська системи канули в Лету, а альтернативні літературні жанри втратили творчу силу, автобіографія як жанр довела свою унікальну пізнавальну та естетичну цінність. Спогад відіграє вирішальну роль у будь-якій автобіографії, яка є радше творчою, ніж механічною, оповіддю. Оскільки достовірність не є обов'язковим поетикальним критерієм автобіографічного письма, а суб'єктивність завжди наявна в автобіографіях усіх часів, це робить автобіографію більше літературною, ніж історичною оповіддю. Зокрема в парадигмі уявлень німецьких романтиків автобіографія існувала як утопічний наратив, у якому всі жанри мистецтва, філософії, риторики та критики мають розчинитися, аби створити те, що Фрідріх Шлегель назвав «універсальною поезією». Унікальність автобіографії полягає ще й у тому, що тут автор, оповідач і герой є однією особою.

Автобіографію традиційно вважають західним жанром, що спирається на католицький ритуал сповіді. Класичний автобіографічний твір, заснований на самоаналізі, визнанні гріхів, вираженні докорів сумління та провини, насправді дуже теологічний за буквою та духом. Святий Августин зазвичай вважається першим представником цього жанру. Його «Сповідь» латинською мовою, написана в 397 р. н. е., є одним із найперших і найкращих прикладів європейської схоластичної традиції, що встановила широкі параметри автобіографічного жанру. Звернене до Бога, це автобіографічне письмо простежує моменти життя святого, які відзначають і формують його духовний розвиток.

За визначенням Берр, саме християнська ера є початком суб'єктивної тенденції в письмі, однак вона не заперечує існування такого способу письма до Христа. Однією із найперших у цьому жанрі, пише Міш, є автобіографія відомого грецького ритора Ісократ (Misch, 2002). Християнська епоха, за словами дослідника, була точкою, з якої починається розквіт автобіографії. Християнська практика самоперевірки, самосповіді довела, що жанр виходить із внутрішніх стимулів переосмислення людиною свого життєвого шляху, а світські автобіографії виникають унаслідок секуляризації християнського життєпису. Мистецтво й література у домодерну добу були більш об'єктивними, письменники мало зважали на автобіографічний жанр,

оскільки на той час не було достеменним, що їхня особиста позиція в майбутньому зацікавить потенційного читача. Водночас і сама постать автора в часи середньовіччя не була індивідуалізованою та самоцінною: автор передусім вважався речником «божественного» досвіду; ранні біблійні писання були колективними, спільними, а стародавні історичні оповіді за стилем наближалися до особистих мемуарів. Саме з приходом християнства з центральним образом Христа у ньому людина як істота ставала важливішою за вчинки: суттєвим було не лише те, *що* зробила людина, але й те, *якою* сама ця людина є. Впродовж наступного тисячоліття автобіографія стає важливим інструментом у руках релігійних діячів, які шукали благословення Бога та піддавали себе духовному осмисленню за допомогою автобіографічних текстів.

У XV–XVI століттях люди боролись за власне самовиявлення, на відміну від принципів християнської духовності й того способу відображення дійсності, що був притаманний апокрифічній літературі. У результаті такої боротьби в напрямі до секуляризації світське та політичне «Я» особистості в автобіографіях цього періоду набуло пріоритету. У XVI столітті Бенвенуто Челліні у своїй «Автобіографії» розмірковує на гуманістичну тему, тоді як Джероламо Кардано у «Книзі мого життя» наводить приклад психологічної розповіді про власне життя. Існували й інші подібні наративи, що об'єктивували «Я» та фіксували його екстерналізацію. Ренесансна віра в себе як мікрокосм стимулювала зовнішній і внутрішній пошук, пізнання й самопізнання особистості, викликаючи новий сплеск життєвих наративів (Vincent, 2016). Загалом епоха Відродження зробила автобіографію (на кшталт «Нарисів» Монтеня, «Анатомії меланхолії» Роберта Бертона та «Релігії Медичі» Томаса Брауна) прозовим наративом про особистісне самоствердження.

На початку XVII століття наукові відкриття Рене Декарта започаткували розвиток раціоналістичної філософії, що сформувало сприйняття людиною себе насамперед як мислячої і розумної істоти (*cogito ergo sum*). Особистісний людський досвід підпорядковувався принципам раціоналістичної метафізики й був позбавлений повсякденних деталей. Утім, надалі внутрішній пошук людиною свого «Я» природним чином призвів до відродження жанру сповіді у форматі Жан-Жака Руссо, де фокус не на людських пороках з точки зору християнської моралі чи необхідності навернення, а радше на сповіді публіці. Тоді як одні вітали цей формат як початок сучасного жанру автобіографії,

інші називали біографічне письмо «егоїстичним дискурсом» (Singh, 2015). Визнання автобіографічного стилю спонукало видатних людей, зокрема Гіббона, Гердера і Гете бути автобіографами – у передчутті власної непроминущості на тлі чинної та майбутніх епох. Автобіографії створені у той час були не лише розважальною літературою, а й спонукали читача до осмислення власного життя і особистісного самовдосконалення: життєписи вказаних авторів повчали та застерігали потенційних реципієнтів. У XVIII столітті під впливом історико-культурних передумов (Просвітництво, Американська революція тощо) посилювався інтерес не лише до автобіографічного жанру, а й до особистості, яка його створює. Підвищення рівня письменності, розвиток друкованих засобів масової інформації, доступність і популярність книжок особливим чином сприяли збільшенню кількості тогочасних творів автобіографічного жанру.

Початок XIX століття був ознаменований домінантами романтичного світогляду та прославленням індивідуалізму. Дарвінізм, промислова революція, французька революція, яка спричинила окреслення концепції людської самодостатності, також мали вирішальний вплив на закріплення позицій автобіографічного жанру. Доба розглядала автобіографічні твори як форму історичної оповіді, картину життя людини в перипетіях конкретної епохи.

XX століття стало часом розквіту багатьох абстрактних ідей, що стимулювали оновлення та подальший розвиток автобіографічного жанру. Зокрема, концепція З. Фрейда про свідоме, несвідоме та підсвідоме, а також зростання грамотності серед населення визначали культурні рухи в Європі. Важливими серед них стають іммігрантські автобіографічні наративи, або наративи вигнання, що дали змогу іммігрантам оприяти й закріпити на тлі європейського буття проблеми власної ідентичності – культурної, етнічної, національної (варто лише згадати величезне число українців, які внаслідок репресій втікали до Європи: їхні автобіографічні твори є виразним втіленням висловленої тези).

Кілька недавніх досліджень у сфері гуманітарних і соціальних наук вказують на «бум пам'яті», дехто з учених називає це «божевіллям пам'яті», що пояснюється здебільшого потоком літератури спогадів про трагедії XX століття – війну та голокост (Arfuch, 2020). Навіть професори університетів, особливо ті, хто викладав літературу, як Террі Іглтон і Едвард Саїд, писали свої автобіографії, перетворюючись із критиків на авторів (Wagner-

Egelhaaf, 2019). У XX столітті наявність автобіографії стала ознакою статусу знаменитості. Для відомих людей, таких як кіно- та попзірки, футболісти й політики, стало модою публікувати свої автобіографії, хоча багато з тих текстів насправді були створені авторами-привидами, що докорінно ламало фундаментальні принципи автобіографії як такої. У цифровому просторі сьогодення альтернативними автобіографічними жанрами є блоги. Причини їхньої популярності не лише історичні, як було сказано вище, а й психологічні. В епоху Facebook і селфі розкривати злети й падіння особистого та/або професійного життя вже не є прерогативою літераторів: жанр у своїх сучасних аберациях має масову привабливість.

Загалом, у європейській культурі існує давня традиція автобіографічного письма у вигляді щоденників, мемуарів, хронік. Окрім цих різновидів особових джерел, автобіографічний дискурс часто свідомо чи несвідомо наявний у різних літературних жанрах, а також мистецьких творах (есе, листи, романи, журнали про подорожі, філософські трактати, картини, фотографії та фільми). Деякі присвяти й слова подяки на початку книги також є глибоко особистими. Митці-художники іноді малюють себе як частину натовпу на власних картинах, письменники приховують своє «Я» у власних літературних творах. Наприклад, Пабло Пікассо замаскувався під арлекіна у серії про цирк. Для художника живопис був чимось на зразок щоденника. Прикладів не бракує. Щоб виявити й розшифрувати ці замасковані форми автобіографічних оповідей, потрібен ретельний спостерігач. У таких випадках дослідник автобіографій функціонує як археолог, який розкопує, просіює матеріал, збирає фрагменти та об'єднує їх. За словами відомого італійського режисера Федеріко Фелліні, усе мистецтво є автобіографічним (Wagner-Egelhaaf, 2019). Утім, для жанрово неоднорідних творів художньої літератури, у яких наявна тією чи іншою мірою особистість автора, більше підходить термін «автобіографічний текст». Почасти думка Фелліні правдива: відомо, як Флобер казав, що мадам Боварі – то він. На противагу Флоберові Гете наполягав, що Вертер, ліричний герой зі «Страждань молодого Вертера» – це не він. Обидві позиції прийнятні, оскільки художнє полотнище часто є складною сумішшю фактичних і вигаданих елементів. Особистий досвід митця насправді є відправною точкою для його мистецьких поривань, але мистецтво не може бути точним відтворенням цього досвіду. Відбувається трансформація досвіду, інтерпретація його у слові чи іншому різновиді прекрасного.

Жанр автобіографії є найбільш типовим насамперед для європейців. У країнах Сходу, наприклад, і досі немає усталеної традиції автобіографічного письма, де автобіографія вважається жанром, запозиченим із Заходу, як жанр роману. Так, коли Ганді висловив бажання написати автобіографію, йому дорікали, що він надто піддається впливу західних ідей. Аналіз автобіографічного письма у межах європейського континенту дає змогу виокремити найбільш загальні риси жанру автобіографії, що є універсальними для всіх інших жанрових варіацій життєписання. Так, дослідники роблять висновок про те, що в Європі жанр автобіографії здебільшого зосереджувався на індивідуальному досвіді автора, втіленому засобами літературної мови та відзначеному витонченим способом викладу матеріалів життєпису. Проте у не західному світі автобіографії здебільшого фіксують колективний досвід певної групи, часто соціально незахищеної. В останньому випадку автобіографія стає голосом головного героя в ролі жертви, чи свідка, або ж обох. Накопичена соціальна несправедливість у такому разі знаходить літературну інтерпретацію, а оповідь свого життя перетворюється на досвід катарсису та/або засіб політичного опору. У цьому випадку правдивість тверджень стає важливішою за навички творчого письма. Компонент «авто» біографії перетворюється на колективне «авто» (Singh, 2015).

**Висновки.** Отже, автобіографія – один із основних різновидів літератури спогадів, що окреслюється як ретроспективна прозова розповідь реальної людини, яка розповідає про власне існування, роблячи особливий акцент на історії своєї особистості. Хоч сам термін виникає у XVIII–XIX століттях, риси автобіографічного письма простежуються від найдавніших часів. Еволюція жанру сформувала відносно постійні поетикальні риси. Так, основним змістом автобіографічної прози в її класичному розумінні є висвітлення внутрішнього розвитку особистості; у свідомості автора заломлюється зовнішній, подієвий бік життя, перетворюючись на факти його біографії, на його внутрішній особистісний досвід. Створюється унікальний синтез історичного в житті окремої персоналії та індивідуально-авторського, приватного в перипетіях великого часу, історії. Попри чітку ідентифікацію жанру біографії та автобіографії з Європою, еволюція жанру автобіографії відповідно до часу створення, авторських інтенцій, регіону тощо все ще належить до актуальних питань сучасної науки, які належить розкрити сповна.

На хвилі євроінтеграції дедалі частіше ес-

тетична, літературна, автобіографічна спадщина України сприймається не відособлено, а як частина загальноєвропейських історико-культурних процесів. У ракурсі цього доречними є подальші дослідження жанру автобіографії в українських історичних реаліях з огляду на домінуючі тенденції становлення та розвитку жанру, простежені в загальноєвропейському контексті.

### Джерела та література

- Singh, R. (2015). On the Genre of Autobiography: Typology and Evolution. *The Delhi University Journal of the Humanities & the Social Sciences*. Vol. 2. P. 76-86.
- Carnall, G. (2004). Southey, Robert. URL: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-26056;jsessionid=1531EC193F08E7E932A67A05D933F7D2> (дата звернення: 30.03.2023).
- Vincent, D. (2016). Working-class autobiography in the nineteenth century. *A History of English Autobiography, Cambridge, Cambridge UP*. P. 165-178.
- Misch, G. (2002). *A History of Autobiography in Antiquity: Part One, trans.* London: EW Dicks.
- Burr, A. R. B. (1909). *The autobiography: a critical and comparative study*. Boston: Houghton Mifflin.
- Huisman, M., & Rensen, M. (2019). Introduction: Life Writing and European Identities. *International Journal for History, Culture and Modernity*. Vol. 7(1). P. 1049-1066.
- Гетьман, І. (2020). Творчість Анні Ерно у світлі сучасних гендерних досліджень і її роль у розвитку жанру автобіографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 27. Том 1. С. 128-136.
- Нагорна, Н.М. (2020). «Автобіографії» письменників як «ексклюзивний» жанр (витоки, нараційна структура). *The 10th International scientific and practical conference «Topical issues of the development of modern science»* (June 4-6, 2020) Publishing House «ACCENT», Sofia, Bulgaria. 827 p.
- Росовецький, С.С. (2019). Про вплив Шевченкової автобіографії на Кулішеву. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Вип. 39. С. 37-57.
- Чернявська, О.К. (2022). Жанр художньої автобіографії: проблемні аспекти української рефлексії. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 33(72). № 1. Ч. 3.
- Шубкіна, К.А. (2021). П'ятиактна модель еволюції автофікціональної парадигми. *Modern directions of scientific research development: proceedings of VI international scientific and practical conference, Chicago, 24–26 November 2021* (pp. 761-770). BoScience Publisher.

Arfuch, L. (2020). *Memory and autobiography: Explorations at the limits*. Hoboken: John Wiley & Sons.  
Wagner-Egelhaaf, M. (Ed.). (2019). *Handbook of autobiography/autofiction*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

### References

- Singh, R. 2015. On the Genre of Autobiography: Typology and Evolution. *The Delhi University Journal of the Humanities & the Social Sciences* 2, pp. 76-86.
- Carnall, G. (2004). Southey, Robert. URL: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-26056;jsessionid=1531EC193F08E7E932A67A05D933F7D2>
- Vincent, D. (2016). Working-class autobiography in the nineteenth century. *A History of English Autobiography, Cambridge, Cambridge UP*, 165-178.
- Misch, G. (2002). *A History of Autobiography in Antiquity: Part One, trans.* EW Dickes.
- Burr, A. R. B. (1909). The autobiography: a critical and comparative study. Houghton Mifflin.
- Huisman, M., & Rensen, M. (2019). Introduction: Life Writing and European Identities. *International Journal for History, Culture and Modernity*, 7(1), 1049-1066.
- Hetman, I. (2020). Tvorchist Anni Erno u svitli suchasnykh hendernykh doslidzhen i yii rol u rozvytku zhanru avtobiohrafii [Anna Erno's creativity in the light of modern gender studies and her role in the development of the genre of autobiography]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk*, 27(1), 128-136 [in Ukrainian].
- Nahorna, N.M. (2020). «Avtobiohrafii» pysmennykiv yak «ekskliuzyvnyi» zhanr (vytoky, naratsiina struktura) [«Autobiographies» of writers as an «exclusive» genre (origins, narrative structure)]. *The 10th International scientific and practical conference «Topical issues of the development of modern science»* (June 4-6, 2020) Publishing House "ACCENT". Sofia, Bulgaria (2020). 827 p. [in Ukrainian].
- Rosovetskyi, S.S. (2019). Pro vplyv Shevchenkovoï avtobiohrafii na Kulishevu [About the influence of Shevchenko's autobiography on Kulish's]. *Aktualni problemy ukrainskoi lnhvistyky: teoriia i praktyka*, 39, p. 37-57 [in Ukrainian].
- Cherniavska, O.K. (2022). Zhanr khudozhnoi avtobiohrafii: problemni aspekty ukrainskoi refleksii [Genre of artistic autobiography: problematic aspects of Ukrainian reflection]. *Vcheni zapysky TNU imeni VI. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 33(72), Part 3. [in Ukrainian].
- Shubkina, K.A. (2021). Piatyaktna model evoliutsii avtofiktionalnoi paradyhmy [A five-act model of the evolution of the autofictional paradigm]. *Modern directions of scientific research development: proceedings of VI international scientific and practical conference*. Chicago, 24–26 November 2021 (pp. 761-770). BoScience Publisher [in Ukrainian].
- Arfuch, L. (2020). *Memory and autobiography: Explorations at the limits*. John Wiley & Sons.
- Wagner-Egelhaaf, M. (Ed.). (2019). *Handbook of autobiography/autofiction*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

*Alla Lytvynenko*

### Evolution of the autobiography genre in the European culture

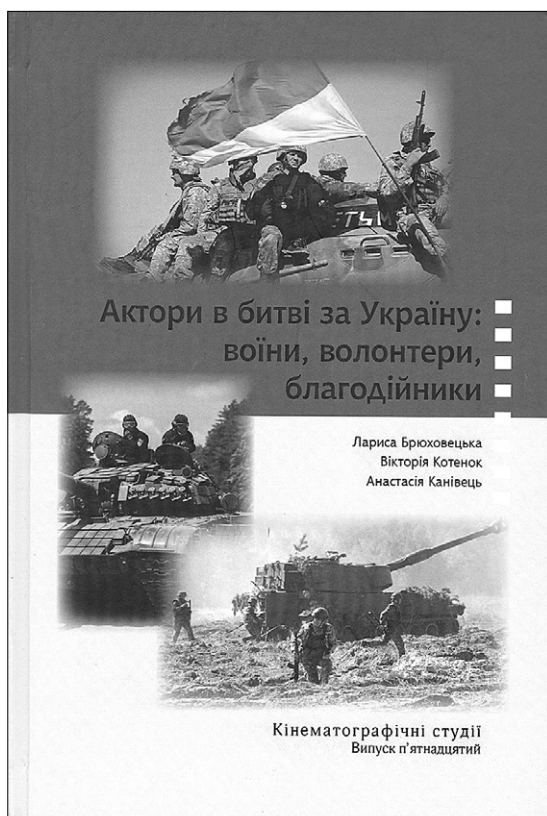
**Abstract.** The analysis of the formation of autobiography as a genre at various stages of human development is a relevant aspect of cultural and anthropological studies. Through the study of the genre of autobiography, the formation and shift of accents in a person's perception of themselves and their life in the vicissitudes of history and in the paradigm of global time are noticeable. It is important to note that the genre of autobiographical writing originated in Europe but has since penetrated other literatures as a borrowing, leading to the development of distinct regional features, as confirmed by comparative studies of foreign authors. The purpose of this article is to trace the main stages of the evolution of the autobiography genre in European culture by identifying its inherent genre features and tracing poetic tendencies. Diachronic analysis allows for an understanding of how distinctive characteristics of autobiographical writing were formed and how genre accents in autobiographies shifted with the dominance of different worldviews, philosophical ideas, and historical trends. Additionally, the advent of virtual platforms has given rise to many alternative forms of the autobiographical genre.

**Keywords:** autobiography, genre, poetic features, autobiographical prose, European culture.



# БІБЛІОГРАФІЯ





DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281340

**Брюховецька Л., Котенок В., Канівець А.**  
**Актори в битві за Україну: воїни, волонтери, благодійники.** Кінематографічні студії. Випуск п'ятнадцятий / наук. ред. Лариса Брюховецька. Київ: редакція журналу «Кіно-Театр»; ТОВ «7БЦ», 2023. 318 с.

Відкриває книгу нарис Л. Брюховецької «Я – актор і зі сцени потрапив на війну» про Олега Шульгу, актора, який з 2003 р. працював у Дніпровському театрі «Вірино!», нині – в Івано-Франківському театрі ім. І. Франка. У серпні 2014 р. пішов добровольцем на війну. Після демобілізації 2015 р. офіцер запасу продовжив працювати в театрі. Після закінчення фізико-технічного факультету Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара за спеціальністю «інженер-механік ракетно-космічних літальних апаратів» півтора року працював інженером на Нижньодніпровському трубопрокатному заводі.

Це досить унікально – поєднувати в собі нині дві такі професії, більшість же акторів на війні опинилися добровільно, але без потрібних знань і навичок. На афіші до фільму актора театру і кіно, кінорежисера Ахтема Сеїтаблаєва «Доброволець» з портретом О. Шульги на афіші напис: «Героєм бути складно, але знай – за твоїми плечима стоїть вся Україна». Він грає професійного воїна, але в інтерв'ю каже про себе: «За час своєї служби зрозумів, що я актор набагато кращий, ніж солдат». Щедро ілюстрована чорно-білими фото книжка не стільки ілюструє як доповнює кожен текст візуальною інформацією, якої часто нема у тексті взагалі. Низка фото розкриває нам динамічний розвиток

акторів-воїнів, їх масштаб як особистостей. У нарисі про О. Шульгу, наприклад, чітко простежується змужніння. Наївний, веселий, по-дитячому сидячи на підлозі з розкиданими у боки ногами в одній з ролей у театрі «Вірино!», на воєнних фото він перетворюється – і як актор, і як особистість – у зібраного солдата. А фото у книжці абсолютно документальні, вони аж ніяк не постановочні. «Страшно було йти у батальйон, який щойно вийшов з оточення – і повернулася лише половина. На одній чаші терезів була гідність, на іншій – страх». Страх – це той запобіжник, що зберігає солдатів життя, адже змушує бути уважним до найменшої дрібниці. Нині ще раз спостерігаємо квінтесенцію менталітету українця як козака з мудрим ставленням до бою.

Наступний нарис Л. Брюховецької про Романа Семисала. На фото актор на фронті якийсь розкутий. З манюнім песиком біля вуха на тлі військової техніки чи у бліндажі – він ніби вдома. Р. Семисал викликався добровольцем. «Яка у вас військова спеціальність?» – «Музикант». Його відправили додому, потім викликали таки. «Ми тут такі ж солдати, як решта», – стверджує Семисал. Органічність актора в ситуації, в атмосфері війни просто вражаюча, це демонструють саме фото. Ця органічність знадобилася акторові у фільмі того

ж таки А. Сеїтаблаєва «Кіборги. Герої не вмирають», де він грає Олександра Трепака, військового Сил спецоперацій ЗСУ, героя України, військового в четвертому поколінні. Актор з козацьким прізвиськом Семисал справедливо прославлений. Серед знакових робіт: «Рядовий Шевченко», де він автор, постановник і виконавець у Молодому театрі, «Стусове коло» з сестрами Тельнюк у режисурі Сергія Проскурні теж у Молодому. За ним справжній успіх у фільмі «Черкаси» (україно-польський проєкт Роберта Квільмана та Тимура Яшенка), прем'єра якого відбулася влітку 2019 на Одеському кінофестивалі, де актор зіграв капітана тральщика «Черкаси».

Наступний портрет – Євгена Нищука. Його написала Вікторія Котенок. Усім відомо, що актор має відомі соціальні, навіть соціально-політичні ролі. Він відомий як ведучий Помаранчевої революції 2004 р., як «голос майдану» 2013 – 2014 рр., потім міністр культури України. З генами батька, воїна УПА, Євгена не минув військовий досвід, а з побратимами він познайомився у театрі «Сузір'я», що став одним із центрів Києва, куди злітали іта відлітали «соколята». Нищук на початку активних бойових дій працював на лінії Буча, Ірпінь, Гостомель, Стоянка, Романівка, потім займався волонтерською діяльністю, потім був Херсон. У творчих відрядженнях грав у «Сузір'ї» та у театрі ім. І. Франка, в якому служить з 2015 р.

...Про перших акторів докладніше, аби зацікавити прочитати книгу. Далі портрети акторів-воїнів не менш потужних: «Олександр Печериця: ми вистоїмо лише тоді, коли будемо так само згуртованими»; «Володимир Ращук: я не хочу грати мовою ворога, говорити нею»; «Олександр Мавріц – захисник своєї країни»; «Павло Алдошин: людиною має право називатися той, хто любить свою

землю»; «Актор і десантник Дмитро Лінартович: попереду – дуже велика боротьба»; Ахтем Сеїтаблаєв: війна відокремлює головне від другорядного»; «Воєнні дороги Олексія Тритенка».

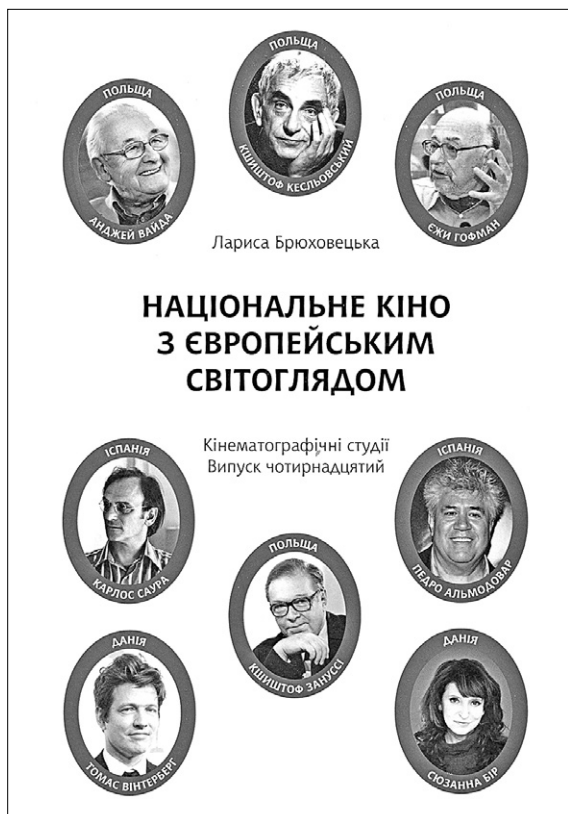
Наступні два розділи книги «Актори-волонтери» та «Актори – благодійники» розкривають величезне різноманіття діяльності цих творчих людей, їх волі до перемоги України, волі до перемоги українців та її активних прихильників не українців, – над цим великим світовим терором, організованим рф. Невеликі нариси – чи то портрети про Марину Кошкіну, Наталію Половинку, Аду Роговцеву, чи про благодійників Шона Пенна, Мілу Куніс, Лієва Шрайберга, Бенедикта Камбербетча, Анжеліну Джолі, Кейт Бланшетт, Марка Гемілла – розкривають красиву глибину і чітку життєву позицію цих особистостей.

Несподівано й приємно, що в книжці не афішується авторство журналістів, які є фаховими кінознавцями чи театрознавцями, немає прізвищ перед статтями, як це зазвичай у збірниках. Прізвища авторок – лише у змісті. Отже на сцені, в театрі бойових і не бойових дій представлені саме актори, а спостерігачі, які оперативно зробили титанічну роботу зі збору та опрацювання інформації та перетворення її у формат гідної книжки, обрали собі місце за кулісами.

Третій розділ – про зірок світового кіно підготувала Анастасія Канівець. Приваблює те, як уміло відкрила для нас авторка закоханість в Україну кожної з цих зіркових осіб, незалежно від того мають вони українське походження чи ні.

«Ми зараз Богом обраний народ. У всьому трагізмі й усій величі», – стверджує Наталія Половинка, а Ада Роговцева, яка оголошена в рф персоною нон-грата впевнено каже: «Обіцяю вам, що доживу до перемоги!»

*Валентина Грицук*



DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281341

**Лариса Брюховецька. Національне кіно з європейським світоглядом.** Кінематографічні студії. Випуск чотирнадцятий. Київ: 7БЦ. Редакція журналу «Кіно-Театр», 2022. 196 с.

На початку вересня 2022 року мені випало прочитати рукопис Лариси Брюховецької, а невдовзі, у жовтні, вийшла друком і ця книга. Попередні дослідження авторки були зосереджені переважно на українському кіно, тут же – наголос на творчості відомих європейських майстрів. Чому у наш тривожний час авторка звертається саме до національного європейського кіно? Це закономірно, адже вийшло вісім (готується 9-й) випусків збірника «Світова кінокласика», де публікуються найкращі тематичні реферати студентів Національного університету «Києво-Могилянська академія» за курсом лекцій «Кіномистецтво» та «Історія кіно», що їх викладає Лариса Брюховецька. І ця книжка – закономірне узагальнення багаторічного авторського дискурсу українського та європейського кіно.

На задум книги певно що наштовхнуло безпосереднє знайомство Л. Брюховецької з кіногалуззю Польщі за сприяння Польського інституту в Україні. Разом з п'ятьма українськими кінематографістами, у листопаді 2014 р., побувала у Варшаві – в Інституті кіномистецтва та кіноархіві, у Спілці кінематографістів, у Лодзінській школі, спілкувалася з Кшиштофом Зануссі, з Єжи Гофманом, з Анджеєм Вайдою.

Більший розділ книжки має назву «Постаті» – погляд на творчість вісьмох європейських режи-

серів (їхні фотопортрети вміщено на обкладинці видання). Ось назви перших глав – про чотирьох польських кіномитців: «Анджей Вайда: «У польського кіно хороше майбутнє», «Не відводячи погляду. Зображення жорстокості і зла у фільмах Анджея Вайди»; «Послання і передбачення Кшиштофа Кесльовського»; «Єжи Гофман: «Почуття спільності допомогло полякам пережити важкі часи»; «Соціально-філософські есе Кшиштофа Зануссі».

Вибір міркувань видатного польського режисера про мистецтво кіно для початку книги не випадковий. Зустріч із Вайдою відбулася 8 листопада 2014 року – майже на роковину розгортання Революції Гідності. Режисер співчував українцям, «адже система, якій вони кинули виклик, дуже потужна: російська пропаганда впливає на мізки не тільки своїх громадян, а й на європейців. Та багато з них, усвідомлюючи це, підтримують ваші зусилля в боротьбі за свободу й демократію» (с. 11). Вайда висловлює захоплення фільмами українських режисерів, які протистояли канонам соцреалізму, попри «нагляд за кіно, що в Україні був суворішим, і заборони були значно сильнішими, ніж у Польщі. І при тому в Україні свого часу виходили яскраві фільми: хіба можна цим не захоплюватися? Сьогодні я бачу героя українського кіно як людину, в

якої немає іншої дороги, як творити демократичні зміни, необхідні Україні» (с. 9). З особливою теплою серед своїх учителів у кіно Вайда згадує Олександра Довженка. Стверджує: «в таких умовах не працював жоден режисер у світі. В нас у Польщі не було таких ситуацій, щоб на режисерів так брутально тиснули. Відповідальність за свою роботу брав на себе директор студії. Він був партійний, і він вирішував ідеологічну правильність фільму» (с.11).

Вайда кожному подарував книгу «Валенса. Людина надії», і пояснив, чому героєм фільму обрав саме Валенсу. Щоб «нагадати суспільству, а особливо нашій молоді, що зміг зробити Валенса свого часу, що може зробити одна людина в боротьбі з системою», яка чинила заборони. «Чимало задумів не стали фільмами. Тоді здавалося: от настане свобода, і можна буде до них повернутися. Але минав час, і ті давні плани сьогодні вже не актуальні – в кінотеатри прийшла інша публіка» (с. 8). «Чи не розчарований я сучасним польським кіно? Так, я боровся, аби була свобода для людей і для митців. І я не маю жодних претензій до сучасного кіно. Прийшла нова публіка, і є нові режисери, які подобаються польським глядачам. У Польщі останнім часом глядачі надають перевагу кіно польському, а не американському. Це дає підстави ввірити, що наше кіно буде нашою силою» (с. 9).

До розгляду трилогії Кшиштофа Кесльовського «Синій» «Білий», «Червоний» (1993-1994), які режисер фільмував у Парижі, Женеві, Варшаві, Л. Брюховецька залучає опубліковані дослідження двох студенток, які обрали саме ці фільми, що формують єдиний культурний феномен навколо позитивного образу Європи: «...Людяність всесильна. Вона сильніша за долю, що переслідує людину з моменту народження, і техніку, що зробила нас її рабами протягом минулого століття. Європейський вимір – передусім людський вимір» (с. 32). В історії людства поняття свободи виникло у Європі. Та на позір, у своєму розвитку, явище свободи виявилось значно складнішим та багатовимірнішим. Стосовно свободи важливими є міркування самого К. Кесльовського (у фільмі «Синій»): «Мова йде про особисту свободу. Наскільки ми вільні від почуттів? Що таке любов – тюрма чи свобода? Культ телебачення – це тюрма чи свобода?...» (с. 33).

Формат рецензії не дає змоги ширшого розгляду. Назвемо решту глав – про творчість двох іспанських і двох данських режисерів: «Мода на фламенко. Карлос Саура»; «Іспанський стиль свободи. Педро Альмодовар»; «Данія на кінематографічній мапі світу»; «Мати власне обличчя в

колі яскравих індивідуальностей. Томас Вінтерберг», «Життя, яке плине само собою. Сюзанна Бір». Теми розгляду кожного режисера об'єднані небайдужістю до людини, людських стосунків, людства, до збереження власної національної гідності та ідентичності в умовах глобалізації, що реалізується неповторними засобами національного кінематографа кожної європейської країни.

Другий розділ «Захід про Україну» – короткий. Глава «Єжи Гофман і Україна: плідна співпраця» – розлоге інтерв'ю (лютий, 2008) про створення чотирьох документальних серій «Україна. Становлення нації». Гофман розповідає методологію цього надзвичайно насиченого документального кінотвору – аналітичного, водночас і зрозумілого масовому глядачеві. Авторка інтерв'ю знаходить відповіді, чому знаковий польський режисер, витратив на цей серіал чотири з половиною роки – значно більше, аніж на виробництво його найбільшої ігрової картини «Потоп». Режисер узагальнює матеріали з багатьох архівів світу й візуально аргументує, як саме було обрано шлях, щоб з українців зробити росіян (с.166).

«Якщо любиш свою землю» – це наступне інтерв'ю з відомим польським кінокритиком і дослідником Янушем Газдою, взяте понад два десятиліття тому, та, проте, актуальне й донині. Газда розповідає про візит до Києва (1966) на всесоюзний кінофестиваль, де був захоплений переглядом «Тіней забутих предків», знайомством з Параджановим; мав виступ за темою «Національний аспект кіномистецтва», цитував щоденники Довженка, де українському режисеру закидали націоналізм. Газда здивований: «Якщо хтось любить свою землю, оспівує її у своїх фільмах – хіба через те має називатися націоналістом? Я говорив про прояви українськості у фільмах Довженка... Потім говорив про космополітизм, але космополітизмом вважали західні впливи». Вже тоді польський кінознавець сміливо озвучив очевидне: «У Радянському Союзі космополітизм був заборонений... Я ж говорив, що, власне радянські фільми є космополітичними, тому що я не бачу різниці між фільмами, які виходять в Україні, Росії, Казахстані...»

Завершує книгу глава «Українське кіномистецтво в сучасному дискурсі історії кіно» (с.178), де нинішню ситуацію у світовому кіно Л. Брюховецька порівнює з великими стратегіями XV–XVII століть, коли амбітні європейські країни захоплювали колонії, а російська імперія – сусідні території. А нині засобом завоювання умів виступає кіно. Ця ситуація викликає правомірне запитання: чи Україна є гравцем у міжнародному кінопросторі, а чи

об'єктом «колонізаторів»? І як часто наші картини купують за кордоном? На переконання авторки, ці питання порушують «ідилію»: «В українському інформаційному дискурсі щодо кіно панує тільки самооцінка, позбавлена критичного самоаналізу і до того ж безпідставно завищена: фаховий аналіз фільмів замінено інформацією про фестивальні нагороди... Якими б успішними не вважали себе сучасні українські кінематографісти, без належного визнання у світовому просторі це залишається ілюзією» (с. 178). У цьому контексті наводяться приклади успішних 1920-х, періоду ВУФКУ, та 1965-го, коли 38 зарубіжних країн купили фільми

Київської кіностудії імені Довженка «Ракети не повинні злетіти» Олекси Швачка й Антона Тимонишина та 10 країн – «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. Наводяться цитати з французько-канадського видання «Класичний зарубіжний фільм від 1960-х до сьогодні», де серед 70-ти фільмів різних країн згадано також і «Тіні забутих предків», як факт аргументованого аналізу західних критиків, які засвідчують, що фільми українських майстрів посідають належне місце в міжнародному кінопросторі. До таких насамперед належить Олександр Довженко (с. 180).

*Сергій Марченко*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абрамович Олена Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри режисури та майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

**Гринишина Марина Олександрівна** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувачка кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

**Грицук Валентина Іванівна** – театрознавець, старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. 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.

**Задорожня Дар'я Володимирівна** – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Курбанов Георгій Олександрович** – аспірант (творча аспірантура) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Ліпатов Костянтин Олегович** – магістрант кафедри мистецтв приватного вищого навчального закладу «Київський університет культури».

**Литвиненко Алла Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

**Марченко Сергій Миколайович** – кінорежисер, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії 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.

**Овчівєва Леся Петрівна** – старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Онїщенко 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.

**Пахарчук Олександр Сергійович** – заслужений артист України, викладач кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Полонський Валерій Геннадійович** – аспірант 1 курсу кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Погребняк Галина Петрівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Сільченко Тетяна Іванівна** – заслужена артистка України, доцент, кафедра мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Слуцький Віталій Сергійович** – аспірант кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Станіславська Катерина Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Струтинський Богдан Дмитрович** – старший викладач першої кафедри акторської майстерності та режисури драми Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Стулій Альона Ігорівна** – аспірантка кафедри кінорежисури та кінодраматургії, старший викладач Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Сушко Павло Миколайович** – аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, народний депутат України, продюсер.

**Тернова Марина Володимирівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Троєльнікова Людмила Олександрівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії культури НМАУ імені П.І. Чайковського.

**Цзівень Чжан** – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник ІМФЕ імені М.Т.Рильського НАН України, доцент кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Шестакова Дар'я Вікторівна** – старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету 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 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 32. 186 с.

#### ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами APA-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. Редакція 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): editorial@knutkt.edu.ua

Телефони для довідок: (+38044) 272-02-17, 272-02-20

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 32**

*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 16.06.2023 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.  
Умовн. друк. арк. 21,62. Зам. № 141.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Віддруковано з готового оригінал-макету

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»,  
м. Житомир, вул. Крошенська, буд. 45, кв. 34  
Свідоцтво серія ДК №7208 від 07.12.2020